

GADIEGO CARARO RIBEIRO

**SONORIDADES FRONTEIRIÇAS
CONTEMPORÂNEAS:
CONEXÕES, DIÁLOGOS E RECONHECIMENTO
IDENTITÁRIO EM GÊNEROS MUSICAIS
PLATINOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo como requisito parcial e final para a obtenção do grau de doutor em História, sob a orientação do Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta.

Passo Fundo

2020

R484s Ribeiro, Gadiogo Cararo
Sonoridades fronteiriças contemporâneas [recurso eletrônico] : conexões, diálogos e reconhecimento identitário em gêneros musicais latinos / Gadiogo Cararo Ribeiro. – 2020.
14 MB ; PDF.

Orientador: Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta.
Tese (Doutorado em História) – Universidade de Passo Fundo, 2020.

1. Música e história. 2. Gêneros e formação – Música.
3. Música – Tríplice Fronteira (Argentina, Brasil e Paraguai). 4. Músicos – América Latina. I. Trombetta, Gerson Luís, orientador. II. Título.

CDU: 784.4

Dedicado a:

Luciana Biazus, minha querida parceira de vida e lutas.

Minha família, que, a seu modo, sempre me prestou apoio.

Todos os povos ancestrais da América Latina, que nos enriquecem com sua cultura.

MUCHAS GRACIAS, OBRIGADO!

Ao meu orientador e amigo, Gerson Luís Trombetta, pela confiança, estímulo e direções sempre pertinentes com relação à pesquisa.

À FUPF, pela bolsa de apoio parcial durante a pesquisa de doutorado.

Aos professores membros da banca examinadora de defesa desta tese, Dr. Acácio Tadeu Piedade, Dra. Jacqueline Ahlert, Dr. Haroldo Loguercio Carvalho, Dr. Luiz Carlos Tau Golin, Dr. Gerson Luís Trombetta.

Ao professor Luiz Carlos Tau Golin, pelos questionamentos e desafios que me ofertou, instigando-me a seguir nas minhas buscas de pesquisa.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo, por me possibilitarem um grande aprendizado e ótimas reflexões nesse tempo de convivência.

À estimada Cinara Dagneze, pela revisão gramatical do texto.

Aos colegas de pós-graduação, que, entre uma conversa e outra, contribuíram para que eu avançasse na compreensão da área da História.

Aos funcionários da secretaria do PPG História, pela prestatividade e atenção.

A todas as pessoas que de alguma maneira contribuíram para que eu chegasse até aqui.

“Há um dito nas escrituras tibetanas: o conhecimento precisa ser derretido, batido e martelado como ouro puro. Só depois poderemos usá-lo como um ornamento.”

Chogyam Trungpa

“Se é bom ouvir, imagina tocar.”

Arthur Maia

“Y así voy por el mundo, sin edad ni destino. Al amparo de un Cosmos que camina conmigo. Amo la luz, y el río, y el silencio, y la estrella. Y florezco en guitarras porque fui la madera.”

Atahualpa Yupanqui

RESUMO

A tese em questão objetiva compreender aspectos da historiografia dos gêneros musicais presentes entre o espaço fronteiriço sul-americano, particularmente voltado para os diálogos e para as conexões entre músicos, compositores e intérpretes latino-americanos. O enfoque se baseia na ideia de uma fronteira simbólica alicerçada na perspectiva de pertencimento e latinidade, que parte da escolha dos sujeitos pela integração nas relações músico-culturais. A argumentação é de que, no âmbito musical, a fronteira projeta diálogos e conexões peculiares que ultrapassam os limites nacionais, formando uma espécie de fronteira sonora, híbrida e transnacional. Ao observar a tríplice fronteira (Rio Grande do Sul – Uruguai – Argentina), percebe-se um espaço marcado por características climáticas (frio e vento), modos de vida (isolamento e melancolia) e encontros culturais distintos, elementos que refletem perspectivas do imaginário fronteiriço. Uma conjuntura importante que envolve processos híbridos muito proeminentes capazes de impulsionar diferentes relações e diálogos no campo musical. Destaque para gêneros musicais como a milonga, chacarera e o chamamé, entre outros amplamente difundidos e partilhados no contexto sul-americano. Diante disso, o aspecto fronteiriço constitui uma marca identitária que remete a círculos de ancestralidade cultural indígena, africana e europeia, estabelecendo intercâmbios para além de uma fronteira geográfica, mas simbólica, que possui reconhecimento na ideia de latinidade. A pesquisa consiste em observar e tentar compreender os fatores que circundam a sonoridade presente nesse contexto. Para isso, divide-se em dois eixos principais. O primeiro eixo se concentra na discussão de conceitos chave utilizados na investigação e dedica-se a esclarecer aspectos relacionados à conjuntura social e cultural que compõem o espaço fronteiriço. O segundo eixo aprofunda elementos de compreensão identitária com foco no discurso musical e aspectos simbólicos que integram as sonoridades fronteiriças. Para isso, são realizadas análises no intuito de identificar possíveis conexões e diálogos musicais que envolvem artistas sul-americanos e os gêneros musicais fronteiriços. O estudo apontou que, em meio aos gêneros musicais fronteiriços, existe um vasto conjunto de elementos identitários compartilhados promovidos por artistas latino-americanos. Com esses artistas, propaga-se um conjunto de vertentes musicais que converge para diferentes expressividades sonoras, as quais formam redes de diálogos e conexões que integram o universo das sonoridades fronteiriças.

Palavras-chave: História e música. Fronteira musical. Gêneros musicais platinos. Sonoridades fronteiriças. Artistas sul-americanos.

ABSTRACT

The thesis in question aims to understand aspects of the historiography of the musical genres present in the south american border space, particularly focused on the dialogues and connections between latin american musicians, composers and interpreters. Given this, the focus is based on the idea of a symbolic space based on the perspective of belonging and latinity, which starts from the choice of subjects for integration in music-cultural relations. The argument, in the musical sphere, the border projects peculiar dialogues and connections that go beyond national limits, forming a kind of sonoritie space, hybrid and transnational. Observing the triple border (Rio Grande do Sul - Uruguay - Argentina), a place marked by climatic characteristics (cold and wind), ways of life (isolation and melancholy) and distinct cultural encounters that reflect perspectives of the border imaginary. A situation that involves very important hybrid processes, which were able to stimulate different relationships and dialogues in the musical field. Highlight for musical genres such as milonga, chacarera and chamamé, among others widely disseminated and shared in the context of South America. In this sense, the border aspect constitutes a mark of identity with the indigenous cultural heritage, African, and European, which established exchanges that go beyond the perspective of a geographical, but symbolic border, recognized in the Latin sonorities identity. The study consisted in the observation and understanding of factors that involve the sonorities present in this context. For this, was divided into two main axes. The first axis focused on the discussion of the main concepts used in the research, as well as clarifications on the social and cultural conjuncture that make up the border space. The second axis deepens elements of identity comprehension with a focus on musical and symbolic aspects discourse that make up this sonorities. For this purpose, analyzes were carried out in order to identify possible musical connections and dialogues involving south american artists and borders musical genres. The study pointed that among music genres of borders, there is a vast set of elements of shared identity promoted by latin american artists. With these artists, a set of musical aspects that converge to different sound expressions is propagated, forming networks of dialogues and connections that integrate the universe of borders music sonorities.

Keywords: Historie and music. Border musical sounds. Platinum music genres. Borders music sonorities. South american artists.

LISTA DE DOCUMENTOS SONOROS (arquivos digitais)

- Trilha 01: Contradança n. 5 – Wolfgang Amadeus Mozart
- Trilha 02: Minueto em Sol Maior – Ludwig Van Beethoven
- Trilha 03: Hara Vale Hava (música sacra Jesuítica) – Anônimo
- Trilha 04: El amor del baile (Habanera cubana) – Desconhecido
- Trilha 05: Ópera Carmen (Habanera) – G. Bizet
- Trilha 06: Vaneira do rodeio – Adelar Bertussi
- Trilha 07: Vaneirão do gibão – Luciano Maia
- Trilha 08: O casamento da Doralice – Irmão Bertussi
- Trilha 09: Blue rondó à la turk – Dave Brubeck Quartet
- Trilha 10: Influências do jazz – Carlos Lyra
- Trilha 11: Indo ao Pampa – Vitor Ramil
- Trilha 12: Continente – Yamandu Costa
- Trilha 13: Melodia Guarani – Coral Tapê Porã da Aldeia Tekoá P'yaú dos Mbyá guarani de
Santo Ângelo
- Trilha 14: Ária che faró obra (Ópera Orfeu e Eurídice) – C. W. Gluck
- Trilha 15: Matrizes africanas – Group-Djembe Rhythms
- Trilha 16: Milonga del Solitario – Atahualpa Yupanqui
- Trilha 17: Milonga das sete cidades – Vitor Ramil
- Trilha 18: Estrela, estrela – Vitor Ramil
- Trilha 19: Milonga en Do – Alfredo Zitarrosa
- Trilha 20: Milonga para as missões – Gilberto Monteiro
- Trilha 21: Paisano errante – Atahualpa Yupanqui
- Trilha 22: Milonguita – Pedro Raymundo
- Trilha 23: Ramilonga – Vitor Ramil
- Trilha 24: Milonga nova – Ghadyego Carraro

Trilha 25: Milonga de todos os lugares – Pirisca Grecco e Zelito Barbosa

Trilha 26: Corrientes Poty – Los Cantores de Quilla Huasi

Trilha 27: Merceditas – Los Chalchaleros

Trilha 28: Chamamé crudo – Chango Spasiuk

Trilha 29: Cherógape – Raúl Barboza

Trilha 30: Chacarera de las piedras – Mercedes Sosa

Trilha 31: Km 11 – Mário Dél Trânsito Coccomarola

Trilha 32: Baile de fronteira – Luis Carlos Borges

Trilha 33: Chamamé – Yamandu Costa

Trilha 34: Outra Campereada – Pirisca Grecco

Trilha 35: Chamamecero – Bebetos Alves

Trilha 36: Carol – Ghadyego Carraro

Trilha 37: Passo Fundo – Renato Borghetti

Trilha 38: Liquido 5 – Diego Schissi

Trilha 39: Cálice – Chico Buarque e Milton Nascimento

Trilha 40: Viola Enluarada – Marcos Vale e Milton Nascimento

Trilha 41: É proibido proibir – Caetano Veloso

Trilha 42: Comportamento geral – Gonzaguinha

Trilha 43: Reflexão (1° lugar) – I Califórnia da Canção Nativa

Trilha 44: Florêncio Guerra e o seu cavalo (1° lugar) – XXI Califórnia da Canção Nativa

Trilha 45: Pelas cidades de lona – Silvio Genro

Trilha 46: Semeadura – Vitor Ramil

Trilha 47: El forastero – Atahualpa Yupanqui

Trilha 48: Milonga Triste – Astor Piazzolla

Trilha 49: Frontera – Jorge Drexler

Trilha 50: Milonga orientao – Beбето Alves e Humberto Gessinger

Trilha 51: Morenika – Avishai Cohen

Trilha 52: Tongo 2 – Diego Schissi

Trilha 53: Camino del indio – Atahualpa Yupanqui

Trilha 54: Duerme negrito – Atahualpa Yupanqui

Trilha 55: Cadência Nordestina

Trilha 56: Asa Branca – Luiz Gonzaga

Trilha 57: Lamento Sertanejo - Dominginhos

Trilha 58: O ovo – Hermeto Pascoal

Trilha 59: Ostinato do Baixo

Trilha 60: Cadência campesina – Milonga

Trilha 61: Cadência campesina – Chamamé

Trilha 62: Trecho Tierra Querida – Atahualpa Yupanqui

Trilha 63: Trecho 1 – Milonga del Solitário – Atahualpa Yupanqui

Trilha 64: Trecho 2 – Milonga del Solitário – Atahualpa Yupanqui

Trilha 65: Trecho 3 – Milonga del Solitário – Atahualpa Yupanqui

Trilha 66: Trecho – Milonga en Dó – Alfredo Zitarrosa

Trilha 67: Trecho – Ramilonga – Vitor Ramil

Trilha 68: Trecho – Chamamecero – Beбето Alves

Trilha 69: Trecho – Chacarera de las piedras – Mercedes Sosa

Trilha 70: Maria, Maria – Mercedes Sosa

Trilha 71: San Vicente – Mercedes Sosa

Trilha 72: Soy pan, soy paz, soy mas – Mercedes Sosa

Trilha 73: Como Un Pájaro Libre – Mercedes Sosa

Trilha 74: Trecho – Do otro lado del rio – Jorge Drexler

Trilha 75: Triste – Tom Jobim

Trilha 76: Trecho – Chamamé crudo – Chango Spasiuk

Trilha 77: Trecho – Chamamé – Yamandu Costa

Trilha 78: Trecho – Tongo 2 – Diego Schissi

Trilha 79: Trecho – Encontro das Águas – Alegre Corrêa

Trilha 80: Trecho – Temporal – Ghadyego Carraro

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Instrumentos percussivos tocados pelos ameríndios missioneiros	25
Figura 2 - Trecho da Ópera Carmen de Bizet, redução para piano e voz – I ato/habanera	27
Figura 3 - Célula rítmica característica da vaneira, compasso binário	28
Figura 4 - Alguns padrões rítmicos encontrados no bugio	29
Figura 5 - El Sur (Jorge Luis Borges), uma perspectiva simbólica e identitária sul-americana	37
Figura 6 - Álbum Continente de Yamandu Costa (2013), analogia com a obra O Tempo e o Vento, de Érico Veríssimo	39
Figura 7 - Amplitude do Pampa transnacional	42
Figura 8 - O cotidiano campesino, manejo com o gado no ambiente do Pampa	44
Figura 9 - Mapa da mobilidade das fronteiras de acordo com a evolução dos tratados entre Portugal e Espanha	46
Figura 10 - Espaço interfronteiriço, cidades importantes e suas inter-relações	48
Figura 11 - Possíveis rotas de difusão dos grupos pampeanos	50
Figura 12 - Cidades da região do Prata e suas raízes colonizadoras	51
Figura 13 - Mapa Jesuítico do alcance de suas missões no extremo sul da América	52
Figura 14 - Exemplo de melodia expressada pelos indígenas americanos	53
Figura 15 - Presença africana na América, a rítmica dos tambores e a sua contribuição a sonoridade latino-americana	55
Figura 16 - Estruturas polirrítmicas africanas, transcritas para o sistema ocidental	56
Figura 17 - O espectro sonoro fronteiriço: espaço para elementos culturais, físicos e simbólicos	57
Figura 18 - Constituição de uma Charqueada (Aquarela de Debret)	58
Figura 19 - Modelo dos bailes de elite no século XIX	60
Figura 20 - Típico bolicho de campanha, local de encontro dos gaúchos do Pampa	61
Figura 21 - Ilustração do ambiente característico dos bailes de campanha	62
Figura 22 - Organograma dos elementos que compõem o encadeamento estético e sonoro fronteiriço	68
Figura 23 - Estrutura envolvendo os movimentos musicais no Rio Grande do Sul	71
Figura 24 - Matriz primitiva da rítmica da milonga crioula	77
Figura 25 - Milonga crioula aplicada na estrutura composicional	78
Figura 26 - Exemplo estrutural da milonga crioula ou primitiva com 10 frases	80
Figura 27 - Trecho de Estrela, Estrela, Vitor Ramil (1981)	81
Figura 28 - Matriz rítmica característica da milonga arrabalera, compasso binário	83
Figura 29 - Milonga para as Missões, trecho do tema milonga arrabalera	83
Figura 30 - Célula rítmica de base da milonga pampeana, compasso quaternário	84
Figura 31 - Milonga canção em formato instrumental	85
Figura 32 - Algumas características rítmicas da polca e do chamamé	88
Figura 33 - Exemplo rítmico-melódico do chamamé	90
Figura 34 - Base rítmica da chacarera com acentos	91
Figura 35 - Mapa visual do funcionamento rítmico e sonoro de acordo com as concepções	91
Figura 36 - Expressividades interpretativas na métrica 3/4	92
Figura 37 - Exemplo da relação métrica 3/4 e 6/8 nos gêneros fronteiriços	93
Figura 38 - Mapa musical, incidências e ramificações do chamamé	94
Figura 39 - Trecho da composição de Ramon Sixtos Rios, Merceditas (1940)	95
Figura 40 - Trecho de Outra Campareada gravada por Pirsca Grecco (2003)	97
Figura 41 - Capa da I Califórnia da Canção Nativa, um modelo que permearia o direcionamento estético-ideológico dos festivais no Rio Grande do Sul	101

Figura 42 - Capa de jornal que marca a polêmica envolvendo a Califórnia da Canção Nativa, presença questionável de gêneros musicais e críticas ao tradicionalismo	103
Figura 43 - Quadro dos desdobramentos que envolvem o conceito de fronteira a partir de perspectivas socioculturais e musicais.....	111
Figura 44 - Quadro estrutural que engloba a linguagem musical e verbal	112
Figura 45 - A inspiração do Pampa - documentário A Linha Fria do Horizonte (2008).....	116
Figura 46 - Conexões entre artistas sul-americanos em torno do ideal da estética do frio....	117
Figura 47 - Paisagens de Cerro Colorado ao norte da Argentina, um pouco do universo de Atahualpa Yupanqui	120
Figura 48 - Casa de Atahualpa Yupanqui em Cerro Colorado, hoje um museu em homenagem ao artista.....	121
Figura 49 - Exemplo de figura retórica de musicalidade - cadência nordestina.....	130
Figura 50 - Fragmentos sonoros do universo fronteiriço – ostinato do baixo	131
Figura 51 - Fragmentos sonoros do universo fronteiriço - cadência campesina na milonga.	132
Figura 52 - Fragmentos sonoros do universo fronteiriço – cadência campesina no chamamé	132
Figura 53 - Fragmentos sonoros do universo fronteiriço – tessitura e base harmônica.....	133
Figura 54 - Fragmentos sonoros do universo fronteiriço – construções melódicas e harmônicas típicas	134
Figura 55 - Atahualpa Yupanqui – Tierra Querida (1968)	137
Figura 56 - Expressividades sonoras presentes em Tierra querida (1968) - Atahualpa Yupanqui	138
Figura 57 - Atahualpa Yupanqui - Milonga del solitário (1983).....	139
Figura 58 - Expressividades sonoras presentes em Milonga del solitário (1983) - Atahualpa Yupanqui.....	140
Figura 59 - Expressividades sonoras presentes em Milonga del solitário (1983) - Atahualpa Yupanqui (trecho 2)	140
Figura 60 - Expressividades sonoras presentes em Milonga del solitário (1983) - Atahualpa Yupanqui (trecho 3)	141
Figura 61 - Alfredo Zitarrosa - álbum Antalogia (1996).....	143
Figura 62 - Expressividades sonoras presentes em Milonga en do (1996) - Alfredo Zitarrosa	144
Figura 63 - Vitor Ramil - álbum Ramilonga (1997).....	146
Figura 64 - Expressividades sonoras presentes em Ramilonga (1997) - Vitor Ramil.....	147
Figura 65 - Bebeto Alves - álbum Mandando Lenha (1997).....	148
Figura 66 - Expressividades sonoras presentes em Chamamecero (1997) - Bebeto Alves...	149
Figura 67 - Mercedes Sosa – Chacarera de las piedras (1980).....	151
Figura 68 - Expressividades sonoras presentes em Chacarera de las piedras (1980) - Mercedes Sosa	151
Figura 69 - Jorge Drexler - single Al otro lado del rio (2005).....	153
Figura 70 - Jorge Drexler – Al otro lado del rio (2005)	154
Figura 71 - Chango Spasiuk, Yamandu Costa e Diego Schissi, artistas latino-americanos atuantes no contexto instrumental.....	155
Figura 72 - Expressividades sonoras presentes em Chamamé crudo (1998) - Chango Spasiuk	156
Figura 73 - Expressividades sonoras presentes em Chamamé (2001) - Yamandu Costa.....	157
Figura 74 - Expressividades sonoras presentes em Tongo 2 (2010) - Diego Schissi	158
Figura 75 - Expressividades sonoras presentes em Encontro das Águas (1995) - Alegre Corrêa	160
Figura 76 - Expressividades sonoras presentes em Temporal (2011) - Ghadyego Carraro ..	161

SUMÁRIO

PRELÚDIO	16
1 FRONTEIRAS HÍBRIDAS	23
1.1 Hibridismo e fricções musicais	30
1.2 A fronteira: do conceitual ao metodológico	32
1.3 A região: uma perspectiva para a compreensão do espaço.....	34
1.4 Região, fronteira e o pampa transnacional.....	36
2 UMA PERSPECTIVA DO AMBIENTE E DOS GÊNEROS MUSICAIS FRONTEIRIÇOS	49
2.1 Contexto histórico e cultural	49
2.2 A estrutura econômica e social	57
2.3 Aspectos estéticos e do imaginário fronteiriço	65
2.4 Sobre uma estética sonora baseada no frio, no vento e na solidão.....	70
2.5 Gêneros musicais fronteiriços: matrizes e estruturas métricas	75
2.5.1 A milonga: matriz binária/quaternária	76
2.5.2 O chamamé e a chacarera: métrica ternária e sobreposições	86
2.6 Década de 1970: entre a Música de Protesto e a Califórnia da Canção Nativa	98
3 PARA UMA IDEIA DE FRONTEIRA MUSICAL	105
3.1 O fronteirismo como elemento de escolha estética em torno de um sentimento de pertencimento e latinidade.....	106
3.2 Sobre os elementos da linguagem musical e verbal.....	111
3.3 Ainda sobre a fronteira musical: entre o imaginário, a musicalidade constituída e o universo Yupanqui.....	113
4 SONORIDADES FRONTEIRIÇAS CONTEMPORÂNEAS: CONEXÕES, DIÁLOGOS E RECONHECIMENTO IDENTITÁRIO	123
4.1 Tópicos identitários e fragmentos expressivos: um caminho para análise do contexto músico-cultural latino-americano	124
4.2 Características típicas da expressividade musical propagada através dos gêneros fronteiriços	127

4.3 Diálogos e conexões musicais: vértices de uma sonoridade contemporânea produzida por artistas latino-americanos	135
4.3.1 Atahualpa Yupanqui – Tierra Querida (1968), Milonga del Solitário (1983)	136
4.3.2 Alfredo Zitarrosa - Antalogia (1996).....	142
4.3.3 Vitor Ramil – Ramilonga (1997)	144
4.3.4 Bebeto Alves – Mandando Lenha (1997).....	147
4.3.5 Mercedes Sosa – Chacarera De Las Piedras (1980)	150
4.3.6 Jorge Drexler – Al Otro Lado Del Rio (2005).....	152
4.4 Gêneros musicais fronteiriços e a estética instrumental.....	154
4.5 Discurso sonoro e identidade fronteiriça.....	161
POSLÚDIO	165
FONTES	168
REFERÊNCIAS	173

PRELÚDIO

A tese objetiva compreender aspectos da historiografia dos gêneros musicais presentes entre o espaço fronteiro sul-americano, enfatizando os diálogos e as conexões entre músicos/compositores/intérpretes latino-americanos. Diante disso, o enfoque se baseia na ideia de uma fronteira simbólica alicerçada na perspectiva de pertencimento e latinidade, que parte da escolha dos sujeitos pela integração e igualdade nas relações músico-culturais. A argumentação da tese é de que, no âmbito musical, a fronteira projeta diálogos e conexões peculiares que ultrapassam os limites nacionais, formando uma espécie de fronteira sonora, híbrida e transnacional. A observar a tríplice fronteira (Rio Grande do Sul – Uruguai – Argentina), um espaço marcado por características climáticas (frio e vento), modos de vida (isolamento e melancolia) e encontros culturais distintos. Circunstâncias que contribuíram para a ocorrência de processos híbridos muito proeminentes, capazes de impulsionar diferentes relações e diálogos no campo musical. Destaque para a *milonga*, *chacarera* e o *chamamé*, entre outros gêneros amplamente difundidos e compartilhados no contexto platino. Diante disso, o aspecto fronteiro constitui uma marca identitária que remete a elementos da ancestralidade cultural indígena, africana e europeia, estabelecendo diálogos para além de uma fronteira geográfica, mas simbólica, que se reconhece na latinidade. Um contexto extremamente imbricado culturalmente, que oportuniza um forte relacionamento estético-musical presente na produção musical que envolve gêneros musicais típicos do ambiente sul-americano. Nesse ambiente, realça-se e, compartilha-se expressividades musicais peculiares que integram a base identitária das sonoridades fronteiriças.

No decorrer da pesquisa, aliando os estudos realizados à experiência como instrumentista, compositor, arranjador e intérprete atuante nos últimos 15 anos em gêneros musicais latinos, bem como à atuação em festivais de música no Rio Grande do Sul e pelo Brasil, tenho refletido sobre a ausência de base de dados de caráter científico referente à historiografia da música sul-rio-grandense e latino-americana, especialmente no que diz respeito às diferentes matrizes sonoras que compõem o ambiente da música popular. Em estudos preliminares que tiveram início ainda no mestrado acadêmico (2012/2014) desenvolvido na Universidade Federal de Goiás, nesse período tive contato com partituras e audições de obras de compositores regionais sul americanos, analisando-as para a produção de arranjos. Naquela ocasião, surgiram questões que motivaram a continuidade na pesquisa, com ênfase nos aspectos da historiografia da música popular latino-americana. Com isso, a pesquisa volta seu olhar para o atual período e para os séculos XIX e XX, sobretudo para as conexões e

os diálogos dessas sonoridades. Destaque para a perspectiva musical (fragmentos melódico-harmônicos, radicais rítmicos e estruturais), extramusicais, associados à geografia, aos aspectos sociais e econômicos, além da atmosfera artístico-cultural estabelecida. Uma tentativa de compreender as relações existentes nessa perspectiva das sonoridades fronteiriças no âmbito latino-americano. Tema que reúne uma ampla gama de perspectivas, oportunizando diálogos entre diversas disciplinas humanistas, aqui protagonizados pela relação história e música. Segundo Kerman (1987), essas interações oportunizam alianças positivas para a compreensão de diferentes quadros que envolvem o ambiente social e cultural.

No sul da América, os amplos conflitos políticos e territoriais fomentam muitos questionamentos na esfera cultural e da produção musical popular. Esse local foi palco de inúmeros acontecimentos de suma importância para a história de ocupação e povoamento no estado do Rio Grande do Sul e a região do *Prata*. O espaço tornou-se uma região limite entre os impérios espanhol e português e um ambiente aberto e de múltiplos processos de hibridação. Além disso, esse espaço – físico e simbólico – fomentou diferentes manifestações culturais e artísticas, onde a música obteve respectiva relevância, acolhendo misturas, trocas e compartilhamentos que traduzem expressividades sonoras típicas.

Pensar uma perspectiva cultural da fronteira significa ir além de territórios políticos e geográficos, mas dos aspectos simbólicos que a permeiam, partindo para percepções que envolvem conexões multiculturais. Entre seus ingredientes mais abastados, destaca-se a hibridação cultural, a mistura étnica e de costumes, por fim, de unidade e reconhecimento que refletem traços de uma identidade sonora.

No âmbito sul-americano, o imaginário está diretamente relacionado a um ambiente de disputas constantes de poder, forjadas ao longo do tempo no campo físico e simbólico por diferentes agentes. Suas fundações estão enraizadas com base nas crenças de seus agentes, em interesses econômicos, na ideia de domínio, bem como na imposição de práticas socioculturais. Ações que, ao longo de anos, estimularam um cotidiano de múltiplos conflitos e integrações culturais. Para Magalhães (2016), decifrar esses processos ajuda na reflexão sobre uma construção de imaginário social que remonta, segundo o autor, a um aglomerado de representações coletivas e fenômenos históricos. Segundo Backzo (1985), esses fenômenos são sempre instituídos de um caráter conflitivo e reverberam tanto no plano material quanto simbólico. Diante disso, a compreensão da perspectiva que envolve o imaginário torna-se relevante. Autores como Magalhães (2016), Castoriadis (2010) e Durant (1998) articulam importantes ponderações sobre o tema, dialogando também com trabalhos mais abrangentes,

como Chartier (1990, 2002), Baczko (1985). Todos esses teóricos compartilham compreensões acerca de percepções envolvendo a ideia de imaginário, imaginário social, representação e campo. Para eles, o imaginário fundamenta-se especialmente nas relações sociais que envolvem disputas coletivas relacionadas ao poder. Para Baczko (1985), o imaginário reporta a indagações referentes aos aspectos da vida social e, nele, diversos agentes contribuem para constituição de redes simbólicas onde a coletividade direciona suas próprias regras e práticas. Em razão disso, Baczko sugere uma identidade e uma própria representação de si, manifestando e expondo crenças comuns. A tese é admitida por Castoriadis (2010), que argumenta para a constituição do imaginário a partir de uma rede simbólica que estrutura os modos de percepção dos sujeitos. Para Durant (1998), essa percepção pode ainda estar atrelada a uma base de políticas culturais presentes em diferentes grupos sociais.

Nessa perspectiva, é possível perceber a amplitude da fronteira por diferentes aspectos, sobretudo, no âmbito da alteridade e mentalidade que orienta uma espécie de diálogo sonoro entre artistas latinos-americanos. Foco nos elementos simbólicos que conduzem o sentimento de pertencimento, identidade e compatibilidade sonora, que tem se estabelecido independentemente de temporalidade e espacialidade numa ótica das sonoridades fronteiriças. Compreender esses processos e conhecer mais sobre gêneros musicais e da produção de artistas que dialogam nesse espectro das sonoridades constitui um ponto de investigação importante. Para isso, estrutura-se a tese de uma fronteira para além do espaço histórico e geográfico, mas de engajamento simbólico, que sugere uma atmosfera de reconhecimento entre iguais, de unidade cultural, capaz de impulsionar conexões e diálogos que compõem as sonoridades fronteiriças. Para aprofundar essa discussão, são abordadas fontes sonoras de variados artistas sul-americanos que integram essa gama sonora de fronteira. Esses artistas e compositores foram selecionados com base numa produção musical que contempla aspectos estéticos amplos e plurais, agregam um conjunto de expressividades sonoras importantes em meios aos gêneros musicais platinos. Barros (2018) esclarece sobre a importância da música como fonte histórica, representada por documentos sonoros e obras musicais. Para o autor, a música como área de saber provoca novos aspectos de pesquisa e reflexões pertinentes para a compreensão de contextos históricos amplos. Portanto, nesse processo de análise, serão abordados além da análise documental e bibliográfica, a análise sonora através da teoria de tópicos a partir de Piedade (2005; 2006; 2006 b; 2007). Segundo o autor, tópicos são figurações musicais forjadas no seio da cultura, construídas por meio de complexos processos históricos e culturais de natureza transregional e transnacional” (PIEADADE, 2009, p. 127). Trata-se de trazer um

olhar para a produção musical sul-americana, principais correntes, seus gêneros musicais e conexões com a perspectiva fronteiriça. Todo o material sonoro, que envolve partituras, álbuns e a produção desses compositores, remete ao recorte histórico que compreende os séculos XIX/XX. A ênfase da produção está em artistas contemporâneos que tem se nutrido de influências sonoras vastas, grande parte delas proporcionadas pela difusão de materiais sonoros pelo meio de tecnologias de acesso, a exemplo do rádio. Esses artistas expressam uma produção que envolve elementos musicais contemporâneos, ao passo, que se conectam a um espectro musical que valoriza expressividades sonoras germinadas com artistas primários em meio ao contexto musical latino-americano. Os exemplos assinalam para a presença de elementos sonoros diversificados, com produções estéticas que abrangem a música de cunho instrumental e de formato canção. Importante ressaltar que este estudo se concentra principalmente na perspectiva de análise das sonoridades, em contraponto a análise poética. Outro fator diz respeito a observar os gêneros musicais e suas métricas binárias e ternárias típicas do ambiente platino, e o engajamento por parte desses artistas.

Conjeturar sobre a ideia de fronteira sonora/musical oferece uma oportunidade para que sejam pensadas algumas estruturas de diálogo entre as produções sonoras de artistas latino-americanos e da riqueza cultural presente em meio aos gêneros musicais. Conforme Golin (1997), esses encontros culturais estiveram presentes desde os primeiros exploradores a pisar no ambiente sul-americano e contribuíram para a composição de novos ingredientes que constituíram as demandas de hibridação presentes no espaço fronteiriço.

Dentre alguns termos importantes para este trabalho está o termo “popular”. Ele diz respeito às práticas comuns historicamente perpetuadas e estabelecidas no âmbito da cultura popular, na esfera musical que faz referência à música presente no ambiente campesino/rural e urbano, nas celebrações de diferentes culturas, nos bailes e danças históricas. Agrega tanto matrizes europeias quanto africanas e indígenas presentes no ambiente latino-americano. No âmbito musical, admitimos a definição proposta por Jairo Severiano (2008), que compreende a música popular fazendo menção a toda produção musical popular feita pelo povo, contexto no qual se incluem as manifestações musicais populares de cunho regional.

O entendimento de gênero na conjuntura musical tem base nos autores Trotta (2008) e Holt (2008). Ambos apresentam uma abordagem interpretativa do termo, seu principal fator leva em consideração a sonoridade “das músicas”, ou seja, aspectos auditivos. Holt (2008) esclarece que o conceito de gênero musical dialoga com várias áreas do conhecimento musical, além do contexto histórico e do campo social. Trotta (2008) menciona ainda sobre o ambiente

afetivo e estético, que, integrado ao ambiente social, forma o alicerce no qual os gêneros operam. Apesar de os pesquisadores reconhecerem que muitas vezes gênero e estilo possam ser pensados conjuntamente e sem contornos muito definidos, existe a possibilidade de classificar ambos. Portanto, o estilo pode referir-se ao material musical propriamente dito, e gênero, o tipo de significado imposto sobre a música pelas culturas. Do mesmo modo, convém salientar sobre os moldes como os gêneros musicais são produzidos e dos múltiplos elementos simbólicos presentes para a constituição das sonoridades. Para Piedade (2005; 2007), é importante perceber que os gêneros musicais estão com temperamentos cada vez mais híbridos e dinâmicos.

Entre tantas questões que impulsionaram esta tese, além das já mencionadas, ganham destaque a tentativa de contribuir para o aumento de material envolvendo essa temática e a curiosidade em compreender mais sobre a identidade sonora latino-americana e uso de fontes de pesquisa que valorizem o viés sonoro. Na relação história e música, Napolitano (2010) aponta alguns caminhos importantes fazendo referência às fontes audiovisuais, fonogramas e partituras. Segundo o autor, elas precisam ser ainda mais valorizadas pelo historiador, adentrando as fontes tradicionais escritas. Isso se justifica especialmente porque sugerem um novo olhar de pesquisa, que demanda conhecimentos específicos por parte do investigador. No caso da música, atenta para a intimidade do historiador com partituras e audições, para que não haja riscos de perdas de informações em meio às especificidades e aos códigos de funcionamento desse tipo de documentação. Certeau (2011) também considera importante o fato de que na história tudo começa pelo gesto de separar, reunir e transformar em documentos certos objetos agrupados de outra maneira. Para ele, esse gesto remete para uma desconstrução necessária, com a qual o historiador deve se confrontar, para que construa novamente, sem deixar lacunas. Hartog (2011), acrescenta que história é a visão e a audição, e de como se articula o visível e o audível no discurso do historiador.

Na perspectiva moderna da prática historiográfica, nenhum documento fala por si mesmo, ainda que as fontes primárias continuem sendo a alma do ofício de historiador. Assim, as fontes audiovisuais e musicais são, como qualquer outro tipo de documento histórico, portadoras de uma tensão entre evidência e representação (NAPOLITANO, 2010, p. 240).

Esses desdobramentos assinalam para a importância de penetrar o olhar sobre as fontes audiovisuais, musicais e literárias. Observar por essas frestas permite novos caminhos de compreensão de particularidades históricas que podem evocar novas descobertas e percepções.

O campo de concentração desta pesquisa assinala para a história regional voltada à produção da cultura e do patrimônio. Mais intimamente no ambiente de estudos da história

cultural¹, tendo em vista a abordagem dada ao estudo da cultura popular Burke (2005), nomeadamente da cultura brasileira e da música popular, Napolitano (2002). Essa pesquisa de fundamento qualitativo e historiográfica baseia-se em fontes documentais da literatura do cancioneiro sul-americano, materiais áudio/visuais de músicos/compositores latino-americanos. Acolhe como fontes principais de pesquisa a literatura do cancioneiro latino-americano datada principalmente do século XIX/XX partituras e produções sonoras extraídas a partir desse recorte, principalmente entre décadas de 1960-90 e primeira década do século XXI, seguidos de transcrição de exemplos musicais e análise.

A tese está dividida em quatro capítulos e respectivos subcapítulos: o primeiro capítulo aborda e discute a ideia de fronteira e fricção musical, processos híbridos com base em encontros músico-culturais que marcam a perspectiva sonora fronteiriça. Também aborda aspectos da geografia do espaço interfronteiriço sul-americano e das contribuições para a construção de uma historiografia da música popular regional. Para isso, trabalhos como de Bakhtin (2000), Canclini (1990, 2001), Burker (2003, 2008), Reckziegel (2000), Golin (2002, 2004) e Piedade (2005, 2007, 2011) são algumas referências importantes. O segundo apresenta um panorama do ambiente fronteiriço com referência para as raízes culturais e sociais existentes e estabelece um olhar estético e historiográfico sobre os gêneros musicais transnacionais de fronteira e suas principais matrizes métricas, essencialmente com ênfase na produção musical de artistas latino-americanos. Dentre alguns referenciais, Ayestarán (1967); Aretz (1952); Bugallo (2006); Golin (1983, 1997, 1998, 1999, 2002, 2004, 2011, 2013, 2014, 2019, 2020); Lucas (1990); Vega (1998), Panitz (2010, 2016), Maciel (2006) e Ramil (1997, 2004). No terceiro capítulo, o foco está no desenvolvimento de alguns conceitos chave. O principal deles se refere à ideia de fronteira musical. Um olhar para a antropologia do homem fronteiriço, do campo simbólico e representativo da fronteira com base no diálogo e ideia de pertencimento. Entre alguns autores estão Gonzalez (1986, 2008, 2013); Strathern (1996, 2006); Menezes Bastos (1999); Panitz (2010, 2016); Rossi (1958); Maciel (2006); Ramil (2004) e Schurmann (1989), além de fontes audiovisuais como *A linha fria do Horizonte* (2008), *Pequeños Universos* (2017) e *O Milagre de Santa Luzia* (2013), que incorporam fontes importantes de pesquisa. Por fim, obras da literatura do cancioneiro latino-americano, como *Martin Fierro* (1973, 1988) e *Facundo ou civilização e barbárie* (2010). O quarto e último capítulo enfatiza a

¹Conceito proposto por Burke (2005), que combina abordagens interdisciplinares da história com outras áreas, como antropologia, ciências sociais, musicologia, entre outras, propondo um olhar histórico-investigativo sobre a cultura e suas interpretações.

análise de exemplos musicais que constituem o universo sonoro fronteiriço. Atenção aos diálogos e conexões estabelecidos entre artistas sul-americanos, suas escolhas sonoras e gêneros musicais utilizados. A base de análise musical parte de Piedade (2005; 2006; 2007), de aspectos historiográficos, e de considerações que seguem alargando perspectivas, a exemplo dos conceitos de *fronteirismo* e *fronteiridade* e suas contribuições para pensar uma ideia de fronteira musical. Este trabalho agrega além dos exemplos como partituras, também um conjunto de representações auditivas já mencionadas, disponibilizadas por via digital em anexo.

1 FRONTEIRAS HÍBRIDAS

“Assim, em meio à rudeza dos costumes nacionais,
essas duas artes que embelezam a vida civilizada e desafogam
tantas paixões generosas são honradas e favorecidas pelas
próprias massas, que ensaiam sua musa áspera
em composições líricas e poéticas”.

Domingo F. Sarmiento

As demandas da contemporaneidade vêm se modificando significativamente, com isso, ocorre maior engajamento de investigadores de áreas distintas que, a partir da história, buscam alternativas mais sensíveis aos seus questionamentos. Essa concepção tem afetado positivamente a historiografia e impulsionado novos desdobramentos de pesquisa e sobre múltiplos aspectos e em diferentes regiões do Brasil e América Latina. Na esfera da historiografia cultural, a perspectiva simbólica recebe maior destaque. Para Burke (2008, p. 10), “O terreno comum dos historiadores culturais pode ser descrito como a preocupação com o simbólico e suas interpretações”.

No espaço latino-americano, houve um vasto processo de hibridação cultural que promoveu inúmeros desdobramentos sociais e culturais. Esses desdobramentos forjaram uma cultura muito singular, de forte ancestralidade indígena, africana e europeia. No pleito das manifestações sonoras, isso tem permitido a constituição de uma identidade ímpar, que se nutre a partir de um vasto imaginário. Nesse contexto, aspectos físicos e simbólicos contribuem para vastos cruzamentos no plano cultural, os quais reverberam no ambiente sul-americano.

No Rio Grande do Sul, assim como no extremo sul da América, houve uma forte mistura de culturas, muitos modelos artísticos chegariam já com as primeiras expedições no estado. De acordo com Golin (1997), na década de 1750, expedições vieram ao sul da América², com eles, além da guerra, vieram músicos e muitas manifestações artísticas tipicamente europeias, como o minueto e a contradança, a exemplo da comandada pelo comissário Gomes Freire de Andrada (1685-1763). As composições *Contradança n. 5* de W. A. Mozart (Trilha 1)³ e *Minueto em Sol Maior* de L. V. Beethoven (Trilha 2) representam um panorama do modelo sonoro europeu.

²Conforme Golin (1997), a exemplo da *Expedição do Sul* comandada por Gomes Freire de Andrada (1685-1763).

³Indicação numerada referente às audições disponibilizadas em anexo.

Os saraus era a sua predileção. Os bailes encontravam-se entre os maiores prazeres. Em seu governo, além de exotismos coreográficos das aldeias brasileiras, curiosamente introduzidos nos ambientes da elite colonial, as contradanças e os minuetos revelaram o estilo do poder, em seu esforço de fazer grassar na América as artes europeias (GOLIN, 1997, p. 26).

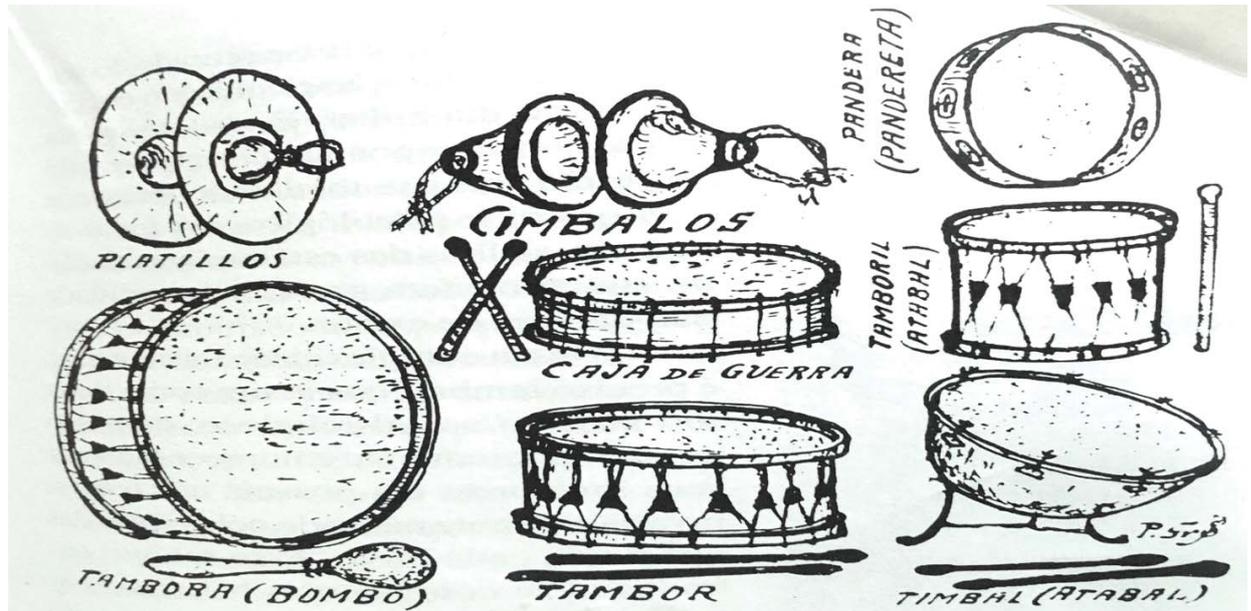
As sociedades indígenas por toda a América exerciam liberdade territorial e cultural, e, mesmo após a chegada dos europeus e do saque sanguinário a territorialidade, a cultura ameríndia seguiu influenciando sobre muitos aspectos. Não é raro ouvirmos declarações a respeito do potencial empregado pelos indígenas para manipular a arte. Possuíam inúmeras habilidades, sendo exímios artesãos, compositores, cantores e intérpretes. Além disso, tinham muita facilidade em incorporar elementos de diferentes estéticas, a exemplo da estética musical europeia no qual foram submetidos. Durante o período no qual os jesuítas desenvolveram um relacionamento importante juntos as comunidades indígenas *guaranis* na América do Sul, a exemplo dos *Sete Povos das Missões* e dos *Trinta Povos das Missões*, muitos são os relatos acerca do relacionamento solidário desenvolvido e da contribuição dos indígenas em diversos ofícios, destaque para as habilidades artísticas.

Foram pintores, decoradores, entalhadores, estatuários, ourives, músicos, cantores, fabricantes de sinos e instrumentos musicais, copistas ou calígrafos, ferreiros, carpinteiros, torneiros, sapateiros, alfaiates, curtidores, tecelões, pedreiros; sobretudo, revelaram-se bons músicos e excelentes cantores (MEYER, 1979, p. 247).

Grande parte dos gêneros musicais que compõem o folclore e a música popular dos países sul-americanos compreende elementos da cultura africana e indígena. A exemplo de elementos culturais que advém da cultura *andina* e *guarani*. É possível observarmos células e agrupamentos rítmicos específicos dessas culturas em meio às produções sonoras das Américas. No acervo dessas influências, a mescla de culturas exerceu um importante papel de construção identitária, principalmente entre o final do século XIX e até a metade do século XX. Isso tem efeito de tal modo que é possível perceber vértices de múltiplas matrizes que compõem os gêneros musicais platinos. O contexto militar, as bandas musicais, também marcam pontos de influência a música produzida, posteriormente, através da vinda de companhias diversas, orquestras possibilitaram os diversos encontros entre essas culturas. Os indígenas ajudariam muito na difusão da estética europeia nas Américas, foram inundados por elementos da cultura europeia, assimilando com facilidade elementos dessa linguagem. Segundo Ribeiro (1965), existem relatos dos padres *jesuítas* revelando que, compondo e interpretando, os indígenas demonstravam grande habilidade. Além disso, muitos instrumentos foram sendo adaptados à cultura das Américas, incorporando-se ao folclore de cada região, dessa mistura, talvez o maior

avanço seja a inventividade com que esses indivíduos processaram e expressaram através da sua *expertise* culturais sonoridades específicas. Um exemplo são as variedades de instrumentos percussivos (Figura 1), que foram se inserindo na América através desses encontros de culturas.

Figura 1 - Instrumentos percussivos tocados pelos ameríndios missioneiros



Fonte: Golin, 1997, p. 89

Segundo Ribeiro (1965), o entrelaçamento cultural Ibero-Americano foi marcado pela influência da música indígena e da música europeia, e isso se deu desde o primeiro momento do descobrimento do novo mundo. A partir da mistura a diferentes grupos sociais indígenas, deu-se forma a um conjunto de qualidades que atualmente caracterizam a cultura dos países da América Latina. Posteriormente, se incorporaria a esse contexto, a influência da cultura africana por intermédio do comércio de escravos.

Em muita música, sobretudo do México e de Cuba, se notam, em certos ritmos reminiscências africanas. A evolução lenta segue, pois, a própria história, tomando mais incremento com o advento da independência de cada país. Há, como de se esperar, profundo sentimento folclórico e nacionalista em todos os compositores latino-americanos. Claro está que os diversos fatores étnicos, geográficos, históricos e sociais das vinte e uma jovens repúblicas deram a cada uma delas feições sobremodo características (RIBEIRO, 1965, p.14).

Dentre as singularidades desse entorno cultural latino, está a influência *Inca*, que foi extremamente proeminente em países como Bolívia, Peru, Equador, Venezuela e Colômbia, bem como a riqueza do folclore indígena no Chile. O Paraguai seria marcado pela influência

cultural dos povos *guaranis* e pelas missões jesuíticas, assim como parte do Rio Grande do Sul (sul do Brasil). *Hara Vale Hava* é uma obra cantada em *guarani*, datada do final do século XVII e início do XVIII, demonstra a integração da música europeia de cunho sacro e da cultura *guarani*, um típico modelo concebido pelas missões jesuíticas entre a Bolívia, o Paraguai e proximidades, a exemplo da (Trilha 3). No Brasil, ocorreria um amplo processo híbrido envolvendo fortemente a cultura indígena, europeia e africana. Conforme Ribeiro (1965), na Argentina e no Uruguai houve intensa presença de elementos folclóricos, aliados a influências de compositores europeus que por ali se estabeleceram. Isso contribuiu para a cultura da música orquestral. Paralelamente a isso, uma vasta produção de gêneros mestiços foram surgindo entre Argentina, Uruguai e Rio Grande do Sul. Em meio a *chacareras*, *milongas*, *chamamés*, entre outros, surgia uma sonoridade popular conectada às camadas rurais e, posteriormente, urbanas.

A *habanera* marca um desses exemplos de miscigenação cultural e particularidade identitária em diferentes regiões. Teria surgido em Cuba com as tribos de origem africanas, podendo ser instrumental ou canto acompanhado, como demonstra o exemplo (Trilha 4). Segundo Alvares (2007), sua célula rítmica já era encontrada muito antes, desde o século X, entre *Mouros* e *Árabes*. Oliveira (2006) afirma que foi através de muitos intercâmbios culturais entre Europa e América que a *habanera* saiu de Havana e chegou à Europa, posteriormente retornando para a América do Sul.

Os compositores franceses Maurice Ravel (1875-1937) e Georges Bizet (1838-1875) adaptaram o gênero às suas composições, a exemplo do que também ocorreu com o compositor espanhol Sebastian Yradier (1809-1865). A ópera *Carmem* (1875), de Bizet (Trilha 5), demonstra a presença de elementos estruturais e rítmicos característicos do gênero nativo da América Central. Essa proeminência rítmica pode ser observada no I ato – *L'amour Est un Oiseau Rebelle*, trecho exemplificado na partitura (Figura 2). De fato, Bizet soube explorar muito bem as características do gênero nesta composição.

Figura 2 - Trecho da Ópera *Carmen de Bizet*, redução para piano e voz – I ato/habanera

The image shows a musical score for the Habanera from Bizet's opera Carmen. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics in English and French. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The music is in 2/4 time and features a characteristic habanera rhythm. The lyrics are: "Just like a bird re-bell-ing, And how to con-quer him, who knows? Vain his / est ce que re-bel-le Que nul ne peut ap-pri-er; Et c'est / mi-ste-ri-o-so-ge-ri-les Nes-sun lo può do-ma-sti-car, O-gnor".

Fonte: <http://pt.cantorian.org/music/3898/Carmen-Habanera---voice-%2526-piano>. Acesso em 16 maio 2015.

Em meio às produções musicais populares na América do Sul, a célula da *habanera* estabelece um padrão rítmico que, quando integrado à cultura da região, permanece com características de ritmo focado na dança. De fato, muitos dos gêneros mestiços latinos partem dessa premissa rítmica em favor da dança, aos poucos ganham outras facetas sonoras. Para o historiador Tinhorão (1998) a *habanera* teria tido participação fundamental também na formação do tango brasileiro, tornando-se, posteriormente, um forte influenciador do choro. Essa matriz rítmica pode ser encontrada em grande parte dos gêneros musicais que vão de norte a sul do Brasil, a exemplo do baião, samba, vaneira e vaneirão, de modo que, novamente, a expressividade dada a essa matriz em cada região é o que lhe garante características particulares.

As expedições no século XVIII, bem como a chegada da corte portuguesa ao Brasil (1808), proporcionariam ainda mais transformações econômicas, sociais e culturais ao século XIX, com isso, influenciando muito a produção cultural e musical no Brasil. Lessa e Côrtes (1975) afirmam que a *habanera* chegou ao Rio Grande do Sul como uma dança popularizada em Paris no fim do século XIX, assumindo espaço aos poucos nos salões de chão batido do estado. Para Nogueira e Souza (2007), seria no ambiente cênico musical do teatro e dança que surgiriam as primeiras mesclas de ritmos advindos da Europa com uma temática brasileira. Gêneros musicais como a *vals*, a *modinha*, o *schottisch* e a *habanera* – normalmente interpretados à base de instrumentos característicos e danças típicas de cada região do país – dariam os primeiros indícios da adaptação da música europeia para a música brasileira.

Para os sul-rio-grandenses, o gênero ganharia especificidades identitárias que seriam muito difundidas a partir do ambiente de bailes, como podemos observar nos exemplos a seguir,

vaneira (Trilha 6) e o *vaneirão* (Trilha 7). Os gêneros, em um primeiro momento, seguiram a padronização rítmica focada na dança, e, posteriormente, ganharam novas estruturas estéticas focadas também na apreciação e abordagem instrumental.

Figura 3 - Célula rítmica característica da *vaneira*, compasso binário



Fonte: Alvares, 2007, p. 28.

No documentário *Pequenos Universos*, Luciano Maia comenta com o acordeonista Chango Spasiuk e apresenta algumas especificidades da *vaneira* no Rio Grande do Sul. O seu enfoque principal, segundo ele, está no seu estilo “bailável”, que faz com que esse gênero possua uma identificação direta com os bailes e fandangos. Por intermédio desses grupos de baile, o gênero foi muito difundido pelo Brasil, proporcionando um protagonismo muito forte ao acordeom. Segundo Luciano Maia, aos poucos, um contraponto foi surgindo entre o ambiente dos bailes e dos festivais. Para ele, o ambiente dos festivais acabaria por oferecer uma abertura musical maior, com foco não apenas na dança, mas na apreciação musical propriamente dita dos gêneros (PEQUENOS..., 2017).

No documentário *O Milagre de Santa Luzia - o Brasil que toca sanfona*, Renato Borghetti comenta sobre essas diferenças na forma interpretativa dos gêneros, a exemplo da *vaneira*. Para Borghetti, a forma sulina é mais rígida e apresenta características dos costumes do sujeito rio-grandense, o que, segundo o músico, também é influenciado pelo clima, que é um dos fatores que interferem na forma como se interpreta a *vaneira* e o *vaneirão* no sul do país (O MILAGRE..., 2008). O músico ainda comenta que esse é o ritmo das festividades, talvez o mais alegre encontrado no Rio Grande do Sul (PEQUENOS..., 2017).

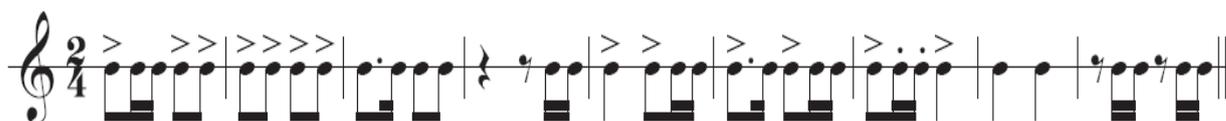
O bugio é mais uma representação sonora do sul da América apresenta traços rítmicos similares à *habanera*. Segundo o acordeonista Adelar Bertussi o *bugio* advém de uma dança cultuada pelos indígenas da região serrana do Rio Grande do Sul (O MILAGRE..., 2012). Apesar de haver relatos apontando para o fato de ser, esse, o único gênero oriundo exclusivamente do Rio Grande do Sul, suas características métricas apresentam semelhanças com outros gêneros binários, a exemplo da *vaneira* e do *vaneirão*. É comum entre músicos alternar entre o sotaque de um e do outro durante a interpretação do gênero em bailes.

O acordeonista Edson Dutra comenta que a principal característica do gênero é o jogo de foles, ou seja, o movimento que o acordeonista realiza no ato de abrir e fechar o acordeom para gerar os sons e da forma como realiza a linha rítmica de mão esquerda (registro grave) do instrumento (O MILAGRE..., 2008), conforme demonstra o exemplo (Trilha 8). Em entrevista para o projeto Gema, Adelar Bertussi esclarece mais especificamente algumas características e a origem do gênero:

O bugio é nativo dos índios Kaingang, a tribo dos kaingangs aqui dançavam o bugio a madrugada inteira viu, a batida era essa aqui, pom po pom, pom po pom... Se chamava marcar o bugio, ficar marcando o bugio [...]. Era proibido dançar nos bailes aqui em cima, dançar a dança do bugio. Ai com o negócio de nós gravar o bugio, lá no Rio de Janeiro, o bugio entrou em moda por todo o Rio Grande do Sul. Quando nós formamos a dupla irmãos Bertussi e começamos a tocar para um lado e pra outro, nós contratávamos os bateristas locais, isso ai que foi da necessidade de ajudar a segurar o solista [...] (GEMA, 2016, 9:44-11:21 min).

Entre algumas peculiaridades do gênero, destacam-se o andamento normalmente mais lento, a estrutura harmônica ainda mais simples que na vaneira e uma interpretação que requer destaque aos acentos e às notas curtas.

Figura 4 - Alguns padrões rítmicos encontrados no *bugio*



Fonte: Da Silva, 2010, p. 92.

Esses exemplos demonstram a capacidade que cada cultura tem de processar e reprocessar suas heranças culturais. A originalidade muitas vezes se conecta à forma como cada grupo de indivíduos expressa determinadas memórias e experiências estéticas.

As fronteiras híbridas representam os encontros e embates, além do amplo processo híbrido pelo qual a América Latina esteve submetida. Uma percepção que nos permite pensar sobre as demandas que, ao longo dos anos, forjaram uma identidade cultural e sonora no continente. Canclini (2001) argumenta sobre os processos híbridos, propondo que quase nunca são desprendidos de contradições, conflitos e particularidades e atenta para o multiculturalismo criativo que compõe a América Latina. Um espaço de contrariedades, fricções e misturas culturais que, aliadas a perspectivas simbólicas, caracterizam uma atmosfera muito particular.

1.1 Híbridismo e fricções musicais

No ambiente de fronteira é impossível dizer quando termina ou começa algo, justamente porque nela reside um espaço de neutralidade para com a soberania estatal. Para Golin (2019), é um lugar de involucramento onde ocorrem inúmeras relações e diálogos. Uma situação que foi ocorrente entre os territórios do Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina. Um espaço de muita diversidade de culturas e musicalidades, que têm repercutido ao longo dos tempos em uma sonoridade particular, principalmente devido aos processos de hibridação e fricção musical, os quais reforçam a ideia de uma fronteira cultural e sonora extremamente proeminente. Tal fronteira é significada a partir de uma produção musical por vezes entrelaçada entre os países fronteiriços, que, juntos, alimentam traços de uma identidade e reconhecimento entre artistas latino-americanos, independentemente do local geográfico em que se encontram.

Essa capacidade de catalisar remonta diferentes aspectos culturais que se baseiam na diversidade e na mistura protagonizada a partir de elementos culturais híbridos, que fornece toda a riqueza desses encontros culturais. Na Europa do século XIX, o termo híbrido aparece em diversos campos do conhecimento, inicialmente sem referência muito positiva, especialmente porque, para a compreensão da época⁴, esse processo era visto como fraco e desagregado de valor, “sobretudo o híbrido humano, como raça degenerativa, monstruosa e infértil, logo, um alvo fácil do racismo eurocêntrico” (VAZ, 2017, p. 90).

Caberia a Bakhtin (1975) a tarefa de trazer um novo olhar para o termo, conduzindo-o de uma esfera complexa que abarcava questões raciais, transportando-o para o domínio da linguística. Com isso, algumas mudanças se dariam a partir da aceção fundamental da promoção do encontro das diferenças. Conforme Vaz (2017), isso propiciou um ambiente fecundo, diversificado e fértil para todo tipo de desenvolvimento e evolução. Em termos linguísticos e culturais, toda a amálgama dessas incidências entre linguagens ou culturas constituiria parte das demandas naturais de hibridação, de forma intrínseca a todo o processo evolutivo. Tal compreensão foi bem recebida em diferentes áreas do conhecimento, a exemplo da historiografia, da geografia, da musicologia, da etnomusicologia e dos estudos culturais em geral.

A globalização cultural é uma realidade presente na humanidade, e, para Burker (2003, p. 14), “existe uma tendência global para a mistura e a hibridação, sendo os encontros culturais

⁴ Vide áreas da biologia e antropologia (VAZ, 2017).

cada vez mais intensos”. Além disso, no que se refere às formas musicais e aos gêneros híbridos, o autor comenta que esse processo é extremamente comum no campo musical.

Canclini (2003) atribui o processo de hibridação ao conjunto de práticas socioculturais que existem separadamente e que se combinam gerando novas estruturas, objetos e práticas. Para o autor, isso seria o resultado de algo não planejado, mas da criatividade individual e coletiva. Burker (2008) afirma que, segundo estudos da antropologia e da história, a ideia de circularidade cultural pode sim se modificar. Ela pode ser repassada de uma população para outra, bem como retornar e acabar influenciando a cultura da qual se originou, agregando os novos atributos que recebeu.

No âmbito musical, exemplos típicos aparecem em gêneros musicais como o *jazz* americano e a *bossa nova* (Trilha 09 e 10), nos quais esse processo ocorre, por vezes acentuado por momentos de fricções musicais, quando o encontro, as trocas, o câmbio e a incorporação de elementos se fazem presentes. Esses encontros contribuíram de forma efetiva para o desenvolvimento de ambos os gêneros, de modo que, sem os gêneros anteriores como o *blues* e o *samba*, não haveria *jazz* nem *bossa nova*. Esse é um processo imprescindível para a renovação dos gêneros musicais. Para Piedade (2005, 2007, 2011), esse fenômeno ocorre a partir da troca e da assimilação de partículas diferentes das de origem e faz parte de um processo de construção de musicalidades específicas. Essas musicalidades podem agregar amplos aspectos, que constituem tópicos de musicalidades particulares. Esse processo de fricção direciona não só a cultura, mas os gêneros musicais, impulsionando-os constantemente, modificando-os, sem que percam suas características fundamentais.

Piedade (2011, p. 104) também reflete sobre as possibilidades do hibridismo musical e argumenta:

De início, vamos identificar dois tipos de hibridismo: chamemos de hibridismo homeostático aquele que pressupõe o corpo híbrido como domesticado, equilibrado, onde há uma real fusão, ou seja, A deixa de ser A enquanto tal e B deixa de ser B enquanto tal para que se encontrem em conjunção na construção de um novo corpo estável, C, o híbrido; no outro tipo de hibridismo não há fusão, nem equilíbrio, A não pode deixar de ser A, e nem B pode fazê-lo, ambos estando dispostos em um corpo que não é C, mas AB. Em AB, é importante que A se mostre como A e que B se mostre como B. Mais propriamente, A necessariamente se afirma enquanto A perante B e vice-versa. A é contrastivo em relação a B no corpo AB, cujo cerne é justamente esta dualidade. Se este corpo AB, no qual a identidade de A e B se apresentam conjunta e contrastivamente, pode ser chamado de híbrido, então podemos falar aqui de um hibridismo contrastivo.

Tal percepção compreende o amplo espectro do hibridismo, no qual questões específicas da ótica musical se inserem, possibilitando uma reflexão e análise ampla, que possa dar conta da discussão que envolve os gêneros musicais e as sonoridades constituídas. Nesse contexto, tem destaque a importância do ambiente, dos simbolismos e das práticas culturais, onde a música

[...] porta consigo necessariamente nexos socioculturais e históricos cuja imbricação semântica com os sons torna difícil considerá-los exteriores. Ou seja, os fatos culturais que permeiam e constroem os gêneros musicais fazem parte do objeto tanto quanto os sons (PIEDADE, 2011, p. 104).

Esses apontamentos invadem os conceitos chave na esfera dos processos retóricos, de tópicos, fricção e constituição das musicalidades. Esses elementos serão discutidos mais adiante, no que diz respeito à composição do modelo de análise envolvendo as sonoridades fronteiriças.

Com base no olhar que envolve o hibridismo e suas ressignificações – inclusive na esfera musical –, refletiremos a seguir sobre alguns tópicos referentes à compreensão de fronteira, da região e do território transnacional do Pampa, apontando algumas considerações importantes para este trabalho.

1.2 A fronteira: do conceitual ao metodológico

Para Heinsfeld (2015), a primeira noção de fronteira parte da ação do ser humano em delimitar e garantir o seu espaço de domínio, o que faz com que se estabeleçam os conflitos tanto pela ampliação quanto pela conservação do território. Em termos geopolíticos, o autor ainda acrescenta:

A noção de fronteiras territoriais foi fundamental para a elaboração das doutrinas geopolíticas. Todo pensador geopolítico tem na fronteira um dos seus objetos fundamentais. É por isso que entre os “grandes temas” da geopolítica brasileira as fronteiras ocupam um lugar de destaque. A noção de fronteira se confunde com a história do Brasil. “O caráter histórico da ‘fronteira’ no Brasil, sua permanência, sua importância na vida do País, fazem dela um fato social total, concreto, mas também político, ideológico e psicológico. “Talvez por essa razão se explique o cuidado brasileiro com a região fronteira, o que criou, segundo o brigadeiro Lysias A. Rodrigues, uma situação *sui generis* para o Brasil (HEINSFELD, 2015, p. 27).

A particularidade das fronteiras brasileiras recebe um tempero ainda maior quando observamos as que delimitam o sul do Brasil, principalmente por todo o desenrolar histórico

concernente à tomada, à posse e à instituição de divisas dos territórios entre portugueses e espanhóis.

Grande parte dessa história protagonizada na tríplice fronteira Rio Grande do Sul (Brasil), Uruguai e Argentina refere-se às constantes mudanças nas divisas políticas e territoriais da região. Foi nesse ambiente que o embrião das sonoridades fronteiriças se desenvolveu, principalmente pela expressiva quantidade de influências presentes nesse território. Ainda no que refere à fronteira, Reckziegel (2000) assinala para a sua definição como a interpretação de uma área moldada por uma história comum. Essa reflexão é complementada por outros autores, a exemplo de Oliveira (2000), que denomina a fronteira como um espaço de base humana e geográfica semelhantes, tal qual é o Pampa. Para Golin (2002), o conceito se expande ainda para as esferas econômicas, culturais e sociais, onde se estabelecem nítidas relações de poder, carregadas de ambiguidades, pois, ao mesmo tempo em que impede, permite ultrapassar.

A teoria de fronteira, em seus múltiplos aspectos, conforme destaca Golin (2002; 2004), aborda desde questões técnicas que definem o próprio termo até um olhar mais abrangente que vai além do conceito. Dessa forma, adentra-se a própria *teoria de fronteira* no sentido de como ela pode colaborar na pesquisa histórica. Segundo o autor, a fronteira como abordagem teórica contribui para o desenvolvimento de uma metodologia de ação, portanto, a fronteira pode ser compreendida como o ponto de encontro entre o conceitual e o metodológico. Entre alguns pontos observados, destaca-se os princípios de alteridade, na relação entre o eu e o outro, ou seja, entre o indivíduo e a sociedade. Tal perspectiva, conforme o autor, embora estabeleça uma base metodológica de abordagem para o historiador, assinala para as contribuições de outras áreas para o estudo histórico e para a aplicação de conceitos que são fundamentais para o enriquecimento da pesquisa. A psicanálise (alteridade), a sociologia (reciprocidade) e a antropologia (relações de fronteira), por exemplo, poderiam ter estudos amparados por essa temática. Golin (2002) esclarece ainda sobre a importância de atentar para as significações do conceito de região, para que se possa pensar a fronteira e as muitas relações que a constituem. Isso tem amparo tanto pelo entendimento da particularização dos lugares à sua individualização que define o termo região quanto pela amplitude das percepções envolvendo a fronteira que constituem uma perspectiva inter-regional e interfronteiriça.

Para Heredia (2007), as regiões de fronteira resultam de políticas impostas pelos exploradores e também das condições naturais oferecidas nesses espaços, com foco em projetos nacionais voltados à soberania e à exploração dos recursos naturais desses locais. Ainda

esclarece que, quando se fala em regiões, “trata-se também de determinar seus limites, [e] surge a comparação com o conceito de nação e de território nacional, portanto, de espaços que se inter-relacionam e assemelham-se, mas que também se diferenciam” (HEREDIA, 2007, p. 201). Portanto, é possível, mais uma vez, pensar as relações entre o conceito de região e fronteira. A primeira como sendo algo móvel e impreciso, que se movimenta em função da vida das comunidades, que, ao invés de marcar limites, estabelece conexões e vinculações. Já no que diz respeito às regiões de fronteira, Heredia (2007) enfatiza que estas compreendem um espaço compartilhado por mais de uma nação, sendo os limites internacionais posteriores às regiões. Uma conjuntura moldada de grande complexidade e difícil compreensão, principalmente pela diversidade cultural e pelo encontro de diversas formas de existência política, social e étnica.

Para as autoras Reichel e Bandieri (2011), isso enfatiza a relevância de pensar a historiografia além das fronteiras nacionais, em um contexto no qual as experiências das sociedades não se limita a determinar onde as nações se originam e onde são seus limites territoriais, mas da sua existência como estado-nação. Para isso, a importância da história regional está em superar as visões centralizadoras da historiografia nacional fazendo um exercício que busca um olhar renovado da história, transpondo o nacional, sem desmerecê-lo. Para isso, Reichel e Bandieri (2011) apontam para as possibilidades de crescimento de perspectivas sobre temas, metodologias e problemas, pontos em que os estudos regionais estão sendo mais valorizados.

Os autores são unânimes no dinamismo da *teoria de fronteira*, principalmente porque ela possibilita novas perspectivas à pesquisa histórica. Especialmente por ser um modelo metodológico que valoriza as particularidades e aprofunda a discussão sobre espaços, territórios, regiões e suas reinterpretações, com relevância para a historiografia cultural.

1.3 A região: uma perspectiva para a compreensão do espaço

A perspectiva sobre conceito de região, neste trabalho, perpassa a ideia de espaço territorial, físico e geográfico. Conforme Cunha (2000), a ideia de região enfatiza para uma compreensão globalizada que vai ao encontro das diferentes relações com o universal. Portanto, uma compreensão que considera o entendimento das suas múltiplas origens e diferentes ligações com o universo global, juízo complementado por diferentes autores.

De uma forma ampla, o conceito de região ultrapassa a ideia tradicional político-administrativa. Reichel e Bandieri (2011) complementam essa percepção observando a região

como um espaço aberto. Um ambiente de diálogo acessível entre os países, onde a região se torna um espaço social e interativo. As autoras ainda refletem para as formas de tornar o conceito de região operativo, construindo-o a partir das interações sociais que se definem no espaço e no tempo. Os processos que envolvem a sua formação transcendem as fronteiras político-administrativas, mas dialogam com o conceito para além dos seus moldes tradicionais. Uma percepção transnacional, que envolve as práticas culturais presentes nesse espaço, feita por diferentes agentes.

Refletindo sobre o paradigma da história total *versus* a história regional, Carbonari (2009) aponta para o momento em que o debate de região e história regional adentraram a academia em contraponto ao interesse à história total. Com isso, destina-se maior ênfase para a economia, buscando extrapolar os recortes políticos, administrativos e estatais. A crítica, nesse sentido, diz respeito à história não inclusiva, que dá pouca ênfase às particularidades espaciais, consequentemente, ilustrando uma história que tenta coincidir territorialidade e jurisdição estatal. Outra importante questão refere-se à crise do paradigma científico que aponta para um abandono de interesse pela história total, evidentemente por congregar o entendimento da região a partir da sua própria representatividade e do interesse pelo contraste de casos específicos. Bajaras (2009) argumenta sobre o problema dos espaços pesquisados na história regional, destacando que é possível encontrar limites para a investigação a um determinado espaço geográfico, mas não histórico. A autora enfatiza que o objetivo primeiro da história deve ter em vista o ser humano, para isso, conjectura sobre a importância de realizar o recorte com foco naquilo que se quer abordar. Isso permite pessoalizar e aprofundar o estudo histórico, trazendo contribuições da história regional.

Sobre as abordagens adotadas no contexto da pesquisa histórica, reflete-se sobre a metodologia que envolve a história comparada como o grande viés de estudos da história regional, das contribuições para a percepção do conceito de região. Carbonari (2009) explica sobre a importância de percebermos a história regional não a partir do mercado, mas sim da produção econômica e dos espaços. A autora acrescenta que dentre as contribuições da história regional está o desapego a moldes rígidos e contextos determinantes, para focar numa visão que valoriza a região e a sua própria força explicativa em si mesma. Abordagem que descentraliza os olhares permitindo a compreensão de especificidades de cada local. Em tese, ambos os autores defendem o trabalho de fortalecimento do *corpus* metodológico e auxílio de outras abordagens que envolvem a micro-história e a história comparada. Bajaras (2009) cogita ainda sobre ocasiões onde não se consegue chegar exatamente a um *corpus* metodológico completo

e orienta que, nesse tipo de caso, deve-se buscar fortalecer ao menos o campo de estudo elucidando conceitos e teorias utilizadas. Dentre algumas considerações sobre o conceito de região, destaca-se a sua não estaticidade, já que pode sofrer novas interpretações e definições com o passar do tempo. Para Carbonari (2009), trabalhos que tomam unidades menores como objeto de estudo contribuem para que se faça história regional, micro-história ou história local, o que implica dizer que não são menos importantes no campo da pesquisa histórica.

O estudo da história regional, quando integrado a demais áreas de conhecimento, permite uma renovação da área de estudo sem que se institua uma metodologia única. Bajaras (2009, p. 16) acrescenta:

[...] não acredito que uma proposta de análise regional seja a única que permita entender problemas e processos históricos, porém considero uma perspectiva metodológica válida que responde as necessidades de certos problemas levantados por historiadores e outros cientistas sociais.

A compreensão da ideia de região como um espaço móvel e passível de diferentes interpretações é fundamental, essencialmente porque oportuniza novos prismas e obliquidades de estudo. Esse tipo de percepção agrega inúmeras contribuições, sobretudo as temáticas historiográficas do campo social e cultural.

1.4 Região, fronteira e o pampa transnacional

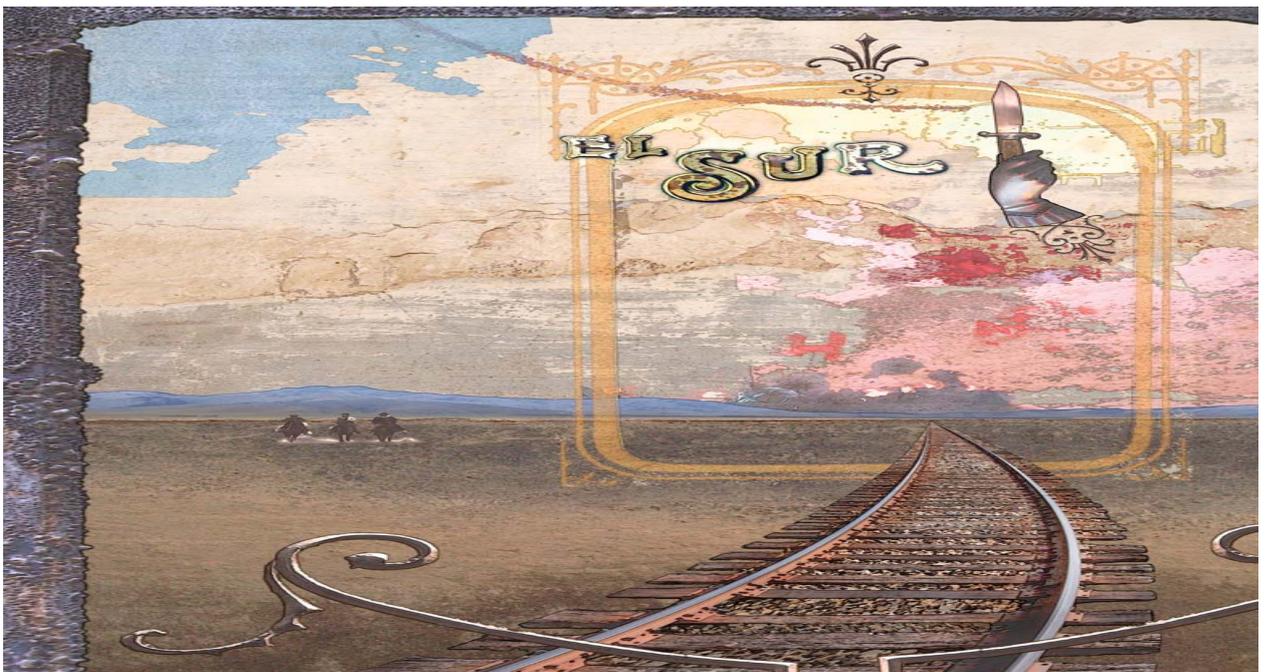
Conforme apontado, as perspectivas sobre região e fronteira transcendem os limites nacionais e estão continuamente em trânsito, promovendo integrações e admitindo novas relações e percepções para as necessidades da história, assim como para as próprias representações do Pampa. Tais reflexos demonstram algumas importantes pesquisas realizadas por estudiosos de diferentes países sul-americanos, como Brasil, Chile e Argentina, entre outros, que envolvem um amplo debate sobre essas temáticas.

Alguns dos aspectos importantes na compreensão dos conceitos de região e fronteira, principalmente no que refere à pesquisa histórica da música, reafirmam o fato de que a música presente nesse ambiente dialoga fortemente com elementos culturais compartilhados entre os países fronteiriços. A delimitação que envolve a região fronteiriça parte da ideia de algo que ultrapassa os limites dos próprios território nacionais, configurando um espaço transnacional e simbólico que abrange artistas em conexão por diferentes países latino-americanos.

Ao longo do tempo, observa-se a permeabilidade das fronteiras sobre muitos aspectos, não só cultural, mas em termos sociais e econômicos. Conforme Reichel e Bandieri (2011), constata-se que já na segunda metade do século XIX, em média 70% dos criadores de gado do norte do Uruguai eram brasileiros, com influências diretas em diversas perspectivas, inclusive culturais. Nessa região, ultrapassam-se os estados nacionais, e o conceito de fronteira ganha ainda mais importância e uma significação ambígua. A fronteira linha separa e define territórios em contraponto, e a fronteira zona promove o intercâmbio e interações econômicas, sociais, políticas e culturais. Vale ressaltar que, nesse complexo ambiente de involucramento, brotam e se expandem manifestações multiculturais e sonoras, constituindo uma região que perpassa inúmeros limites, permitindo florescer uma grande diversidade de gêneros musicais de cunho popular, que conecta universos sonoramente diversos.

O palco físico e simbólico desse processo nos reporta ao Pampa, no qual se instituiu uma visão de mundo composta por heróis, vilões, costumes, beleza e dor. Um rico imaginário, que tem servido de inspiração para escritores, músicos e artistas ao longo dos séculos. Esses artistas tiveram um papel fundamental para a constituição do imaginário da cultura fronteiriça, retratando e compondo percepções que permeiam a vida não só dos habitantes do Pampa sul-americano, mas de como essa cultura é percebida mundo a fora.

Figura 5 - *El Sur* (Jorge Luis Borges), uma perspectiva simbólica e identitária sul-americana



Fonte: https://www.tes.com/lessons/Kmp3uKY_3pxSIg/el-sur-jorge-luis-borges. Acesso em 28 jan. 2020

O argentino Jorge Luís Borges (1899-1986) é um desses muitos poetas que foi inspirado e também influenciado por perspectivas sobre o imaginário sul-americano. No conto *El Sur – Ficciones* (1944), o escritor oferta o seu ideal do Pampa, com isso, constrói um panorama de imagens que ultrapassam a espacialidade geográfica, que sugerem aspetos da própria identidade cultural sul-americana. Um olhar repleto de elementos simbólicos que propõem uma perspectiva do ambiente sulino, percepção que tem influenciado artistas pela América Latina.

As paisagens construídas pelo escritor reforçam ideias, costumes, símbolos de uma determinada sociedade. Por estarem ligada à memória e sendo produto de relações sociais, pode-se dizer que as representações paisagísticas constituem parte da cultura [...]. O sul vai sendo marcado pelo paralelismo, pela repetição. A reprodução desse passado vai tornando-o eterno. O passado, ao ser recordado, não é mais passado, mas faz parte do presente. (MIOTTO, 2010, p. 39-40).

A música *Indo ao Pampa* (Trilha 11), presente no álbum *Ramilonga – A estética do frio* (1997), do compositor e escritor Vitor Ramil, apresenta traços de uma narrativa com essas características. Vitor Ramil estabelece fronteira com as perspectivas de Borges, em muitas ocasiões desenvolve melodias sobre poemas do escritor, juntas seguem enriquecendo esse espaço de diálogo identitário. As percepções sobre o Pampa e a cultura latina acabam, então, por constituir tema comumente presente em centenas de obras de artistas que se expressam, imaginam e se reconhecem a partir desse olhar que é também simbólico.

Indo ao Pampa

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...

No álbum *Continente* (2013), de Yamandu Costa, o artista faz uma analogia com a obra *O Tempo e o Vento*⁵, de Érico Veríssimo. O violonista comenta sobre a sua tentativa de abordar um olhar sonoro do Pampa e exclama: “tem que estar mergulhado naquele universo para poder interpretá-lo adequadamente” (COSTA, 2015).

Figura 6 - Álbum *Continente* de Yamandu Costa (2013), analogia com a obra *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo



Fonte: www.yamandu.com.br/release/continente/. Acesso em 10 mar. 2019.

Essa possibilidade de imersão que o artista menciona é aquilo que enriquece a criação artística. Ela é alimentada por perspectivas do imaginário. A arte permite a vivência da experiência por diferentes facetas. A obra de Érico Veríssimo é um exemplo desse transporte para uma realidade imaginada, num tempo e espaço alternativo. De fato, essa é uma das características fundamentais da arte e dos grandes artistas, mexer com nossa criatividade e imaginação. Em *O Tempo e o Vento*, Veríssimo transporta o leitor para um mergulho profundo

⁵ Trilogia composta pelas obras. *O Continente* (1949), *O Retrato* (1951) e *O Arquipélago* (1961).

sobre a sua perspectiva do Pampa. Veríssimo realça em pormenores uma aparência do que seria a vida dos sujeitos fronteiriços entre as estâncias do Rio Grande, expondo um cotidiano de costumes e aspectos singulares da cultura.

Outro dos grandes prazeres do rapaz - e um dos que mais o prendiam ao Angico - era o de tomar parte nas conversas do galpão à noite, depois do jantar. Reuniam-se os peões ao redor do fogo e ficavam a contar histórias. Eram "conversas de homem", quase sempre em torno de cavalos, jogo, mulheres, duelos, revoluções, heróis e bandidos. [...] E através dessas conversas Licurgo ia como que absorvendo os artigos do código de honra daquela gente - um código que não fora escrito mas que tomava corpo, fazia-se visível em milhares de exemplos e casos que andavam de boca em boca (VERÍSSIMO, 2013, p. 101).

Artifícios da arte e do artista de modo geral, que intenciona estabelecer conexões com o imaginário que lhes é caro, que lhes desperta atenção. Yamandu Costa revela a importância da riqueza da produção literária para produzir essas conexões e ligações criativas. Em seu álbum *Continente*, como demonstra o exemplo (Trilha 12), Costa parte desse cenário instituído por Érico Veríssimo para criar o seu próprio, e assim se aprofundar numa perspectiva do imaginário fronteiriço.

Na paisagem, no verde, na imensidão da campanha, no azul do céu, no vento e na solidão, elementos que constantemente são significados artisticamente em muitos exemplos literários e sonoros. Um alento criativo para o artista, que retrata nas mais variadas formas a atmosfera e o universo que percebe, construindo muitas vezes um diálogo atemporal conduzido através de histórias, lembranças e vivências. No sul da América, esse alvitre de uma diversificada produção artístico/cultural marca a identidade e o imaginário. Os significados do Pampa, no âmbito da realidade sul-americana, remetem a uma relevância expressiva que vai além da sua delimitação geográfica.

Esta unidade de paisagem, foi, e é horizonte de vida de populações que ali reproduziram sua história, desde os ameríndios até as sociedades da contemporaneidade. Neste sentido, foi sobre esta paisagem que se desenvolveu uma cultura particular, com ênfase nas colonizações lusas e castelhanas, da presença africana, dos ameríndios (dizimados quase em sua totalidade), mais tarde de outras sociedades europeias como a italiana (PANITZ, 2010, p. 23).

Panitz (2010) reflete sobre a geografia do Pampa e das contribuições desse ambiente para o surgimento de uma sociedade e uma cultura específica. O autor reflete sobre palavra Pampa dando indícios que deriva da língua aborígine da América do Sul. Mais especificamente o termo Pampa advém das sociedades indígenas *aimará* e *quéchua*, sendo nessa língua uma indicação de planície. O Pampa é constituído fundamentalmente de terrenos planos, conhecidos

também como “campos sulinos”. Em termos geográficos, abrange quase todo o Rio Grande do Sul, grande parte da Argentina e a totalidade do país vizinho Uruguai. Subdivide-se em zonas geográficas específicas com pequenas variações. Principalmente formado por terrenos úmidos e pantanosos que possibilitaram ao sujeito fronteiriço o sucesso da atividade pastoril em ambos os lados da fronteira.

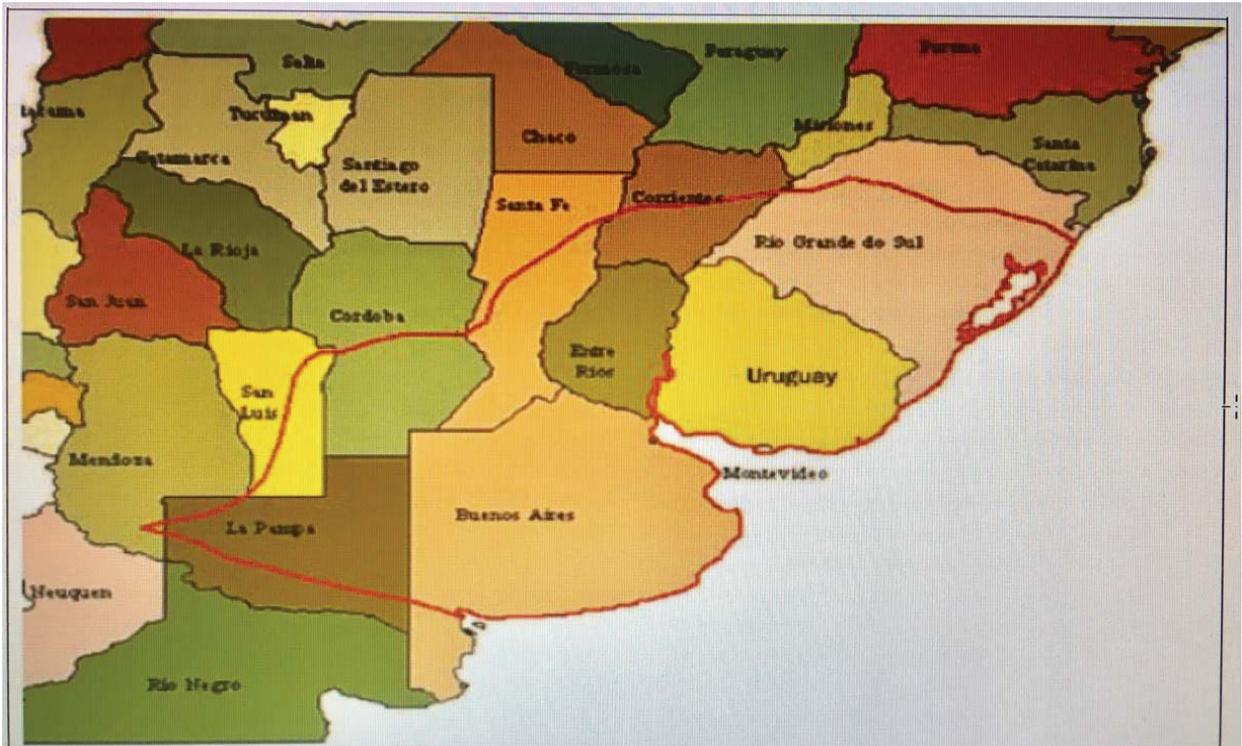
La amplitud del horizonte, que parece siempre el mismo cuando avanzamos, o el desplazamiento de toda la llanura acompañándonos, da la impresión de algo ilusorio en esta ruda realidad del campo. Aquí el campo es extensión y la extensión no parece ser otra cosa que el desdoblamiento de un infinito interior, el coloquio con Dios del viajero. Solo la conciencia de que se anda, la fatiga y el deseo de llegar, dan la medida de esta latitud que parece no tenerla. Es la pampa; es la tierra en que el hombre está solo como un ser abstracto que hubiera de recomenzar la historia de la especie; o de concluirla (ESTRADA, 2017, p. 18-19).

O Pampa em termos geográficos influencia aspectos da vida do fronteiriço, no modo de fazer e perceber as coisas, porém em termos simbólicos possui um papel ainda mais relevante modelando aspectos da cultura, costumes e diferentes expressões artísticas. Sua amplitude vai além do âmbito territorial onde o isolamento é uma característica, agrega elementos que estimulam comportamentos e percepções que enriquecem o imaginário fronteiriço e as produções de inúmeros artistas.

O pampa é geográfico e simbólico. Geográfico porque corresponde a um espaço específico da América do Sul. É simbólico porque sobre ele os homens desenvolveram culturas típicas, que demonstram modos de pensar, de sonhar, de agir e de se divertir (GOLIN, 1999, p. 12).

Ambiente que configurou um perfil específico de grupo social, em meio a longitude dos campos e de tarefas árduas da vida no campo, isolada, solitária e rústica. Aspectos emblemáticos que fomentam visões de mundo, de pertencimento e identidade. Nesse grupo social citado por Golin (1999), está os *gauchos* ou gaúchos, sujeitos advindo de diferentes processos de misturas étnicas permeando as planícies pampeanas, como grupo social o gaúcho surge da mistura de diferentes culturas, a indígena, a africana e europeia.

Figura 7 - Amplitude do Pampa transnacional



Fonte: Martino (2004) apud Panitz (2010), p. 22

Em termos geográficos, o Pampa é composto basicamente de vasta mata ciliar, pequenos arbustos e um extenso campo aberto de banhados e planícies cobertas de uma vegetação consistente. Porém, na esfera imaginativa, o Pampa parece nutrir uma força motriz expressiva sobre o cancionero sul-americano. Sobre isso, Vitor Ramil (2004, pp. 19-21) explica:

Eu fora acometido por um surto de estereótipo? Não. Pampa e gaúcho estavam ali porque eu me transportara ao fundo do meu imaginário, lá onde, tanto um como o outro, têm o seu lugar. O pampa pode ocupar uma área pequena do território do Rio Grande do Sul, pode, a rigor, nem existir, mas é um vasto fundo na nossa paisagem interior [...]. As aparições do pampa e do gaúcho para mim, involuntárias, inesperadas, garantiam seu sentido para lá de qualquer reducionismo. Eu não fora remetido à sua significação contaminada, não estava olhando um cartão postal ou a imagem de um santo. Minha atenção se dirigia à sua atmosfera melancólica e introspectiva e à 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 [...]. A imagem me remetia ao sul extremo, o sul do Sul, lá onde pampa e gaúcho, como mitos ou como realidade, são comuns a Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina. Era, portanto, além de uma reação ao estereótipo e seu peso, a reafirmação do antigo vínculo com os países vizinhos e a definição de um marco-zero simbólico das nossas contrapartidas “frias” às características do que se convencionou chamar de “brasilidade”. Minha busca de uma estética do frio, ao manifestar-se através de uma imagem visual, parecia reagir diretamente às imagens do carnaval tropical que eu vira na televisão. Mas que música seria feita da mesma matéria de que era feita aquela imagem? Entre tudo o que eu experimentara em meu ecletismo musical, um gênero se distinguia, a milonga.

As reflexões promovidas por Ramil (2004) esclarecem a respeito da força de lugar imaginado. Aspectos de um olhar sobre cultura que não se sente impedida pelas divisas políticas ou territoriais, mas que integram-se e dialogam com base nos aspectos simbólicos. O clima, os costumes, a geografia e toda a riqueza desse imaginário constituem uma fronteira híbrida e emblemática. Uma ligação que localiza o Pampa, o gaúcho e a fronteira, em uma espécie de entrelugar, ou melhor, em diferentes perspectivas de espaço e tempo. Uma fronteira identitária singular que não se reconhece nos mesmos moldes das bifurcações políticas e territoriais, mas, acima de tudo, no campo simbólico, da alteridade e no sentimento de pertencimento.

No Brasil, temos ainda a perspectiva identitária da cultura nacional que não celebra democraticamente as produções culturais existente nos países. No caso do sul do Brasil, aspectos como o clima, além de costumes singulares, provocam alguns estranhamentos. Evidentemente que o clima tropical presente em grande parte do Brasil faz contraponto ao subtropicalíssimo da região Sul do país, na qual o frio e as baixas temperaturas permanecem em grande parte do ano, gerando um *modus operandi* cultural diferente ao restante do país. Ramil (2004) expõe sua constatação sobre a cultura sulina, apontando para a impressão de perceber-se à margem da cultura “dita nacional”. Ramil compreenderia, posteriormente, que a cultura sulina – da qual faz parte – não está à margem, mas ao centro de um outro processo histórico cultural.

Esse lugar ao qual Ramil (2004) refere-se como sendo o palco dessa outra história, segundo Golin (1999), recebeu seus primeiros habitantes por volta de 12.000 anos atrás, abrigando diferentes povos indígenas na bacia do Prata.

Portanto, quando Cristóvão Colombo e Pedro Álvares Cabral chegaram à América, a serviço dos reis da Espanha e de Portugal as sociedades indígenas estavam no pampa há mais de 11500 anos. Os grupos que povoaram a região pampeana sul-rio-grandense sobreviviam pescando, caçando e coletando alimentos oferecidos pela natureza [...]. Durante 5.000 anos, esses grupos viveram na geografia adversa até que a paisagem foi se transformando [...], tal mudança provocou transformações também na flora, desenvolvendo as florestas subtropicais, principalmente no planalto sul-rio-grandense, onde se configurou um amplo território mesclado de matas e campos. (GOLIN, 1999, p. 16,18 e 19).

O Pampa compôs um cenário emblemático ao longo de muitos anos, constituindo um panorama prolífero na sua geografia que propiciou a subsistência de muitos povos, desde as primeiras culturas indígenas até, mais tarde, as europeias e africanas.

Ainda a respeito do gaúcho, grupo social de andarilhos que se adaptaria a esse ambiente. Meyer (1979) o descreve como uma espécie de aventureiro errante, normalmente um desertor de tropas regulares, que, fugindo de outros locais, acabou se estabelecendo no Pampa

e ali desenvolveu uma forte identidade e conexão com a vida dos coureadores, dos ladrões de gado itinerantes, encontrando, em meio às linhas fronteiriças, o *habitat* perfeito para uma vida descompromissada e de constante liberdade. Assim, foi nesse ambiente de reiterados conflitos envolvendo povos nativos e as coroas portuguesa e espanhola, de contínua mobilidade entre as fronteiras, que se estabeleceram os primeiros gaúchos. Após a expulsão dos *jesuítas* e a desestruturação das comunidades jesuíticas missionárias,

[...] milhares de bois, cavalos, mulas e outros animais foram soltos na região, reproduziram-se e tornaram-se selvagens. Estes animais atraíram para a região do pampa, muitos homens a procura de oportunidades, recolhiam o gado para vendê-lo nas estâncias mais próximas, abatiam os rebanhos para retirada do couro, dos chifres e do sebo. Desta prática surge uma característica, talvez a mais marcante, comum aos gaúchos, a função pastoril (BARBOZA, 2009, p. 14).

Golin (1999) esclarece que nesse ambiente, em meio ao caos da guerra e de constantes fugas das autoridades, o gaúcho despontou no Pampa, e, ao longo de décadas, desertores e andarilhos de origem europeia que com o passar do tempo, misturaram-se ao índio e ao negro, estabeleceu-se com um grupo social ligado as atividades do campo e manejo do gado. Se abancou e começou a se estabelecer, inicialmente pela facilidade de andar distante da luz da lei, longe de punições por deslizes, além da perspectiva de oportunidades que o território reservava.

Figura 8 - O cotidiano campesino, manejo com o gado no ambiente do Pampa



Fonte: Sarmiento, 2010, p. 69

Esses bandos de aventureiros aos poucos, constituíram um grupo social específico, o dos gaúchos. Homens que viviam fora da lei e fugindo das autoridades. Infestavam a campanha. Passavam peleando (brigando) e roubando. Por não terem paradeiro certo, eram chamados de *gaudérios*. De origem europeia, através das décadas, miscigenaram-se com indígenas e negros, formando diversos tipos de mestiços, dependendo das origens que possuíam (GOLIN, 1999, p. 43).

Retomando o começo desse processo que envolve as grandes demandas de gado na América do Sul, é importante ressaltar que, no século XVII, não existiam muito rebanhos – principalmente de equinos –, isso se estabeleceria apenas a partir do século XVIII. Meyer (1979) reforça a tese de que foram nas primeiras expedições à Patagônia, em 1604, que a raça bovina de origem *vacum* chegaria na região pampeana, conduzida por portugueses de São Vicente. Até então, era improvável a criação e a presença de gado na região de forma coesa, inclusive no período da segunda fundação de Buenos Aires. Segundo o autor, havia, em meados de 1610, uma tímida média de pouco mais de 600 cabeças, sendo que as grandes proporções de criação bovina foram possíveis apenas no século XVIII. Os equinos, no entanto, vieram primeiro.

De assunção igualmente procediam as quinhentas vacas tangidas pela gente de Garay, para a segunda fundação de Buenos Aires, de sorte que, como causa indireta aos portugueses de São Vicente deve-se a introdução do gado *vacum* nas regiões platinas. A bagualada, esta sim, já então se desenvolvera livremente nas planuras do sul, desde a expedição de Mendoza em 1535, o qual conseguira desembarcar setenta e dois cavalos e éguas, sobre o total de cem embarcados na Espanha (MEYER, 1979, p. 12).

Aos poucos, o ambiente do Pampa seria permeado pelo gado em meio às grandes áreas de pastagem. O século XVIII e o início do século XIX, além da grande quantidade de gado, trouxeram inúmeros tratados e contínua instabilidade aos habitantes dessas zonas, tornando terras ora pertencentes à coroa portuguesa, ora à espanhola.

Essas alternâncias de territórios – entre Espanha e Portugal (Figura 9) – instituíram similaridades de indivíduos em meio às fronteiras. Sendo a pastoril a principal atividade de todas, surgia um perfil de sujeito adaptado a esse ambiente, bem como alguns gêneros musicais interpretados em ambos os lados da fronteira.

Figura 9 - Mapa da mobilidade das fronteiras de acordo com a evolução dos tratados entre Portugal e Espanha



Fonte: <http://historiaonline2.blogspot.com/2009/08/revolta-de-beckman.html>. Acesso em 28 jan. 2020

No que tange às sonoridades, algumas matrizes foram se assentando e constituindo um universo de musicalidades. Conforme Vega (1998) e Ayestarán (1979), se formaram diversos gêneros musicais, a exemplo da *milonga*, mas já vinham sofrendo influências, assim como a *chacarera* e o *chamamé*, entre outros. E foi nesse contexto ambíguo de tensões e aspectos culturais comuns que muitos gêneros⁶ musicais se constituíram. Entre os mais populares tradicionalmente constituídos entre diferentes integrações na fronteira do Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, estão a *milonga*, o *chamamé* e a *chacarera*, além de muitos outros, que surgiram desses encontros e compartilhamentos culturais a partir da fronteira. Diferentes estudos apontam para indícios do surgimento desses gêneros em um ou outro local específico, porém, é consenso que teria sido a partir das trocas e influências contínuas em meio ao espaço sul americano, especialmente a partir da região fronteiriça, que essas sonoridades puderam se constituir e se propagar.

⁶Segundo Marilyn Strathern (2006), conceito vem ancorado com base em estratégias pelas quais os estudos sobre música compreendem diferentes musicalidades, deste modo, através dos gêneros é possível diferenciar os tipos de música.

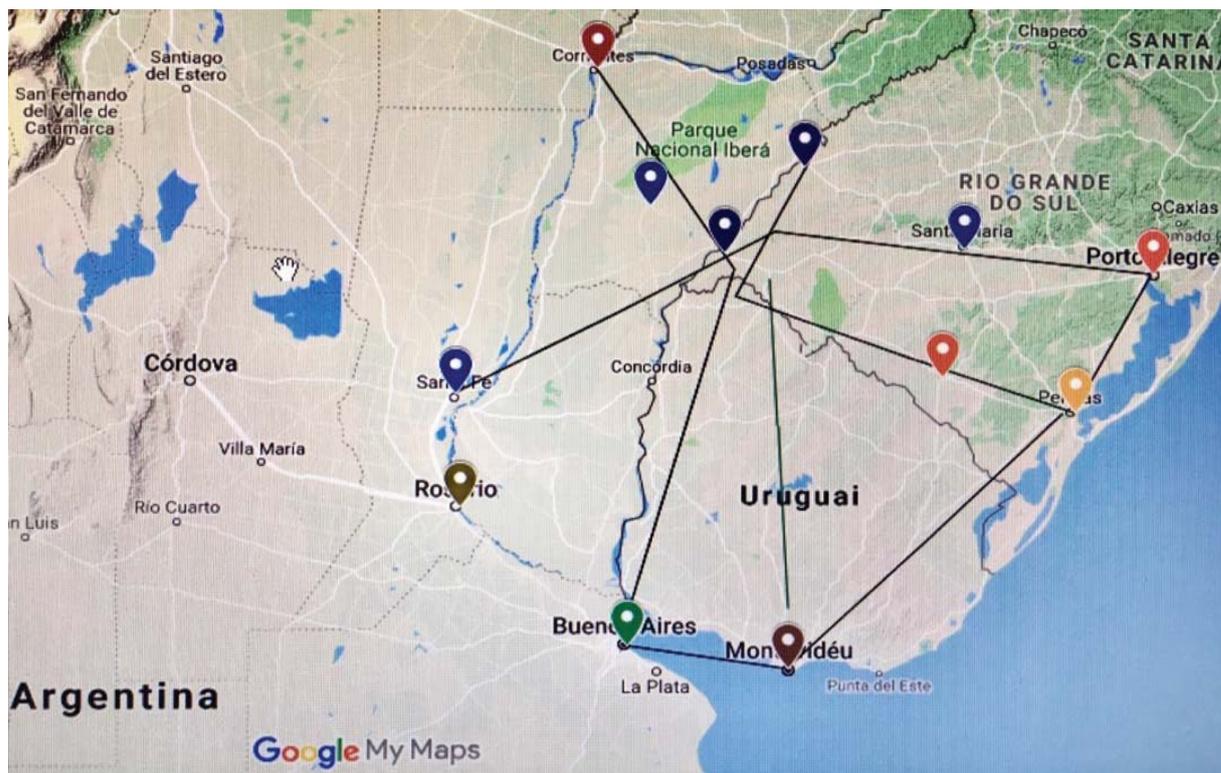
Alguns gêneros se destacam e retratam o espaço onde diversas estéticas sonoras se misturaram dando origem a uma abundância musical. Esses gêneros musicais caracterizam-se pela métrica de compassos⁷ binário, ternário e suas ramificações, com pulsações fortes e bem marcadas. A instrumentação ainda atualmente vem agregando novos componentes, com grande influência de elementos percussivos e melódicos indígenas e africanos, além da ampla gama de influências dos instrumentos de cordas europeus. Nesse sentido, ressalta-se a importância da cultura indígena, mais especificamente a *guarani* e *andina*, bem como da cultura africana para a formação desses gêneros musicais. Sobre a cultura africana, Xavier (2009), esclarece que entre os séculos XVIII e XIX os africanos escravizados que chegaram ao Sul da América, especificamente ao Rio Grande do Sul, 71% vieram da África Centro Ocidental, principalmente de Angola e Benguela, 26% de várias partes da África Ocidental e os 3% restantes, vieram da África Oriental.

Tanto a *milonga* quanto o *chamamé*, o *candombe* e a *chacarera*, para citar alguns gêneros, passaram por processos de desenvolvimento e intercâmbios importantes, que constituem tópicos de musicalidade características que se estabeleceram entre os três países fronteiriços. Estima-se que esse processo tenha ocorrido por diferentes frentes, se difundindo também através das rádios no início do século XIX, inicialmente presentes nas capitais Buenos Aires, Montevideú, Porto Alegre, entre outras. O advento do rádio marcou um ponto fundamental para a propagação de estéticas sonoras e influências entre artistas sul-americanos. A partir desse momento um novo ingrediente de cooperação estética se introduzia na produção musical desses artistas. Adelar Bertussi comenta sobre esse momento, segundo o artista era possível transitar entre ouvir ondas de rádios que vinham de São Paulo e de Buenos Aires (ADELAR, 2012).

Outro fator diz respeito ao amplo movimento de músicos e artistas itinerantes entre o espaço fronteiriço, eles foram responsáveis por uma contínua troca de influências entre músicos, influenciando e contribuindo para a construção de múltiplas expressividades sonoras.

⁷Deslocamento de acentuação rítmica, onde a parte fraca do tempo se prolonga até a parte forte do outro tempo.

Figura 10 - Espaço interfronteiriço, cidades importantes e suas inter-relações



Fonte: Imagem extraída do Google Maps e editada pelo autor (2019)

O espaço interfronteiriço a exemplo de algumas cidades importantes (Figura 10) foi um grande catalisador para a identidade sonora fronteiriça. No caso sul-rio-grandense, de acordo com Lessa e Côrtes (1997), essas rotas de comunicação se deram por cidades inicialmente fronteiriças, a exemplo de Uruguaiana, Itaqui, Bagé, Jaguarão percorrendo as divisas proporcionando interações e intercâmbios constantes. A abrangência cultural do Pampa, proteta-se para além dos limites dos territórios nacionais, abraça uma região de inúmeros aspectos semelhantes que incluem elementos da geografia, do clima, além de um misto de costumes que formaram um ambiente próspero para os processos de hibridação cultural.

2 UMA PERSPECTIVA DO AMBIENTE E DOS GÊNEROS MUSICAIS FRONTEIRIÇOS

“Ao me reconhecer no frio e reconhecê-lo em mim, eu percebera que nos simbolizávamos mutuamente; eu encontrara nele uma sugestão de unidade, dele extraíra valores estéticos. Eu vira uma paisagem fria, concebera uma milonga fria. Se o frio era a minha formação, fria seria a minha leitura do mundo.”

Vitor Ramil

A perspectiva fronteiriça é numerosa e tem fornecido diferentes contribuições para a pesquisa envolvendo a histografia, a musicologia e áreas afins. Nesse sentido, este capítulo intenciona aprofundar alguns aspectos fundamentais na perspectiva fronteiriça e dos agentes físicos e simbólicos presentes na constituição nos gêneros musicais que compõem esse espaço, além dos embates ocasionados a partir dos festivais. Reflete-se sobre matrizes e métricas que envolvem as sonoridades típicas da fronteira, dos subsídios estéticos e cartográficos envolvidos, também conjecturando sobre as influências que compõem o imaginário cultural latino-americano e sul-rio-grandense.

2.1 Contexto histórico e cultural

Os grupos sociais que ao longo de 12.000 anos se estabeleceram e constituíram as primeiras sociedades de toda a região Pampa foram inicialmente formados por comunidades ameríndias. Conforme Golin (1999), essas sociedades foram prósperas e organizadas, predominando inicialmente no Pampa os grupos *charruas* e *minuanos*. Segundo Golin (1999), até a chegada do homem branco europeu na região Sul em meados do século XVII, as sociedades indígenas exerceram soberania nesse território.

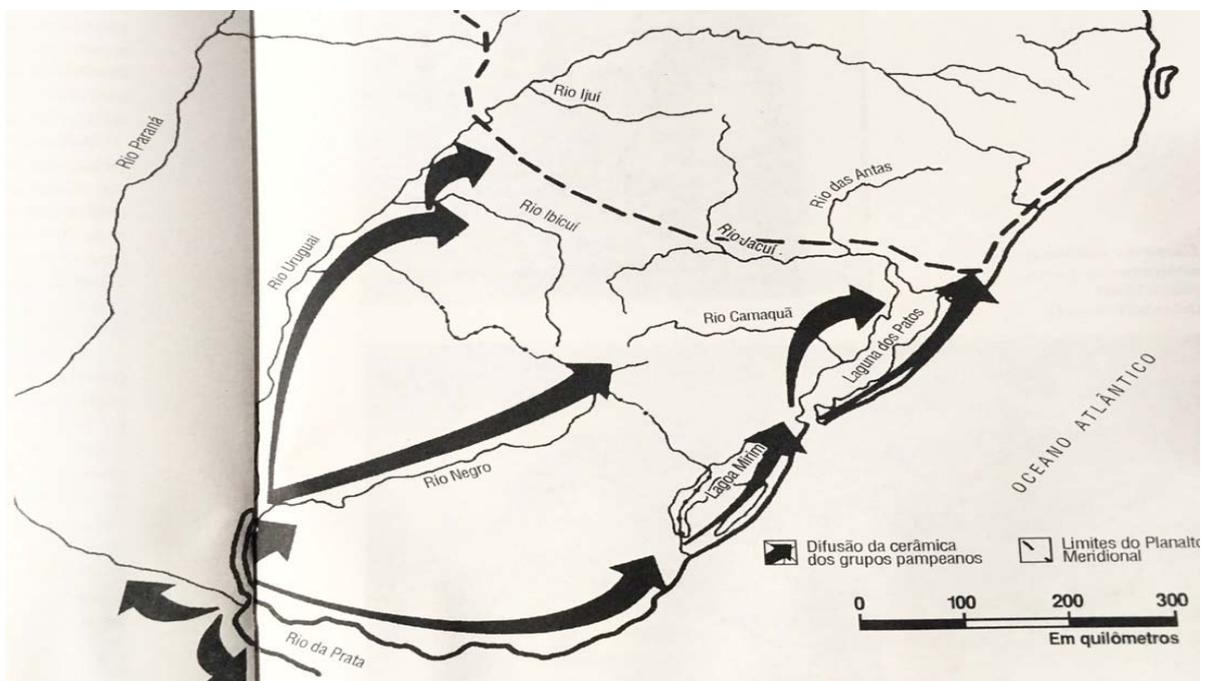
Os *charruas* e os *minuano*, também conhecidos como pampeanos, cultuavam práticas que foram sendo incorporados à cultura e aos costumes em meio ao ambiente fronteiriço. Golin (1999) explana sobre as habilidades dos pampeanos para o uso do cavalo, da realização de assados em espetos, práticas de caça com usos boleadeiras, além da aptidão na lida e manejo com o gado. Essas práticas, juntamente com aquelas cultivadas pelos *guaranis*, constituem importantes tecnologias na América, eram dominadas de forma pioneira pelas comunidades indígenas.

A cultura *guarani* apresentavam conhecimentos importantes no ramo da agricultura produzindo vários alimentos, inclusive porongos e erva-mate. Muitos desses hábitos estão

presentes na cultura sul-rio-grandense atual e, em termos estéticos, nutrem também o universo artístico e sonoro.

Os charruas e minuanos, especialmente por se vincularem ao gado trazido, mais tarde, pelos europeus e por se transformarem em exímios cavaleiros, são os mais conhecidos e predominaram no pampa sul-rio-grandense e uruguaio. Alimentavam-se da caça, da coleta e da pesca. Dependiam enormemente das boleadeiras, das lanças, dos arcos e flechas [...]. Os pampeanos também trançavam e usavam o laço em seu cotidiano. A alimentação do pampeano se constituía de assados em espetos e de cozidos feitos em recipientes cerâmicos (GOLIN, 1999, pp. 29-30).

Figura 11 - Possíveis rotas de difusão dos grupos pampeanos



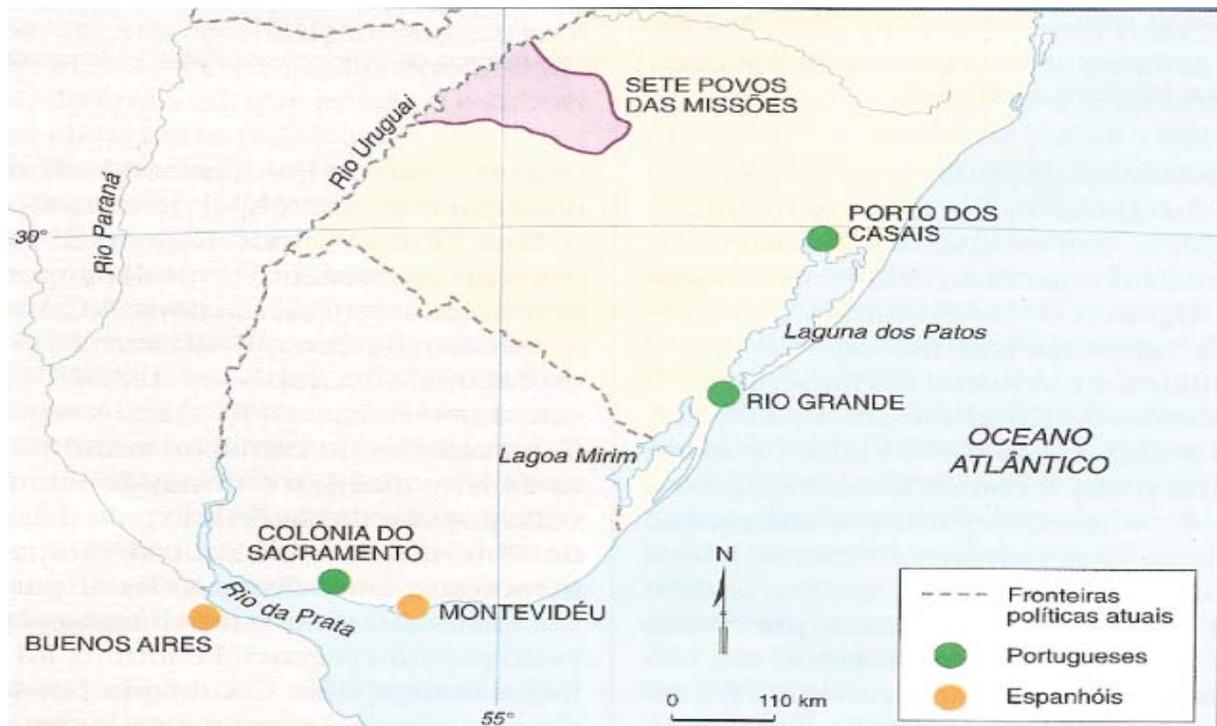
Fonte: Kern (1944) apud Golin (1999), p. 31

Por fim, a presença crescente de portugueses e espanhóis pelo espaço fronteiriço entre séculos XVII e XVIII acarretou em grande opressão aos indígenas, um período marcado pela hostilidade.

Posteriormente, com a implantação de políticas de imigração no século XIX, haveria uma total supressão dos modos de vida indígenas, sendo imposta a essas sociedades uma condição de total subserviência e dependência.

O modelo imposto pelos colonizadores extinguiu o modo de vida dos indígenas, promovendo genocídios ou incorporando-os nos trabalhos subalternos. Fisicamente, sobreviveram isolados em aldeias e reservas ou devido a um longo processo de miscigenação com negros e brancos. A população sul-rio-grandense, hoje, manifesta vários traços dessa herança (GOLIN, 1999, p. 14).

Figura 12 - Cidades da região do *Prata* e suas raízes colonizadoras



Fonte: <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/795?lang=es>. Acesso em 13 fev. 2019

Em meio a concessões de grandes áreas de terra doadas a grupos normalmente próximos à coroa Portuguesa, o Rio Grande do Sul foi sendo dominado por coronéis estancieiros, dando início a um processo de expansão e domínio econômico na região.

O modo recebido pelos povoadores era o da quadra de sesmária de campo, que tinha, em média 13 mil hectares. Muitos conseguiram várias sesmarias. Essa forma de ocupação fez com se surgissem latifúndios, transformando o pampa em propriedade de poucos, afastando da posse da terra a multidão gaúchos e subalternos, cujo destino era trabalhar como peão, vagar pelos campos ou servir como soldado nas guerras (GOLIN, 1999, p. 50).

Esse formato adotado para ocupação do Pampa pelos colonos promoveu uma ruptura na estrutura social desenvolvida pelos *jesuítas* e indígenas fundamentada na coletividade. Essas práticas dariam lugar à ideia de propriedade, de modo que todas as terras antes dos indígenas seriam comandadas por administradores nomeados pela coroa. Os demais territórios foram arrebatados pelos estancieiros dando origem ao conceito de propriedade privada. Esses acontecimentos permitiram o surgimento de uma elite sulina, que, segundo Golin (1999), dominaria rapidamente a política e a economia da região, infiltrando-se nas próprias ações do estado.

Parece não ter havido, da parte dos irmãos, cientes da *superioridade* de sua própria técnica, compreensão e simpatia pelo que as interpretações indígenas pudessem apresentar de imprevisto e pessoal, e que desprezavam como *errado* tudo que fugisse do formulário europeu, estimulando, pelo contrário, as cópias servis – a que, aliás, eles se entregavam de bom grado e com muito proveito, - impondo, assim, junto com a nova crença e a nova moral, uma beleza já pronta (MEYER, 1979, p. 248).

As imposições e os abusos que vieram com os europeus ao novo mundo foram muitos. Até mesmo os *jesuítas* deixaram de aprofundar e aprender com a cultura nativa, talvez, pela formação rígida que possuíam advindas dos moldes tradicionais europeus, bem como obstinação na catequização e adequação dos indígenas aos moldes religiosos europeus. De fato, são muitos os fatores possíveis. Meyer (1979) reflete sobre a exímia capacidade demonstrada pelos nativos, e são muitos os relatos sobre a extraordinária aptidão musical que possuíam e a respeito da pouca relevância que lhes foi dada, sendo poucos os nomes de artistas indígenas mencionados e registrados na historiografia. Dentre alguns, destaca-se *Inácio Paica* e *Gabriel Quirí*, cuja habilidade em diversos ofícios foi destacada e admirada.

Da música típica indígena, muito pouco é conhecido, principalmente pela imposição cultural europeia. Porém, não são raros os relatos sobre a sensibilidade e grande capacidade artística dos indígenas, destacando-se como exímios artistas, compositores, escultores, entre outras múltiplas habilidades. É importante ressaltar que toda essa expressividade advinda dos indígenas permanece viva em meio a gêneros musicais fronteiriços sobre muitos aspectos.

[...] tem-se a impressão de que a música do índio desaparece ao contato com o mundo civilizado. Mas, na verdade, o que desaparece é o uso dos seus instrumentos rústicos, substituídos por outros de maiores recursos; são as suas festas e cerimônias e, por conseguinte, os velhos trechos musicais que as acompanhavam; o espírito musical, porém o caráter sonoro indígena, este perdura, vale dizer: a essência de sua música não morre (VALE, 1978, p. 22).

Figura 14 - Exemplo de melodia expressada pelos indígenas americanos



Fonte: Vale, 1978, p. 42

Para as sociedades indígenas, a música sempre representou grande valor, permeava todas as celebrações sociais e religiosas e era vivenciada em inúmeras atividades do dia a dia, em meio à caça e à pesca e no contato que estabeleciam com a natureza. O trecho destacado na

Figura 14, trata-se de um canto da tribo dos *Crenaques* do Rio Doce e demonstra um exemplo dessa importância. Um canto, normalmente interpretado em uníssono, com uma melodia flutuante e base rítmica constante. Segundo Vale (1978), esse tipo de canção servia de exaltação, marcando atividades do dia a dia, a exemplo da ida ao rio em dias límpidos, significando *grande céu*, a exemplo da Trilha 13.

É importante ressaltar que a base da estrutura social e cultural legitimada na América do Sul se deu com ênfase na tomada do território dos indígenas e infelizmente na pouca valorização dos seus saberes. Essa política se baseou fortemente em ideais escravistas, tanto aos indígenas quanto aos africanos. Apesar das grandes contribuições trazidas por ambas as culturas à estrutura social sul-rio-grandense e sul americana, essas comunidades sofreram grande hostilidade e opressão por parte da cultura europeia. Circunstância que os levaria a se tornarem, em grande parte, miseráveis sociais à mercê das classes dominantes.

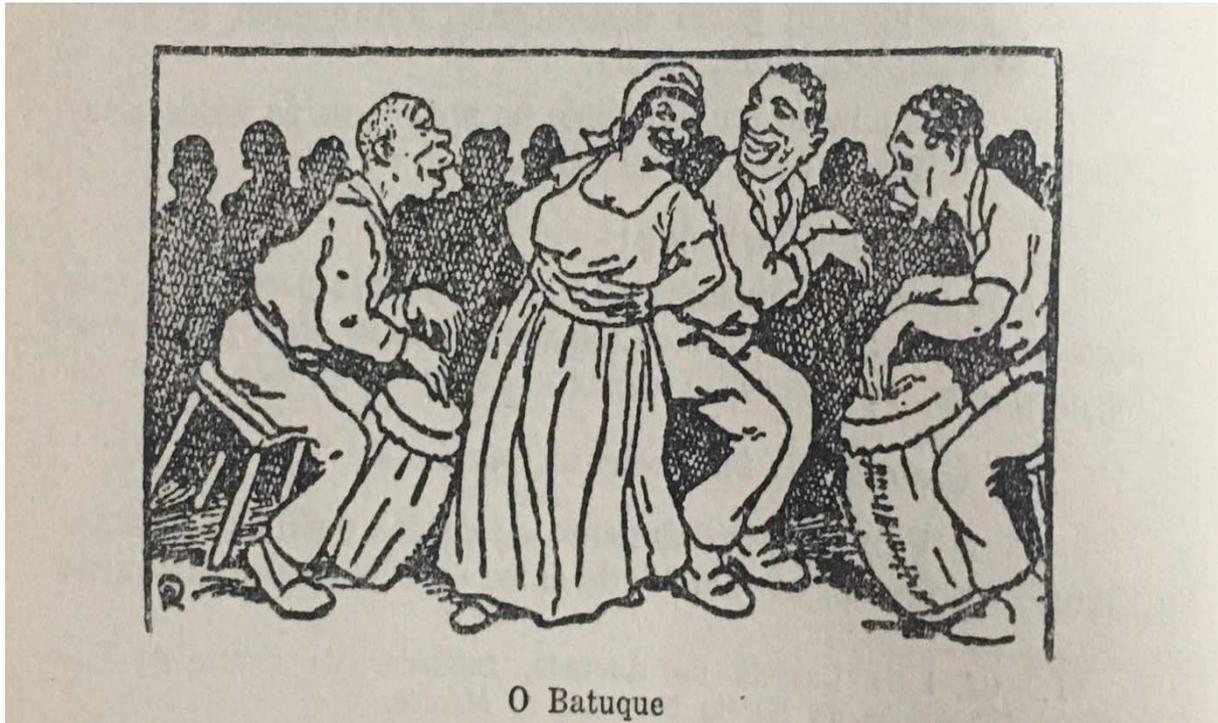
Ainda com referência à cultura africana na região fronteiriça, Maestri (2008) argumenta sobre a grande importância que tiveram os africanos escravizados no processo de construção identitária da cultura sul-rio-grandense, contrariando grande parte da população sobre as bases étnicas formadoras do estado. O autor frisa o aparente esquecimento por parte da historiografia em mencionar as diferentes faces das políticas escravistas que foram cultivadas por longo período no território sulino.

Nos séculos XVIII e XIX, no Sul, as roças de subsistência, as plantações, os criatórios, as charqueadas, as olarias, o transporte aquático, as aglomerações, a produção artesanal-manufatureira, etc. empregaram cativos. Hoje há consenso sobre a importância da escravidão na antiga formação social rio-grandense, que alguns autores definem como predominantemente escravista. Em 1780, após a reconquista de Rio Grande, ao iniciar-se a produção charqueadora de porte que potencializou a criação do gado vacum, o “Mapa do Tenente Córdova” anotava que os cativos eram quase 30% da população. Apesar da interrupção do tráfico, em 1850, e das vendas de cativos para o Centro-Sul, praticamente até a Abolição, o RS encontrou-se entre as principais províncias escravistas (MAESTRI, 2008, p. 54).

Conforme aponta Maestri, o Rio Grande do Sul seria um dos últimos locais a extinguir a escravidão, sendo os escravos a principal fonte de mão de obra. Os escravos foram trazidos em grande parte da África Ocidental, eles permearam as estâncias do Rio Grande do Sul, destacando-se pela sua musicalidade, conforme constam muitos registros. A referência sonora do exemplo a seguir pode ser ouvida na Trilha 14.

Entre as histórias que ilustram esse talento inato do negro para a arte musical há uma que nos parece muito interessante: um oficial alemão, que viveu entre os Hotentotes, tocou um dia, ao violino, a ária “Che faró senza Euridice”, da ópera de Glück “Orfeu ed Euridice”; todos os nativos ouviram com grande atenção e emoção seu concérto e, poucos dias depois, ele ouviu a melodia que executou ao violino, cantada e tocada por toda a cidade (RIBEIRO, 1965, p. 7).

Figura 15 - Presença africana na América, a rítmica dos tambores e a sua contribuição a sonoridade latino-americana



Fonte: Ribeiro, 1965, p. 32

A complexidade rítmica africana agrega aspectos milenares de sua cultura e misturou-se às demandas culturais do novo mundo ajudando a cunhar novas estruturas sonoras que se somariam aos gêneros musicais latinos. É precedida de grande pulsação, vivacidade e despreendida na sua essência da organização métrica característica da cultura europeia. Os compassos não se estruturam de forma convencional com base na lógica ocidental. Segundo Ribeiro (1965), na cultura africana, os músicos integrados à parte rítmica percussiva são considerados os virtuosos e não os cantores. Um exemplo disso pode ser acompanhado na Trilha 15.

Um batucador da África não consideraria nada de mais executar uma combinação já estabelecida de ritmos em 6/8, 4/4 e 3/4 com um ritmo adicional 5/4. [...]. Consta que certos tocadores africanos de tambor acentuam a cada décima quinta batida por motivos e razões lá deles próprios (RIBEIRO, 1965, p. 11).

Figura 16 - Estruturas polirrítmicas africanas, transcritas para o sistema ocidental



Fonte: Elaborado pelo autor com base em Ribeiro (1965).

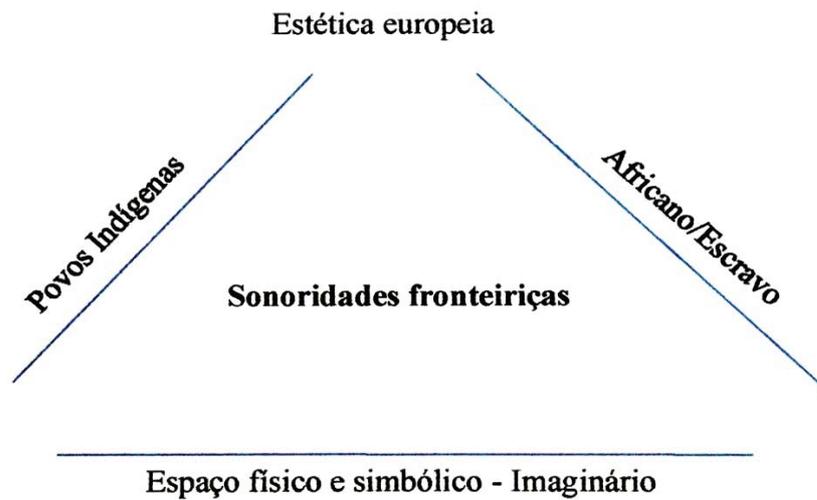
Conforme comenta Ribeiro (1965), a perspectiva africana extrapola a ideia métrica mensurada pela concepção ocidental. Esse tipo de estrutura parte de um sistema ancestral e peculiar de acentos e organizações rítmicas, quando exemplificado no sistema tradicional ocidental (Figura 16), acaba gerando estruturas ritmicamente complexas e polirrítmicas. Isso explica a forma como é expressado o ritmo em danças e gêneros musicais de matriz africana, o qual está muito mais baseado no sentir a pulsação e as claves⁸ do que no contar tempos e compassos.

Nos gêneros musicais nascidos entre os povos da América Latina, possuem incorporados a sua essência a expressividade dos batuques afros. Acima de tudo, inclinam-se para um involucramento de ancestralidades que são a essência dessas sonoridades. As matrizes da música cultivada em todo este território ecoam através de ritmos dançantes, abundância de tambores e ampla diversidade musical. Uma musicalidade inspirada em aspectos da cultura indígena, na relação com natureza, no pulsar milenar dos tambores. Juntos, afastam a ideia de uma América culturalmente branca, pelo contrário, a cultura das Américas só tem significado se percebida as suas heranças de mestiçagem e híbrido.

Tais imbricações possibilitaram, em meio aos séculos XVIII e XIX, enormes transformações culturais nesse território e representaram uma atmosfera feita de imagens físicas e simbólicas em meio ao espaço sul-americano, onde diversos elementos culturais incorporaram-se, adaptaram-se e friccionaram-se. Nesse espectro (Figura 17), destaca-se elementos diferentes culturas, assim como a importância do ambiente, estes, formam ingredientes importantes da cultura americana como um todo, refletindo também no contexto das sonoridades fronteiriças.

⁸Diz respeito à menor célula rítmica que compõe as acentuações da música africana. As claves são encontradas em praticamente todos os gêneros americanos com influência afro.

Figura 17 - O espectro sonoro fronteiriço: espaço para elementos culturais, físicos e simbólicos



Fonte: Elaborado pelo autor (2019)

Em meio a esse espectro cultural que agrega perspectivas físicas e simbólicas, surge uma vertente identitária que se estende para elementos culturais amplos que vão além da territorialidade do Pampa, avança para uma percepção de espaço que integra elementos litorâneos e montanhosos, ares geográficos que são também fortemente simbólicos. No que diz respeito as matrizes culturais, elas ramificam-se em inúmeras vertentes que envolve etnias indígenas e africanas, que se somam a elementos da cultura hispânica e portuguesa. É importante ressaltar que a força da cultura hispânica é de sobremaneira superior na América Latina em contraponto a Portuguesa que teve um alcance localizado especialmente ao Brasil. A exemplo do Rio Grande do Sul, é possível afirmarmos que este, está mais submetido a influência da cultura hispânica do que propriamente a portuguesa.

Dessa demanda híbrida que carimba o espaço fronteiriço entre Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, aliado à perspectiva do homem fronteiriço, emerge uma sonoridade peculiar. Uma perspectiva contemporânea das sonoridades, tem se constituído como uma fronteira sonora compartilhada em meio a gêneros musicais e de um imaginário que conecta muitos artistas latino-americanos.

2.2 A estrutura econômica e social

O forte processo de migração do século XIX marcaria no Rio Grande do Sul a presença de estrangeiros alemães e italianos, além dos poloneses e libaneses, entre outros. Essa política

migratória trouxe breves avanços e desenvolvimento econômico para o estado, especialmente regiões da serra e litorânea.

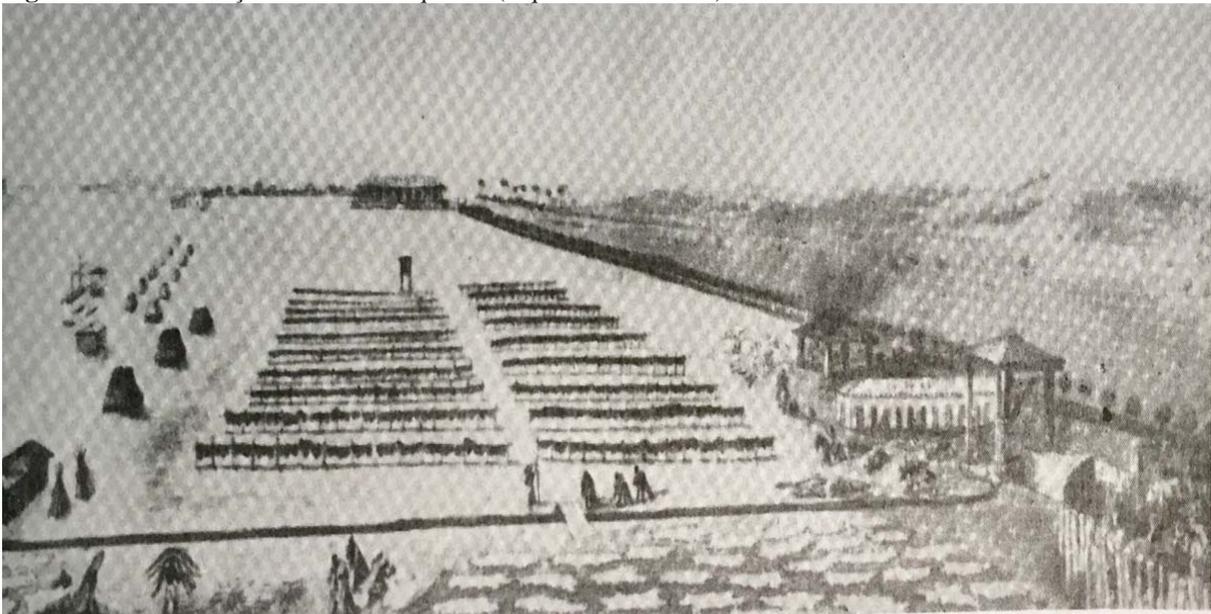
Enquanto isso, as estâncias seguiram ocupando grande parte do território do Rio Grande do Sul, através de estâncias e charqueadas. A partir daí se constituía uma estrutura social prolífera e próspera no Rio Grande do Sul concentrada principalmente no comércio de couro, carne e demais atividades derivadas da pecuária.

A organização social gaúcha era bastante rígida. No topo encontravam-se os grandes fazendeiros e os ricos charqueadores, cabendo aos fazendeiros a hegemonia regional. Os comerciantes mais abastados tinham uma posição de destaque e eram, em boa parte, portugueses. Era importante também o número de médios e pequenos comerciantes. Os grandes polos comerciais da província eram Porto Alegre, Rio Grande, Pelotas e Rio Pardo (LUVIZOTTO, 2009, p. 21).

Essa estrutura social se configurou ao longo dos séculos XVIII e XIX, trazendo também reflexos para a composição cultural do estado, um processo que tivera seus primeiros traços já com a chegada dos primeiros exploradores. Além de expressões culturais diversas, Golin (1997) aponta para os festejos das tropas em terras sul-americanas, com danças e músicas europeias sendo inseridas nos saraus e bailes.

No século XIX, o polo econômico e social foi extremamente proeminente no estado, e, em várias cidades sul-rio-grandenses, surgiam as charqueadas, as quais agregavam grande número de indivíduos de diferentes ofícios que formavam uma ampla estrutura social.

Figura 18 - Constituição de uma Charqueada (Aquarela de Debret)



Fonte: Meyer, 1979, p. 31

Na charqueada, até a carne se transformar em mercadoria precisava por vários estágios [...]. Uma indústria singular, movida por um ritual de carnificina. Tarefas bárbaras e rudes, praticadas por peões, escravos negros e índios semi-escravizados. [...] o romancista Pedro Wayne registrou o impacto “do fétido insuportável. Parecia que havia no ar, dissolvidas em amoníaco, todas as catingas que existem, tão penetrantes nauseabundas emanações exalavam” (GOLIN, 1999, p. 71).

Segundo Golin (1999), além de escravos negros, em meio às charqueadas estavam índios mestiços e, posteriormente, peões e muitas pessoas desfavorecidas financeiramente. Grande parte labutava a troco de alguns centavos e por vezes pelas sobras do que não era aproveitado.

O século XIX no Rio Grande do Sul marcou um paralelo cultural claro, baseado na divisão de classes e cultivos sociais e culturais distintos. Nogueira e Souza (2007) comentam que a música associada à elite integrou momentos distintos. Inicialmente designada a pano de fundo de comemorações religiosas e apresentações teatrais, expandiu-se, mais tarde, na forma de sociedades de concerto, tornando-se, por fim, objeto de uma elite que intencionava se desvincular das classes consideradas inferiores.

Essa diversidade social e cultural vivenciada no Rio Grande do Sul no século XIX instituiu hábitos que deixaram traços presentes para os sul-rio-grandenses. Dentre elas, a preocupação das elites em se vincular ao modelo elitista europeu. A partir de eventos sociais sempre muito pomposos conforme os modelos estéticos do velho mundo, essa elite marcou um período de extrema extravagância e total negação dos valores próprios da cultura que se cunhava no estado. Esses bailes eram extremamente refinados, cercados de minuets, contradanças e toda a beleza que advinha dos acontecimentos europeus. Com essa demanda, muitas formações musicais e instrumentais apuradas vieram da Europa, diversas companhias europeias chegaram ao Brasil nesse período, e o Rio Grande do Sul fazia parte da rota ilustre de passagem.

Figura 19 - Modelo dos bailes de elite no século XIX



Fonte: <http://pequenascorujas.blogspot.com/2012/04/os-bailes-do-seculo-xix.html>. Acesso em 20 abr. 2019

No século XIX, também surgiram os primeiros clubes sociais campestres, frequentados em geral por pessoas com pouca representação social e ligações com o universo dos ricos estancieiros. Esses locais ficariam conhecidos por bolichos de campanha, onde marcavam presença mestiços e o povo simples das fazendas e estâncias. Um espaço fortemente representado no imaginário artístico sul-rio-grandense e imortalizado nos versos de Jayme Caetano Braun⁹ (GOLIN, 1999, p. 77):

Bolicho

Bolicho: venda, bodega
da velha pampa bravia.
O mesmo que pulperia,
o altar do fumo e da canha
é pequeno e não se acanha
de ter tão pouco ali dentro.
Foi ele o primeiro centro
social de nossa campanha.

⁹Nascido em 1924, falecido em 1999, Braun foi um poeta sul-rio-grandense que desenvolveu uma vasta obra retratando a vida e o cotidiano da campanha do Rio Grande do Sul, abordando a natureza do Pampa e os costumes daqueles que ali viviam.

Os bolichos ilustrados por Jayme Caetano Braun seriam os primeiros espaços de convivência na imensidão do Pampa, normalmente próximos de estradas e rotas importantes de passagens entre as cidades e a fronteira.

Figura 20 - Típico bolicho de campanha, local de encontro dos gaúchos do Pampa



Fonte: Sarmiento, 2010, p. 106

Esses locais eram normalmente de chão batido, paredes de barro e dotados de toda a simplicidade. Continham um pouco de tudo no estilo secos e molhados, tornaram-se espaços importantes de socialização na campanha.

Na arquitetura crioula dos bolichos, cantada pelo poeta, fazia parte do mobiliário um “balcão picado de faca, com algum furo de bala, posto ao comprido da sala, assim meio de atravessado”. Além do comércio, transformaram-se em clubes de campanha, frequentados tanto pelos moradores da região como pelos viajantes e gaúchos andarilhos [...]. Silva Rillo aproveitou essa condição social e criou a imagem poética de que “a tábuia do teu balcão é a mesa de comunhão da gauchada gaudéria; é o rude confessionário onde o guasca solitário chora as mágoas da miséria...” (GOLIN, 1999, p. 79).

Entre as estâncias, nesses clubes campesinos aconteciam os festejos e as bailantas do Pampa, sempre envolto de um aglomerado grande de diferentes indivíduos. Nesses grupos, havia viajantes, forasteiros, músicos e artistas errantes, sempre acompanhados por seus instrumentos. Tempos de outrora, quando a música e a poesia representavam expressivo valor,

em um tempo em que se espalhavam causos que tinham como tema desde o cotidiano até as guerras.

O jovem Echeverría residiu alguns meses na campanha, em 1840, e a fama de seus versos sobre o pampa já o procedia: os gaúchos o rodeavam com respeito e admiração, e quando um recém-chegado mostrava sinais de desdém pelo *cajetilla*¹⁰, alguém lhe murmurava ao pé do ouvido: “É poeta”, e toda a prevenção hostil cessava ao se ouvir esse título privilegiado (SARMIENTO, 2010, p. 105-107).

Entre os instrumentos, apareciam a *guitarra* acústica ou violão de influência hispânica, juntamente com o violino. A gaita viria um pouco depois. Conforme Thiessen (2010), existem relatos do aparecimento da gaita no Sul a partir da metade do século XIX, em Porto Alegre. Além disso, aparecem nas campanhas militares da Guerra do Paraguai entre 1864 e 1879. Entre os instrumentos de percussão, estavam o pandeiro ou algum outro adaptado para realizar acompanhamentos rítmicos.

Figura 21 - Ilustração do ambiente característico dos bailes de campanha



Fonte: Golin, 1999, p. 66

¹⁰ Termo conhecido entre os gaúchos que designava um jovem culto e presunçoso vindo da cidade (SARMIENTO, 2010).

Posteriormente, os bailes seriam conhecidos na campanha por fandangos, traçando um paralelo importante da música historicamente produzida no Pampa e sua vinculação com a dança.

No século XIX, o fandango era uma espécie de baile com sapateados alternados com canções, recitadas e acompanhadas de viola. As danças eram recriações populares dos povoadores “primitivos paulistas, mineiros e lagunenses, com as danças dos açorianos e dos indígenas”, além da influência africana (GOLIN, 1997, p. 67).

Toda a carga cultural europeia que adentrou os salões da elite e também os bolichos de campanha – juntamente com formatos tradicionais de dança e música – possivelmente se imbricou com elementos da cultura indígena e africana, incidindo em novas combinações. Esses formatos de dança e estruturas rítmicas perpetraram a esse contexto, se associando em novas formas de organizar o ritmo e a métrica. Isso ocorreu sobretudo no ambiente campesino/rural, pois existia um alvedrio espaço de experimentação, longe de amarras e convencimentos comuns da elite da época.

Segundo Meyer (1952), os primeiros versos que rodearam o cancionero sul americano tinham novo um sabor, e, apesar de conservarem elementos de similaridade com estruturas europeias, repercutiram outra sonoridade. Essas transformações são inegáveis e frutos de um processo longo de hibridação e adaptação.

No cancionero gaúcho há modismo e motivos, temas ou movimentos líricos que os portugueses passaram de mão beijada aos continentinos. Frequente é o caso de versos que puxam feira tanto lá como cá, de motes que servem de muleta poética, ou imagens gravadas facilmente na memória e que trazem de arrasto outras imagens familiares, é claro que muitas vezes adaptadas ao gosto novo, mas conservando, em essência, o sabor atlântico de suas origens (MEYER, 1952, p. 5).

Este local vasto e pouco habitado resumia quase sempre a miséria das pessoas que ali viviam, uma maioria que versava uma condição de dependência contrastando com a elite estancieira do século XIX. O contexto marca o convívio com a escassez, com a imensidão sem fim do Pampa, com a ideia de esquecimento, isolamento e precariedade. Silhuetas de um contexto também retratado na obra *O Continente* de Érico Veríssimo.

Tratava-se positivamente duma sociedade tosca e carnívora, que cheirava a sebo frio, suor de cavalo e cigarro de palha. As casas eram pobres, primitivas, sem gosto nem conforto, quase vazias de móveis; em suas paredes caídas não se via um quadro, uma nota de cor que lhes desse um pouco de graça. No inverno o minuano entrava pelas frinchas, cortante como uma navalha. Nos dias de chuva os homens traziam barro para dentro de casa nas suas botas ou nos pés descalços (VERÍSSIMO, 2013, p. 25).

Golin (1999) explica que nesse encadeamento do Pampa e da campanha existia a falta de quase tudo, muito das providências necessárias eram supridas, na maioria das vezes, por comerciantes andarilhos que seguiam as tropas em meio às guerras, oferecendo todo o tipo de produto.

Essa dualidade do século XIX no Rio Grande do Sul chama a atenção pela extravagância das festas e eventos sociais da classe dominante em contraponto à vida simples da maioria dos indivíduos habitantes da campanha. A grande maioria das pessoas que viviam ali era formada por peões mestiços e andarilhos que vivam por esses territórios em meio às fronteiras. Dados de uma cultura marcada pela singeleza daqueles que aprenderam a conviver com o trabalho duro e a cultivar o contentamento em meio a uma vida difícil, valorizando as coisas simples do seu dia a dia. Cotidiano de um modelo de vida descrito na literatura de *A Saga de Martin Fierro*:

Talvez Deus tenha me dado o dom de cantar em troca da vida sofrida que me destinou. É sempre um consolo poder desafogar as mágoas cantando e dedilhando as cordas de uma viola. Na rima dos meus versos vou contando a minha história e aliviando meus pesares [...]. Quando canto, solto o que tenho em meu peito, e meu coração transborda. Os homens da cidade chamam-nos de gente ignorante e bárbara porque nós, os gaúchos, não pensamos como eles e porque temos outros costumes. Nossa sabedoria resume-se em conhecer o pampa, seus mistérios, seus segredos, suas histórias (HERNANDEZ, 1991, p. 27).

Esse modelo de vida em meio às fronteiras seguiu fluxos complexos com constantes movimentos sociais e culturais a partir do século XVIII, mais fortemente no século XIX. Muitos deles iniciados pelos conflitos por territórios, banimento dos indígenas, posteriormente da busca pelo ganha-pão e subsistência nas estâncias e charqueadas. Nesse ambiente, os gaúchos – inicialmente distinguidos como pessoas de pouca valia social – misturaram-se aos nativos e escravos africanos, ganhando nova conotação, sobretudo, como pessoa ligada à terra, à campanha e ao manejo do gado, estabelecendo um estilo de vida principalmente campesino.

Em termos culturais, a presença da música, dos versos e da poesia sempre teve muita expressão no ambiente sulino, onde surgiram elementos expressivos com os quais as pessoas desenvolveram identificações. Esses elementos constituem uma forma de expor sentimentos, de explicitar sensações, de enaltecer o que de mais belo e fundamental tem importância para cada grupo social, que configura valor para cada sociedade. E é nesse contexto que ganha vida o imaginário coletivo, que dá vida a valores como o ambiente em que se vive, a natureza e os animais e os seus costumes, características que são peculiares tanto para os gaúchos do extremo sul quanto para o sertanejo do norte do país. Essas expressões que constituem o imaginário dos

povos se estabelecem como imagens reais de cada cultura, fazendo dela um elemento tão poderoso e capaz de manter viva a cultura mesmo com o distanciamento do sujeito ao seu local de origem.

Nesse sentido, pondera-se: como a arte subsiste nesses ambientes onde a simplicidade e a pouca informação permeiam? E a resposta talvez esteja no simples fato de que ela possibilita a esses indivíduos a expressão de sentimentos e percepções de mundo, que provavelmente não se constituiriam de outra maneira.

Histórias que descrevem importantes elementos das culturas, e, no caso do espaço sul-americano, não é diferente. Passagens que contribuem para ilustrar mais das peculiaridades que envolvem o imaginário fronteiriço, pois esclarecem questões fundamentais da atmosfera estética e cultural que compõe esse ambiente.

2.3 Aspectos estéticos e do imaginário fronteiriço

A constituição estética que envolve a perspectiva sul-americana abrange um amplo conjunto de elementos. Eles representam uma extensa percepção do Pampa, da cultura litorânea e de cordilheira, espaços influenciadores que convergem para especificidades de costumes e simbolismos. Estes evidenciam uma tradição excepcional que possui muitos contrastes com outras regiões do Brasil. Um aglomerado de culturas e hábitos que, juntamente com a forte hibridação, se constituiu impregnada de peculiaridades. O Poeta Gujo Teixeira destaca que a poesia sul-rio-grandense se alimenta de um círculo tipicamente rural, sendo inspirada no clima, na vida da campanha, nos hábitos daqueles que trabalham no campo. Um modelo que é repassado de pai para filho, que vai perpetuando elementos de uma tradição que fala muito da realidade de vida das pessoas que vivem nesse contexto (PEQUEÑOS..., 2017).

No campo musical, a integração desses elementos dá forma a uma sonoridade. Nessa conjuntura de diferentes hierarquias sociais e culturais, acontece algo de exclusivo no palco sonoro. O documentário *O Milagre de Santa Luzia* (2008) aborda um olhar para os elementos musicais e naturais que compõem o ambiente fronteiriço sulino. Entre alguns, o clima talvez seja um dos elementos que mais se destaca, principalmente porque direciona comportamentos que influenciam na aparência dessa sociedade. No âmbito sul-rio-grandense, contribuiu para o aparecimento de um perfil de sujeito mais intimista, também para o cultivo de hábitos como o fogo de chão, cultivo do mate e das vestimentas específicas para proteção do frio. Produzindo contornos de uma cultura que nasceu com base nas atividades no campo, do uso contínuo do

cavalo e manejo do gado, situações que moldam o universo do Pampa sulino e integram a cultura, a poesia e a música (O MILAGRE..., 2008).

Essa constituição estética da fronteira agrega elementos físicos e simbólicos que modelaram um rico imaginário, sabores sonoros que se perpetuaram através do universo artístico. Em um país de amplitude continental como o Brasil, a diversidade cultural e geográfica acaba sendo uma realidade do território. O frio notadamente é uma exclusividade do extremo sul e contrasta com as altas temperaturas do restante do país. Tais elementos compõem um cenário que se desenha em música, práticas e costumes e que parecem separar o Sul do restante do Brasil.

Ramil (2004) reflete sobre esse assunto apontando para a própria centralidade histórica que o Sul possui, sem pensá-lo à margem de um modelo cultural propriamente dito, mas no seu próprio contexto. Principalmente pelo estereótipo difundido no imaginário cultural brasileiro, que não dá conta muitas vezes de explicar as especificidades sulinas, tendo em vista as peculiaridades que constituem sua base identitária. Essas particularidades culturais contemplam demandas que ultrapassam os limites nacionais sem deixar de ser brasileiras, apenas alcançam uma realidade que ultrapassa o Rio Grande do Sul, chegando aos países fronteiriços do extremo sul do continente americano.

O frio, o vento, a solidão, o isolamento e a melancolia constituem elementos extremamente relevantes para compreendermos a estética fronteira, pois elucidam fatores vivenciados em grande parte no Pampa. Essas condições que distinguem a vida do sujeito fronteiro brasileiro do restante do Brasil apontam para o seu espaço cotidiano, de olhares para o infinito, campos intermináveis e aspectos sempre sugestivos simbolicamente às manifestações artísticas. A música, a dança e a poesia combinam autênticos atributos da existência desses indivíduos em meio às fronteiras do Pampa. Algumas dessas especificidades são mostradas em *A Saga do Gaúcho Martin Fierro*:

Antigamente, na época em que se passou a história que vou contar, os limites entre países mudavam à medida que os exércitos iam conquistando novas terras. Por isso nós, os gaúchos, não tínhamos a mínima noção de fronteiras. Vivíamos de fazenda em fazenda, ora na lida, ora engrossando os exércitos nas guerras ou revoluções. Além das tarefas de campo, do manejo das armas e do contato com a terra, aprendi a tocar violão e a cantar. Canto quando estou alegre e canto quando estou triste. Canto para desafiar um inimigo ou sensibilizar o coração de uma mulher. Cantando, relato acontecimentos e penso nas coisas que não consigo entender (HERNANDEZ, 1973, p. 6).

Hernandez (1973) retrata um perfil de sujeito que vive entre as fronteiras, guardadas as proporções de heroísmo e valentia, e apresenta um olhar cheio de detalhes que fornecem experiências profundas desse território. Toda uma natureza de circunstâncias que confluem para ilustrar a atmosfera do Pampa. Situações que falam da vida no campo, das carnificinas com qual o fronteiriço se acostumou a conviver, da barbárie das guerras e matanças corriqueiras, memórias que carimbam o temperamento estético fronteiriço.

Na história de *Martin Fierro*, um gaúcho fronteiriço simples e extremamente apegado à sua cultura e ao seu estilo de vida, é possível observarmos um posicionamento que faz da arte o seu mecanismo de expressão e representação estética. Hernandez, (1973, p. 6-7), elucida no poema como *Fierro* expõe o seu mundo, como o vê, o sente e o percebe:

Eu cantor letrado não sou
 Mas me ponho a cantar
 Não sei quando vou parar
 E até envelheço cantando;
 As rimas me vão brotando,
 Minha fonte não pode secar [...].

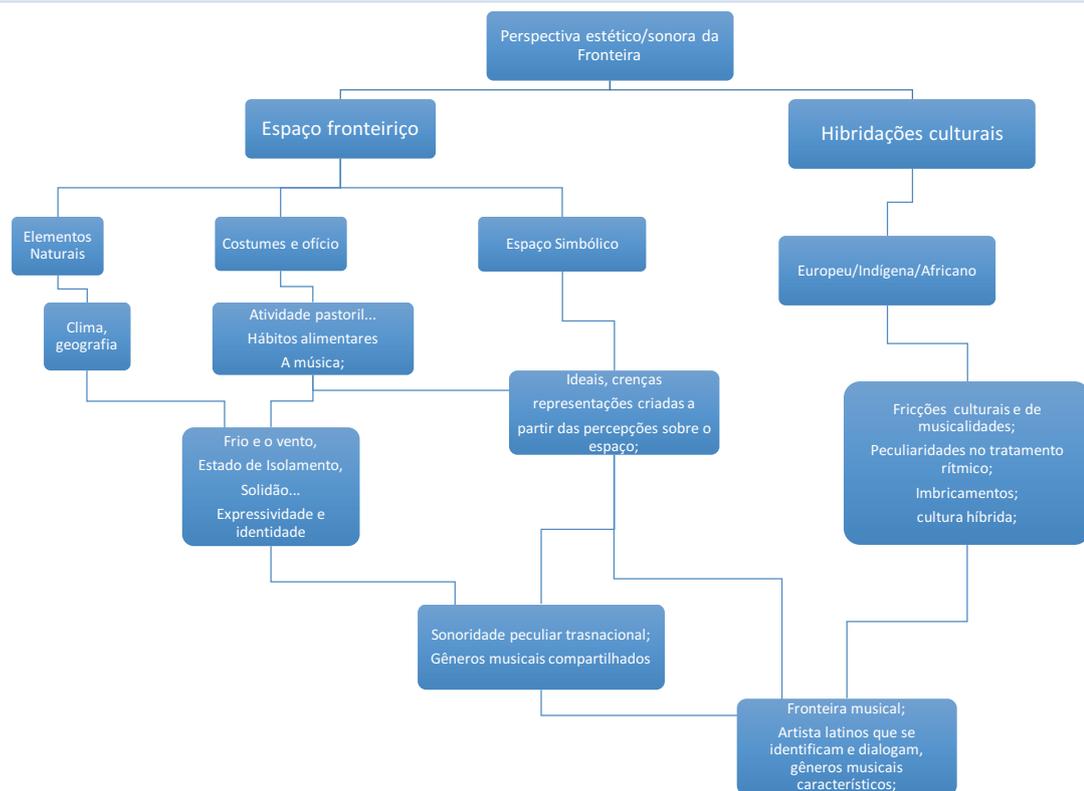
Vivia bem no meu racho,
 Era meu ninho florido.
 Cada filho mui querido
 Ia crescendo em meu lado...
 Hoje me resta, desgraçado,
 Lamentar o bem perdido

Ramil (2004, p. 14) aponta para o clima como outro componente identitário importante no contexto estético fronteiriço.

[...] uma obviedade se impunha como certeza significativa: o frio é um grande diferencial entre nós e os “brasileiros” [...]. Por ser emblema de um clima de estações bem definidas – e de nossas próprias, íntimas estações; por determinar nossa cultura, nossos hábitos, ou movimentar nossa economia; por estar identificado com a nossa paisagem; [...] por isso tudo é que o frio, independente de não ser exclusivamente nosso, nos distingue das outras regiões do Brasil. O frio, fenômeno natural sempre presente na pauta da mídia nacional e, ao mesmo tempo, metáfora capaz de falar de nós de forma abrangente e definidora, simboliza o Rio Grande do Sul e é simbolizado por ele [...]. Sentíamos-nos os mais diferentes em um país feito de diferenças. Mas como éramos? De que forma nos expressávamos mais completa e verdadeiramente? O escritor argentino Jorge Luís Borges, que está enterrado aqui em Genebra, escreveu: *a arte deve ser como um espelho que nos revela a nossa própria face*. Apesar de nossas contrapartidas frias, ainda não fomos capazes de engendrar uma estética do frio que revelasse a nossa própria face.

As manifestações artístico-culturais que englobam o Rio Grande do Sul compõem traços de uma identidade clara e característica. Essa identificação é marcada por elementos muito marcantes, evidenciados claramente no clima, no hibridismo cultural, em acontecimentos históricos e nos hábitos. Desse emaranhado se produzem expressões culturais, sonoridades particulares que são propagadas através de gêneros musicais característicos e extremamente comunicativos entre sul-rio-grandenses, uruguaios e argentinos. Esse intrincado conjunto estético e identitário forma uma atmosfera que reflete nada mais nada menos do que a realidade daqueles que habitam, sentem e têm sua identidade significada a partir desse espaço físico, que se amplia para uma perspectiva também simbólica de espaço. Esse amplo espectro sonoro e estético da fronteira faz referência a um ambiente penetrado por elementos materiais e simbólicos que se conectam num amplo espectro cultural de raízes híbridas muito proeminentes.

Figura 22 - Organograma dos elementos que compõem o encadeamento estético e sonoro fronteiriço



Fonte: Elaborado pelo autor, com base em Hernandez (1991), Golin (1999), Sarmiento (2010)

A Figura 22 apresenta um amplo conjunto de elementos que promovem um relacionamento construído lentamente no tempo, que reverbera solidão e isolamento, comportamentos e percepções, além de uma genuína manifestação artístico-cultural e musical.

Ali, a imensidão está em toda a parte: imensa a planície, imensas florestas, imensos rios, o horizonte sempre incerto, sempre se confundindo com a terra, entre celagens e vapores tênues, que não deixam, na longínqua perspectiva, assinalar-se o ponto onde o mundo acaba e o céu começa [...]. Na solitária caravana que pesadamente atravessa os pampas, e que se detém para o repouso momentâneo, a tripulação, reunida em torno de um escasso fogo, volta maquinal a vista para o sul ao menor sussurro do vento, que agita a relva seca, para fundir os olhares nas trevas profundas da noite, em busca dos vultos sinistros da hora selvagem que pode, de uma hora para outra, surpreendê-la desaparecida (SARMIENTO, 2010, p. 68).

Toda essa gama de elementos naturais, sociais e culturais desencadeou múltiplas expressões artísticas, das quais o sujeito fronteiriço se apropriou, adicionando costumes e compartilhando música, sons e expressões musicais. Esse contexto envolve desde os aventureiros espanhóis que fundaram Buenos Aires até os luso-brasileiros que vieram à região motivados pela atuação em milícias militares e aquisição de propriedades e riquezas, ou mesmo os subalternos fora da lei escapados para essas bandas do Pampa fronteiriço, silhuetas de uma combinação ocorrida nas entrelinhas. Essas diferentes figuras dão voz a uma mistura milenar de culturas que possui raiz nos povos indígenas *guaranis*, *andinos*, além da contribuição dos escravos africanos vindos em grande parte da África Ocidental. Miscigenaram-se a diferentes classes de europeus, juntos, constituíram uma cultura extremamente mestiça que foi forjada no caldeirão fronteiriço.

Afora isso, ocorreu um intenso fenômeno de miscigenação através de casamentos e amasiamentos com mulheres guaranis [...]. Essa “guaranização” subalterna da formação de um *ethos* rio-grandense, daquilo que podemos chamar genericamente de elementos fundantes de um povo e de seus costumes em comum [...]. Esse processo foi tão contundente que todas as levas de imigrantes europeus lançadas no Rio Grande do Sul ao longo dos últimos duzentos anos não foram suficientes para apagar os traços indígenas da população, que sobrevivem em pleno século XXI (GOLIN, 2014, pp. 172-173).

As práticas musicais europeias trazidas com os primeiros exploradores no contato com a temática africana e indígena tiveram uma transformação fundamental, a expressão rítmica. Exemplos genuínos dessas transformações musicais ocorreram em meio ao Pampa, agregando influências que vão além desse espaço físico, destacam-se as marcações percussivas dos tambores, além de uma certa ampliação da forma musical. Neste contexto, agregou-se a base formal dos versos e formas europeias aos gêneros nascidos entre as fronteiras, porém, com sobreposições rítmicas e apropriações estruturais que formam um marco desse processo de misturas.

Heranças culturais presentes nas *milongas*, *chacareiras* e *chamamés*, além de outras ramificações musicais de gêneros que integram essas matrizes rítmicas, realçam a combinação

de influências étnicas que estabelecem o fundamento estético da fronteira. Uma variedade de elementos e práticas culturais que formam a estrutura vital da identidade sonora fronteiriça e da musicalidade expressada.

2.4 Sobre uma estética sonora baseada no frio, no vento e na solidão

Ao pensarmos uma concepção estética que englobe as sonoridades fronteiriças, fica difícil dissociá-la de uma perspectiva de espaço, bem como das práticas culturais que englobam essa conjuntura. Ramil (2004) reflete sobre sua busca para tentar compreender a música feita no sul e como ela poderia se associar à percepção estética que fosse vinculada ao frio. O músico conclui que tudo sempre acaba desencadeando para a *milonga*. De fato, os gêneros musicais com os quais o cancionero sul-americano se comunica e expressa as próprias imagens e percepções estéticas ligadas à atmosfera fronteiriça.

Essa mescla de elementos acaba por formar uma rede estética e sonora aparente na produção artística sulina, que se expande pelo diálogo de elementos típicos do ambiente fronteiriço e do mundo. Tais dados ganham destaque nas linhas de atuação de alguns artistas como Vitor Ramil e sua estreita conexão com uma concepção estética milongueira que estabelece diálogos multiculturais; Luís Carlos Borges e sua ligação profunda com as origens *chamameceras* e os universos regionais e da improvisação; Beбето Alves e a multiplicidade de conversações que propõe envolvendo elementos musicais campestres e urbanos com pitadas roqueiras; Renato Borghetti, Yamandu Costa e Alegre Corrêa pela capacidade que possuem de conectar a estética instrumental ao universo regional e a linguagem musical do mundo.

Em entrevista ao programa *Encontro en el Estudio* (2012), Ramil fala de suas intenções de fazer uma música que seja sincera com ele mesmo, que retrate o seu olhar para esse lugar, a sua verdade. Para ele, a *milonga* trata um pouco disso, vai além do gênero, avança para um conceito que lhe permite estabelecer diálogos com demais estéticas musicais, adentrando tanto no universo brasileiro quanto em qualquer outro lugar (ENCONTRO..., 2012).

Esses elementos apontam direções importantes envolvendo as sonoridades fronteiriças e sua propagação, concepção que dilui a ideia de uma sonoridade fixa e imóvel, mas que se comunica, se influencia e evolui constantemente sem perder suas características fundamentais¹¹. Assim como a *milonga* agrega um vetor importante para compreensão da

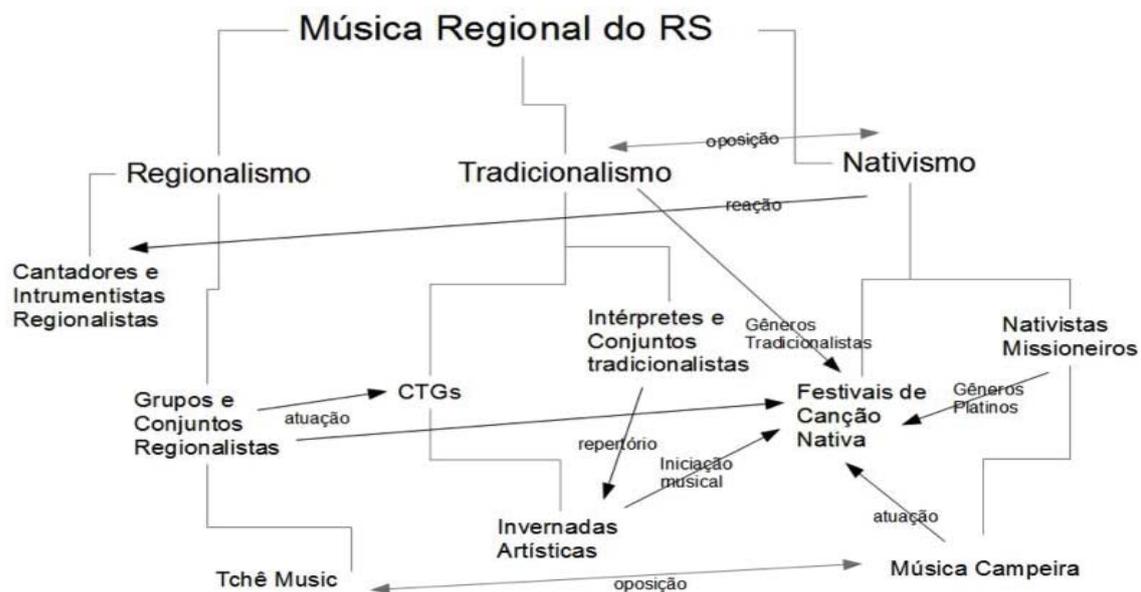
¹¹O assunto será abordado no ítem 2.5 e também ao longo do capítulo 3.

cultura musical do Rio Grande do Sul, do Uruguai e da Argentina, outros gêneros fronteiriços – como o *chamamé* e a *chacarera* – também trazem contribuições, o que se justifica principalmente por contemplarem outras faces plurais de diálogo, que agregam a produção de inúmeros artistas sul-americanos.

No Rio Grande do Sul, conforme conjectura Barbosa (2016), diferentes movimentos musicais fazem uso da cartografia para buscar trazer novas percepções desse contexto, em uma proposta que parte da geografia cultural, adotada com ênfase na constituição das sonoridades fronteiriças. Bonnemaion (apud BARBOSA, 2016, p. 275) acrescenta que a cartografia cultural significa “inventar uma cartografia nova que represente o campo cultural vivido pelos grupos humanos e cujo objeto seria constituído pelo desenho no solo de suas diversas territorialidades”.

Conforme Barbosa (2016), os movimentos musicais no Rio Grande do Sul fundamentam-se a partir de três tripés, dos quais, para o autor, formam uma estrutura possível dos fluxos musicais presentes no estado.

Figura 23 - Estrutura envolvendo os movimentos musicais no Rio Grande do Sul



Fonte: Barbosa, 2016, p. 299

Um modelo de relações e contraposições entre os movimentos musicais que aponta para possíveis estruturas de comunicação desses fluxos, dentro da produção musical sul-rio-grandense. Essas constituições historicamente atuaram com ênfase em elementos ideológicos para legitimar manifestações musicais e culturais no estado.

Sobre esse assunto, Ramil (2004) esclarece algumas ponderações importantes, principalmente na intenção de demonstrar a sua posição a respeito do que, em sua concepção, define esses aspectos:

Em uma entrevista, Borges declarou que não necessitava tentar ser argentino ao escrever, porque já o era; se tentasse, soaria artificial. São inúmeros os exemplos em nossa história oficial e em nossa vida privada em que tentamos ser rio-grandenses, em que tentamos ser gaúchos, em que tentamos ser brasileiros, em que tentamos ser uruguayos ou argentinos, em que tentamos ser europeus, em que tentamos ser as possíveis combinações de uns e outros. Nossas tentativas, muitas vezes antagônicas, sempre sugeriram a indeterminação de nossa própria face. Poder-se-ia argumentar em favor de uma face múltipla, uma vez que nossa sociedade é mesmo heterogênea. Mas então por que seu constante questionamento? (RAMIL, 2004, p. 14).

Ramil reflete sobre o processo identitário sul-rio-grandense e aponta para a falta de subsídios que dêem sustentação a ideia do gaúcho como estando na base fundadora da identidade cultural do Rio Grande do Sul. Isso principalmente devido ao termo gaúcho se fundamentar a partir de uma perspectiva identitária plural, miscigenada e heterogênea, que agrega um grande número de personagens e acontecimentos históricos. O músico pondera, sobre esse contexto, de modo, que, para se mostrar na sua verdadeira face, talvez esse ideal do gaúcho associado ao tradicionalismo precise aprender a conviver com seus próprios fantasmas.

A figura do gaúcho era razão de muitas dessas fronteiras metafísicas não pacíficas. Para uns era motivo de veneração; para outros, de vergonha. Para muitos, especialmente os jovens, era a encarnação do conservadorismo, do autoritarismo, pois não só sua imagem estava historicamente associada ao nosso passado militarista, como a relação do rio-grandense para com seu imaginário regional era rígida, cercada de regulamento e disciplina, não como um voo natural da imaginação [...] (RAMIL, 2004, p. 15).

No terreno da música popular no Rio Grande do Sul, essas questões invadem de certa forma as inúmeras implicações por vezes limitantes, no que diz respeito à própria compreensão identitária sul-rio-grandense.

No terreno da música popular, como era de se esperar, havia também muitas demarcações. Em Porto Alegre estavam o tradicionalismo e o nativismo ocupando-se com o gaúcho e seu mundo; lá estava o rock em sua diversidade local, de uma vitalidade, guardadas as proporções, semelhante à da cena de Buenos Aires. [...] lá estavam aqueles que se interessavam e experimentavam um pouco de tudo; e lá estavam algumas outras tendências. Nada, a princípio, muito diferente de outros lugares. No entanto a única manifestação artística que o resto do país identificava como algo evidentemente nosso era a que girava em torno da figura do gaúcho, quase sempre de seu estereótipo, cuja representatividade era das mais restritivas. Claro, havia artistas regionalistas de qualidade. Mas na maioria dos casos, o problema com este gênero estava naquilo a que me referi há pouco: a relação normatizada, esquemática, ideológica que mantínhamos com o nosso imaginário que levava à expressão caricata, à substituição do autor pelo personagem. Enquanto os nordestinos vinham há anos se renovando e renovando a própria música brasileira graças à sua sem-cerimônia para com os próprios mitos, à sua capacidade de manter viva a tradição popular, os rio-grandenses, devido a muito patrulhamento por parte de uma mentalidade protecionista disseminada, em raras oportunidades conseguiam desvincular o regionalismo de seu caráter folclórico, de resgate cultural, de culto (RAMIL, 2004, p. 15).

Essas ponderações acentuam, entre muitos pontos, o próprio fardo ao qual as manifestações artísticas presentes no Rio Grande do Sul acabam sendo submetidas. Isso principalmente pela forma como os movimentos fazem uso de aspectos referentes a ideais culturais, quase sempre com inúmeras restrições. Conforme Barbosa (2016), destacam-se três principais movimentos no estado: *i*) os regionalistas, que teriam foco principal na música comercializada, formados em grande parte pelos grupos e cantores; *ii*) os tradicionalistas, que, de acordo com Golin (1983), teriam suas primeiras aparições difundidas ainda no século XIX, com base num modelo de tradições que se estabeleceu na íntegra, já nas primeiras décadas do século XX; e, por fim, *iii*) o nativismo, com um direcionamento estético voltado para o ideal, que, conforme seus idealizadores, designava a música autêntica do Rio Grande do Sul, alicerçada principalmente nos festivais. O nativismo teria como principal contraposição as produções musicais dissociadas desses princípios.

Todo esse conjunto contínuo de embates históricos quanto a ideais e concepções parece dificultar a própria integração da música sul-rio-grandense, o que ganha ainda mais relevância quando se trata da sua difusão e representação em âmbito nacional. Entendimentos dessa natureza enfraquecem a própria produção artística sul-rio-grandense, privando-a de revelar amplamente toda a riqueza que lhe é dignamente merecida. Para Ramil (2004), a principal diferença que envolve a música nordestina em relação à música feita no Rio Grande do Sul, refere-se à relação que envolve a criação e a ideia de pertencimento. Segundo o autor, para o nordestino, essas questões são sempre muito pacíficas e ocorrem sem conflitos e restrições, mas com liberdade de trânsito, tanto pela tradição regional quanto pelo que é moderno. Diferentemente da rigidez ideológica e tradicional que permeia os sul-rio-grandenses,

para o nordestino, não existe a necessidade de fazer reverência ou de solicitar permissão para que seja alterado ou reconstruído o seu arquétipo cultural, pois tudo lhe pertence.

Já um compositor do Rio Grande do Sul que quisesse expressar sua especificidade regional dentro do contexto nacional partia, consciente ou inconscientemente, para um embate com seu estereótipo, terminando por evitá-lo, criticá-lo ou submeter-se a ele, quase sempre sem alcançar seu objetivo (RAMIL, 2004, p. 17).

Agora exemplificando o caso da cultura musical sul-rio-grandense, são muitos os desafios, o principal deles diz respeito à convivência e acolhimento das produções artísticas e musicais. Essa busca aponta para o reconhecimento de algo que é genuíno no ambiente artístico e cultural, que envolve reconhecer a existência de um contínuo diálogo cultural, de hibridações e fricções que, ao longo dos tempos, impulsionaram os movimentos culturais no estado.

Para a compreensão dessas particularidades, sem distanciar-se da responsabilidade de abordar pontos relevantes e fundamentais no âmbito da historiografia, revela-se indispensável entender esse contexto. Para isso, faz-se necessário garantir certo distanciamento dos modelos ideológicos perpetuados, para que não repitam eventuais erros conceituais ou teóricos. A percepção estética que envolve a constituição das sonoridades fronteiriças cogita decifrar transversalmente a importância da fronteira, do sujeito fronteiriço, da sua relação com as peculiaridades do seu ambiente e dos diálogos e conexões entre esses artistas. Sarmiento (2010, pp. 62-63), esclarece:

[...] expressão fiel do jeito de ser de um povo, de suas preocupações e instintos [...]; que pode ser apresentado à contemplação dos homens que compreendem que um caudilho que encabeça um grande movimento social não é mais do que o espelho no qual se refletem, em dimensões colossais, as crenças, as necessidades, as preocupações e os hábitos de uma nação [...].

Tal composição estética e social envolve sul-rio-grandenses, uruguaios e argentinos, com inúmeras colaborações positivas, tanto na exploração quanto na experimentação e no compartilhamento artístico e cultural. Esse diálogo de musicalidades e sonoridades dilui a ideia de fronteira como separação, pois, propaga-se em volumosas teias e conexões. Em referência a esse ambiente catalisador de influências, capaz de caracterizar essa identidade sonora, Ramil (2004, pp. 19-24) assinala:

Ao me reconhecer no frio e reconhecê-lo em mim, eu percebera que nos simbolizávamos mutuamente; eu encontrara nele uma sugestão de unidade, dele extraíra valores estéticos. Eu vira uma paisagem fria, concebera uma milonga fria. Se o frio era a minha formação, fria seria a minha leitura do mundo. Eu apreenderia a pluralidade e diversidade desse mundo com a identidade fria do meu olhar. A expressão desse olhar seria uma estética do frio. [...] A estética do frio, tendo começado como reação a um estado de coisas em tudo paralisante, com a convicção de que uma concepção artística exige liberdade de movimentos e o oxigênio do correr dos acontecimentos para sobreviver, é uma viagem cujo objetivo é a própria viagem.

Essa percepção estética abordada por Vitor Ramil é sugestiva, oportunamente no sentido que possibilita novos rumos na compreensão de uma estética identitária. No âmbito fronteiriço, esses elementos e hábitos se fundem entre diferenças e semelhanças de um espaço transnacional que, apesar das peculiaridades, estabelece importantes elementos de convivência cultural. As memórias culturais e musicais ultrapassam os limites nacionais e suas matrizes identitárias, constituem sonoridades que combinam uma ampla trama de elementos que se propagam. Essa propagação ocorre longe de preconceitos ou restrições, dialoga em ambiente aberto, algo nato na música, na arte e na cultura.

Prestar a atenção nesse tipo de perspectiva de convivência menos conflituosa das músicas talvez seja necessário. Aceitar a grande variedade de influências e fatores que dialogam na composição das identidades sonoras reafirma a importância do contexto histórico e simbólico que rege o espaço sul americano e a vida dos artistas que protagonizam essa perspectiva. Esse caminho deveria ser natural quando se pensa a cultura musical, já que ela transcende limitações nacionais, misturando-se a própria expressividade daqueles que se reconhecem como parte importante nessa relação.

2.5 Gêneros musicais fronteiriços: matrizes e estruturas métricas

Existe um sabor especial no ambiente cultural que envolve o Rio Grande do Sul, o Uruguai e a Argentina, principalmente representado a partir de matrizes identitárias que estão presentes em gêneros musicais surgidos a partir do espaço fronteiriço. Suas matrizes permeiam uma sonoridade compartilhada, fundamentalmente imbricada em heranças e ancestralidade indígena, africana e europeia. Elas dão origem a uma musicalidade expressada nas métricas binárias, ternárias e suas múltiplas sobreposições.

Nos concentraremos em elucidar momentos importantes dessas sonoridades, tomando como base a *milonga*, para métrica binária/quaternária e o *chamamé* e a *chacarera*, para a métrica ternária, esclarecendo possíveis raízes identitárias nas quais estes gêneros estão inseridos. A metodologia avança através do olhar para além da espacialidade onde os gêneros

tiveram sua aparição inicial, mas aprofundando para os encontros sonoros que envolvem esses gêneros musicais em meio ao território interfronteiriço.

2.5.1 A *milonga*: matriz binária/quaternária

Entre alguns gêneros musicais com maior representação no imaginário fronteiriço, a *milonga* talvez seja o gênero que melhor define esse ideal. A *milonga* é um gênero musical que se propaga amplamente em meio ao contexto identitário sul-americano, uma vez que sua penetração alcança uma perspectiva interfronteiriça. Carraro e Machado (2018) esclarecem que a *milonga* como gênero musical compõe atualmente parte da identidade e o imaginário do fronteiriço, totalmente integradas entre as fronteiras do Pampa.

Das suas possíveis raízes, reflete-se sobre uma provável ascendência árabe, advinda da forte presença muçulmana na Península Ibérica por mais de setecentos anos (711 - 1492) durante a Idade Média, com especificidades lusitanas, africanas e indígenas. Com referência à terminologia da palavra, Cascudo (2000, p. 383) atribui alguns significados distintos, que vão da América até a África:

Termo originário da língua bunda-congolense, plural de *mulonga* (palavra), usado só entre os negros, significando palavrada, palavras tolas ou insolentes, segundo Macedo Soares. Também trapalhada, enredo, embrulho; palavrório, rodeio. “Deixem-se de *milongas* e embrulhadas”. “Ah! Se um deles soubesse o que está para acontecer, punha-se fora dessa *milonga*”. “Não posso compreender que diabo de *milonga* é essa”. Barbosa Rodrigues, porém, encontrou o vocábulo no Amazonas com as acepções de remédio, feitiço, talismã, e assim o registra na sua *Poranduba Amazonenses*. Valendo por remédio, o mesmo que feitiço, é corrente na África como *milongo*. Equivalia, nesse sentido, ao tupi *puçanga*.

Conserva-se perceptível a concepção de que a *milonga*, enquanto gênero musical, possui distintas atribuições identitárias, ou, em outras palavras, possui uma composição plural e carregada de variantes. Assim como alguns autores afirmam que ela é fruto de manifestações culturais uruguaias, que teria influenciando o tango, existem outros estudiosos que apontam para relatos do seu aparecimento na Argentina, com matrizes utilizadas em canções já na metade do século XIX.

Alrededor del año 1870 ya está presente en el folklore musical uruguayo una especie perfectamente definida que irrumpe con su nombre propio después de 20 años de gestación: la Milonga. Ma misma música de la milonga, cumple tres funciones a fine del siglo XIX: 1) acompaña al incipiente baile de pareja tomada independiente que pertenece ala sub-clase de “abrazada”; 2) es payada de contrapunto; 3) es canción criolla que se adapta a la estrofa de la cuarteta, de la sextina, de la octavilla y de la décima [...]. Vamos referirnos a la milonga, como canción que emigra de la ciudad al campo y ensancha su morfología para sobrevivir hasta la actualidad en permanente primavera (AYESTARÁN, 1979, p. 66).

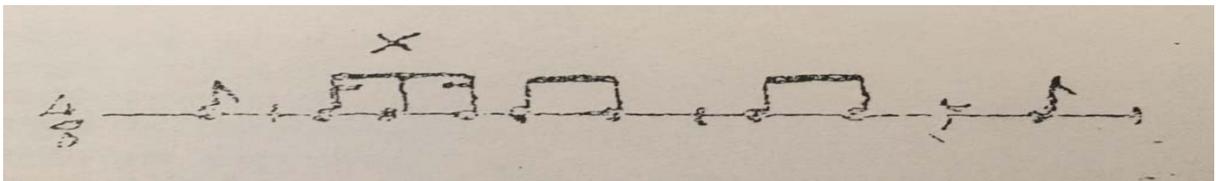
Ayestarán (1979) aponta para alguns elementos primitivos da *milonga* associados ao folclore uruguaio. Vega (1998) esclarece sobre o aparecimento da *milonga* inicialmente nas regiões campestres/rurais e posteriormente nas regiões urbanas da Argentina. Cita que já se fazia presente por volta da metade do século XIX na cidade de Buenos Aires, mas acrescenta a possibilidade de que ela já existisse muito antes.

Rossi (1958) argumenta sobre a hipótese de a *milonga* ter raiz uruguaia, mas esclarece que são muitas as probabilidades e teses do seu surgimento. Nos textos preliminares que acompanham a obra de Rossi, Becco esclarece:

[...] la difusión más completa la dará desde el periódico Martin Fierro, con un artículo titulado “ascendencia del tango” donde destaca sobre la milonga: “pragmatismos aparte, la argumentación de Don Vicente Rossi puede reducirse honradamente a este silogismo: la milonga es montevideana. La milonga es el origen del tango. El origen del tango es montevideano. Acepto que la premisa menor es inmovible; en cambio, descreo de la mayor y no sé de ningún argumento válido que la fortalezca”. Algunas enumeraciones documentales reflejan por ejemplo que en el cancionero bonaerense de ventura R. Lynch, figura la milonga – datos de 1883 - divulgadísima em los bailecitos de médio pelo arrabal y acompañada por las vueltas alegres de un organito. Este es el aporte que no retiene Rossi, dejándose llevar hasta el año 1887, desconociendo la milonga como danza (BECCO apud ROSSI, 1958, p. 23).

Ambos os autores concordam sobre as inúmeras variações existentes na *milonga*, que envolvem tonalidades maior/menor e organização poética variada que denotam a complexidade estrutural do gênero. Ao que tudo indica, a *milonga crioula* seria a matriz mais antiga do gênero, e, segundo Ayestarán (1979), ela influenciaria em grande parte os outros estilos de *milonga*.

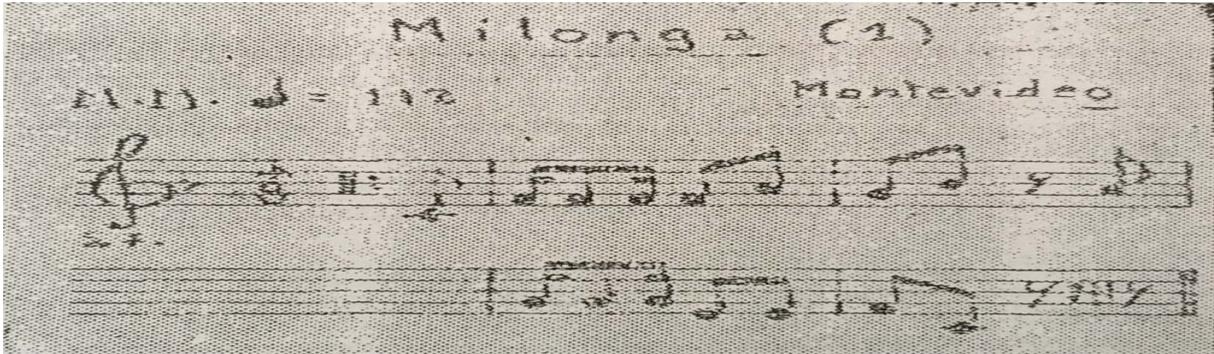
Figura 24 - Matriz primitiva da rítmica da *milonga crioula*



Fonte: Ayestarán, 1979, p. 70

A *milonga crioula* compreende uma estruturação fraseológica básica que se complementa na junção de duas frases, sendo cada frase combinada de dois compassos. O exemplo (Figura 24) demonstra a matriz rítmica e constituição melódica das frases. A primeira frase ascendente e a segunda descendente. O andamento também aparece e indica uma fluência intermediária entre *moderato* e *alegro moderato*.

Figura 25 - *Milonga crioula* aplicada na estrutura composicional



Fonte: Ayestarán, 1979, p. 76

Milonga (crioula)

I

Un pato pelao volaba
 Encim de una laguna,
 Los otros patos se raiban
 De verlo volar sin plumas

II

Del árbol sale la rama'
 De la rama el arbolito,
 Y de los negros grandotes
 Salen los negros chiquitos.

Os trechos acima apresentam a estrutura formal de organização das frases e versos da *milonga crioula*. Cada estrofe (I e II) constitui-se de dois versos ou quatro frases, o conjunto melódico (Figura 25) se completa a cada duas frases, havendo posteriormente a repetição de todo o conjunto melódico. Os aspectos rítmicos já dão indícios dos acentos nos contratempos típicos da estrutura das *milongas* contemporâneas e apontam para a ênfase rítmica que se repete, dando um ar de ciclicidade, características que são marcantes nesse gênero.

As possibilidades expressivas da *milonga* são favorecidas pela diversidade estrutural da composição dos versos. Desde suas primeiras aparições, a *milonga* se destacaria pela potencial capacidade de fusões e variações. Nela, é possível observarmos metros de compasso binário e quaternário que se caracterizam de acordo com o estilo da *milonga*. Nos exemplos abordados pelo historiador e musicólogo Ayestarán (1979), a *milonga crioula* está transcrita em metro 4/8, o que aponta para uma característica da escrita do período.

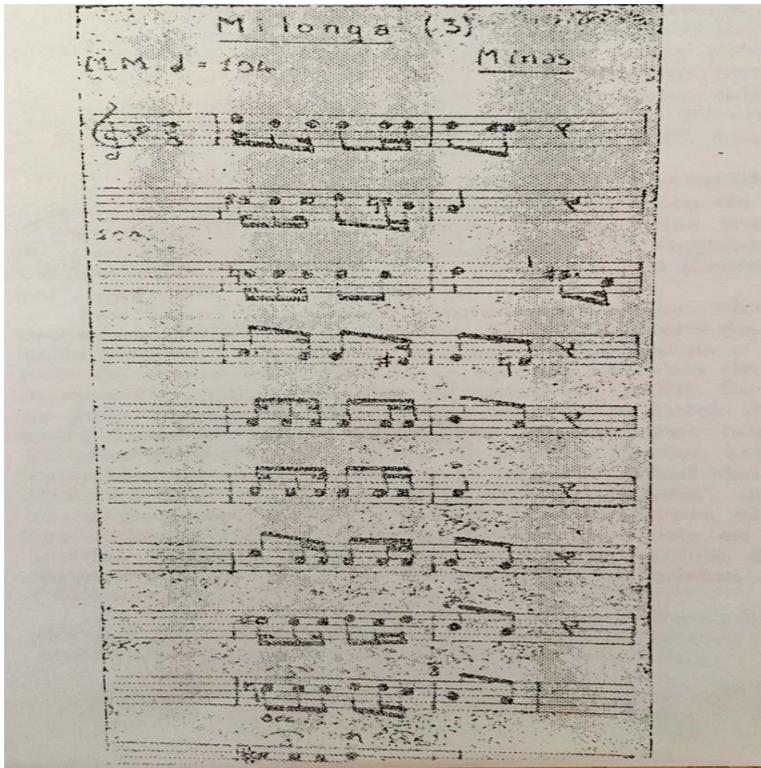
Atualmente, os principais formatos da *milonga* compreendem métricas binárias e quaternárias, sendo esses os tipos de estruturas de compasso característicos. A forma primitiva da *milonga* (Figura 25) caracteriza um modelo emotivo e contemplativo, permitindo uma explanação suave do texto, com pequenos contrastes melódicos. É importante ressaltar que, ao longo dos tempos, a *milonga* se tornaria um gênero musical capaz de comportar inúmeras subclasses do gênero.

Atahualpa Yupanqui (1977) costumava dizer que a *milonga* é uma forma de narrar a vida e os acontecimentos em meio ao Pampa. Um exemplo disso pode ser conferido na Trilha 16. Talvez por esse fato a *milonga* seja tão adaptativa e sensível a percepções dos seus protagonistas, se adequando enquanto gênero às diferentes impressões do cancionero latino-americano.

De fato, a *milonga* foi tecida em meio ao campo, ao vento, aos animais e ao Pampa, sendo, desse modo, uma forma de expressão, uma temática que acolhe a narrativa e a emoção de múltiplas formas exteriorizada pelos artistas. Constitui-se, portanto, em um modo encontrado pelo cancionero para, em meio à sua vida rural/campesina, expressar seus sentimentos e, muitas vezes, poder falar deles a alguns companheiros confidentes.

Nessa matriz de *milonga* (Figura 26), a valorização está nos aspectos contemplativos e reflexivos mencionados. A estrutura dos versos construída em 10 frases apresenta uma abundância melódica de graus conjuntos e poucos saltos, com uma extensão de alcance melódico menor. Destacam-se combinações rítmicas que garantem uma base estável, dando indícios de que a música deve privilegiar a poesia e permitir a sua explanação e compreensão. O andamento mais lento, *andante moderato*, garante maior ênfase à poética, assim como a concepção melódica mais intimista, essa matriz se associa atualmente ao que chamamos de *milonga* pampeana ou até mesmo, segundo Ramil (2004), uma *milonga* conceitual que dialoga com diferentes estéticas.

Figura 26 - Exemplo estrutural da *milonga crioula* ou primitiva com 10 frases



Fonte: Ayestarán, 1979, p. 75

Milonga (10 versos)

I

Digo que siento desvelo,
 Digo que siento aflicción,
 Digo de corazón,
 Digo que llorar no puedo;
 Digo que mi triste suelo,
 Digo que pedezco, si,
 Digo que puesto a sufrir,
 Digo que dentro de un
 lecho,
 Digo que dentro e mi
 pecho,
Siento y no siento sentir

Entre compositores sul-rio-grandenses, a *milonga* está muito presente na atualidade, o que se justifica pela vinculação ao cotidiano de vida, ao clima, à geografia e ao imaginário do fronteiriço. O compositor Vitor Ramil (2004), que tem uma vasta produção voltada a esse formato estrutural, comenta sobre suas tentativas de integrar a *milonga* dentro de uma concepção eclética de repertório e fala sobre como se sentia cobrado a dar-lhe um tratamento diferenciado (conforme pode ser acompanhado na Trilha 17). Isso talvez se justifique em razão da capacidade do gênero de se combinar e de se reestruturar sem perder as suas características fundamentais. Ramil (2004, p. 22) relembra:

[...] compositor uruguaio Alfredo Zitarrosa, que chamava a milonga de blues de Montevideo, a capacidade de fundir-se a outros gêneros sem dificuldade era uma de suas características; o argentino Atahualpa Yupanqui afirmava que as formas possíveis da milonga seriam tantas quantas fossem as possíveis formas de tocá-la. Do lado de cá das fronteiras, modestamente, eu a associava à imagem altamente definida do gaúcho e do pampa. A milonga me soava uma poderosa sugestão de unidade, a expressão musical e poética do frio por excelência.

Figura 27 - Trecho de *Estrela, Estrela*, Vitor Ramil (1981)

Fonte: Ramil, 2013, p. 265

Estrela, Estrela é faixa título do primeiro álbum de Vitor Ramil (1981). O trecho expresso na Figura 27 apresenta a influência da *milonga primitiva* (Trilha 18). As consonâncias estão principalmente na construção métrica, que mantém acentos da melodia nos contratempos, e nas figuras rítmicas, que se repetem ciclicamente. A estrutura melódica ocorre sem grandes variações e a tessitura se mantém reduzida, dando a ideia de um texto quase falado, características que marcam as similaridades da *milonga* de Ramil com elementos estéticos da bossa nova.

Segundo relatos, o desenvolvimento da *milonga* no Uruguai e na Argentina é marcado por períodos quase similares, sendo possível afirmar que estaria sendo manifestada na região de fronteira do Rio Grande do Sul, em épocas análogas aos indícios levantados nos demais países fronteiriços. Um exemplo da *milonga* uruguaia com Alfredo Zitarrosa pode ser ouvido na Trilha 19. Vale lembrar que o violão seria um dos instrumentos de base do gênero acompanhando o canto, posteriormente incorporando a gaita e *adufe*, uma espécie de pandeiro de origem espanhola.

Com referência à gaita ou acordeom, Thiesen (2009) aponta para indícios de sua chegada no Rio Grande do Sul com os imigrantes italianos e portugueses, popularizando-se no Sul da América com a guerra do Paraguai (1864-1870).

Como vimos, pelo menos de 1865 em diante, surgiram anúncios na imprensa de língua alemã de Porto Alegre, propagando a compra de acordeões, quase todos do tipo vienense, mas fabricados na Saxônia, então o maior centro industrial da fabricação de instrumentos musicais da Alemanha (BECKER apud THIESEN, 2009, p. 47).

Na base estrutural dos primeiros versos e frases da *milonga* sul-rio-grandense, os padrões se assemelham aos da matriz crioula uruguaia, com frases contendo dois compassos, conforme destacado por Ayestarán (1979):

“Tenho saudosa lembrança,
 Dos pagos onde nasci,
 Dos meu tempos de criança,
 Que tão felizes vivi”

Aparte de la payada de contrapunto, fines del siglo XIX, la milonga como simple canción con la cifra. Evade por el norte la frontera uruguaya y adentrándose en sur del Brasil, ioremos decir en 1912 a João Cezimbra Jacques en su hermoso libro costumbrista “Assunptos do Ríó Grande do Sul” estas definidas palabras: Milonga. Especie de música creoula platina cantada ao som da guitarra (violão) e que está também como a meia-canha, e o pericon, adaptada entre a gauchada riograndense da fronteira”. El mismo autor trae luego unos “Versos gaúchos para serem cantados na toada da Milonga” (AYESTARÁN, 1979, pp. 69-70).

Entre alguns relatos, Lessa e Côrtes (apud ALVARES, 2007) comentam que a *milonga* teria chegado ao Rio Grande do Sul pela região fronteira, indo de Itaqui (divisa com a Argentina) até Jaguarão (divisa com o Uruguai), integrando-se por intermédio das divisas entre os países. Tais indícios constituem-se como combustível para cremos que já desde o seu surgimento o ritmo intercambiou-se com os fronteiros em ambos os lados das fronteiras, nos três países.

Entre os sul-rio-grandenses, duas formas de organização métrica e estrutural se destacam: a *milonga arrabalera* e a *milonga pampeana*. Diferentemente da *milonga* primitiva – na qual a função estava principalmente voltada ao acompanhamento da poesia e do canto, geralmente mais intimista –, na *milonga arrabalera* o potencial dançante se revela extremamente persuasivo, tanto sonora quanto ritmicamente. Com células rítmicas muito bem definidas e interpretadas quase que em *staccato*,¹² esse estilo de *milonga* promove uma sonoridade vigorosa e altiva. Um formato que tem sido muito associado a bailes e também explorado por artistas sul-rio-grandense no contexto instrumental (Figura 28).

¹²Artifício expressivo que interrompe o som da nota basicamente na metade do seu valor total escrito na notação musical, deixando o som mais curto.

e de quinto grau maior, cadências V – I com acréscimos de outros acordes do campo harmônico. Acompanha geralmente nesse formato um alto vigor rítmico e variedade de síncopes, havendo muitas obras do gênero com temperamentos harmônicos com influências da bossa nova e do jazz. O próprio Atahualpa Yupanqui compôs inúmeras *milongas* instrumentais (Trilha 21).

Oliveira e Verona (2006) explicam que apesar de a *milonga* fazer parte do imaginário sul-rio-grandense há muito tempo, o primeiro registro viria a ocorrer apenas em 1951, com *Milonguita*, de Pedro Raymundo (Trilha 22). Nesses formatos expressivos de *milonga*, em métrica binária, tem enfoque pulsante e bailável, ao passo que, quando em constituição quaternária, a *milonga* se inclina à estética da canção e se revela focada na poesia. Sua matriz rítmica baseia-se em dois acentos mais longos – um no tempo forte do compasso e outro no contratempo¹⁴ –, além de conter acento interpretativo mais curto no quarto tempo (Figura 30).

Figura 30 - Célula rítmica de base da *milonga pampeana*, compasso quaternário



Fonte: Elaborado pelo autor com base em Yupanqui (1975) e Ramil (1997)

O estilo quaternário tem sido muito explorado no ambiente dos *festivais*, sempre trazendo modernidade musical e agregando grande refinamento harmônico e melódico, sendo explorada na perspectiva instrumental. Vitor Ramil tem sido um dos grandes apreciadores desse formato, que dá ênfase na canção, como na sua composição *semeadura*¹⁵ (Trilha 23).

¹⁴Indica o deslocamento do acento do tempo forte do compasso para a sua parte fraca, acento que soa deslocado.

¹⁵Música que integra o segundo álbum do artista Vitor Ramil, intitulado *A Paixão de V Segundo ele Próprio* (1984).

identidade é cada vez mais reafirmada a partir das misturas, apropriações e trocas que fazem da *milonga* um gênero extremamente moderno sem que perca a sua essência. Atualmente, é reconhecida em diferentes partes do mundo pela força propulsora que tem em meio à variedade e à pluralidade de artistas sul-americanos que, de alguma forma, sentem-se ligados a este universo sonoro. Conjuntura que propõe a *milonga* como um dos gêneros fronteiriços mais propensos a toda uma diversidade de diálogos.

2.5.2 O *chamamé* e a *chacarera*: métrica ternária e sobreposições

Os gêneros de matrizes ternárias representam outra vertente rítmica extremamente relevante na constituição das sonoridades existentes no ambiente fronteiriço. O *chamamé*, assim como a *chacarera* e a *zamba*, é gênero musical que comunga características rítmicas e de compasso, além de contar com certa liberdade nas transições expressivas envolvendo compassos simples e compostos¹⁷.

Com a chegada de diferentes manifestações musicais e danças europeias na América do Sul, houve uma grande incorporação desses costumes nas colônias. Cerruti (1956) ressalta a relação música/dança advinda de toda uma estrutura musical e coreográfica que passou a se estabelecer a partir de Buenos Aires. Essa influência europeia também tivera sua difusão por intermédio dos jesuítas, que, através de ações ordenadas, apresentaram aos indígenas – especialmente aos povos guaranis – técnicas e formas musicais europeias. Esse processo de aculturação de práticas culturais e musicais foi importante e esse cenário foi marcado pelas formas musicais barrocas, pelas danças e pelos fandangos de origem hispânica. Os encontros com a própria cultura dos povos *incas* e *guaranis* também se revelaram como elemento relevante.

Todo esse complexo misto de culturas integrou-se, ao longo de dois séculos, na região Nordeste da atual Argentina, porém, com proporções a alcances que superam esse espaço, incluindo sul do Paraguai e fronteira oeste do Rio Grande do Sul. A província de *Corrientes* (Argentina) seria extremamente relevante tanto para o nascimento, como para a propagação do gênero *chamamé*.

¹⁷Refere-se às formas de compasso “simples 2/4”, “composta 6/8”. Essas formas intercambiam-se principalmente de acordo com a maneira que se interpreta cada gênero musical ou como cada grupo social o percebe.

A partir de 1810, Buenos Aires pasa a primer plano en la importancia colonial y por su intermedio se introducen las formas musicales y coreográficas en esa época de moda en los centros europeos. En esa segunda etapa es donde aparecen las danzas de parejas tomadas, contrariamente a la anterior, donde existe una vigencia absoluta de las parejas sueltas. El mapa folklórico argentino en lo que concierne, repetimos, a las formas musicales y coreográficas, responde a este esquema cronológico e histórico (CERRUTI, 1965, p. 5).

Bugallo (1996) aponta para as influências advindas dos povos *incas* peruanos, além da influência dos colonizadores espanhóis na fundação do *chamamé*. Abecasis (2004) assinala para a ancestralidade da *chacarera* e sua descendência baseada em modelos europeus, além de uma série de danças crioulas de ritmo vivo e galante. Nesse cenário, destacam-se a *gallarda*, a *corrente*, o *canario*, a *sarabanda* e o *fandango*, que teriam se difundido desde o Peru, o Chile, a Bolívia e a Argentina, ainda no século XVIII.

Tais sonoridades se entrelaçam a partir de uma raiz comum guaraníca-hispânica, mas incorporaram características próprias mediante ao rico processo de hibridação. Cerruti (1965) alerta sobre os trajetos desse desenvolvimento, do encontro da cultura hispânica com as práticas musicais guaranícas, que já estavam estabelecidas nesse espaço. Cidades como Lima no Peru e Santiago no Chile tiveram grande relevância já nos séculos XVII e XVIII, tanto na difusão das manifestações musicais quanto no entorno ao acesso às novidades oriundas da Europa.

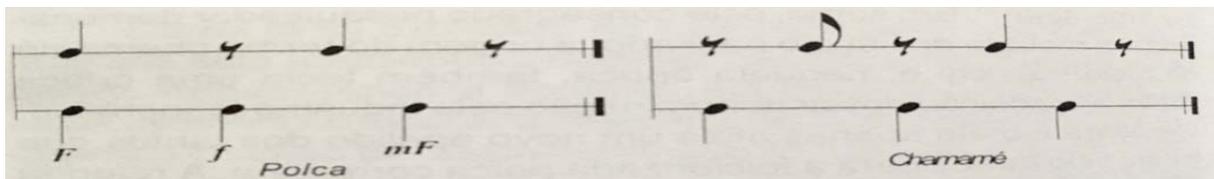
Para determinar las distintas etapas históricas que anteceden a lo que hoy conocemos por Música del Litoral; del Nordeste o Guaranítica, debemos delimitar en primer término el área geográfica donde se suceden los acontecimientos que están relacionados con este proceso de reintegración cultural y folklórica, correspondiendo dicha localización al actual nordeste Argentino y la República del Paraguay. Toda esta región habitada fundamentalmente por grupos étnicos guaraníes que constituyen la población autóctona más imponente que encuentran los españoles a su arribo a estas tierras de América, suma a sus características físico-naturales, la presencia de factores que, como la gigantesca obra catequizadora de la Compañía de Jesús realizada, a través de sus numerosas y bien organizadas misiones y un devenir histórico de caracteres particulares [...] (CERRUTI, 1965, p. 4).

Para Bugallo (1996), existe um parentesco entre o *chamamé*, a *chacarera* e a *zamba*, os quais estariam no centro de uma grande família, basicamente enraizados a partir das correntes colonizadoras na América e dos encontros com as culturas *inca* e *guaranítica*, além da influência *jesuítica*.

[...] La primera noticia, de la que hay registro cierto, sobre una de estas danzas con el nombre de chacarera, es la que Florencio Sal en sus Memorias, citándola en Tucumán en 1850 [...]. En tanto C. Vegas, revisitando los programas de los circos porteños de la década de 1840, encuentra que tocaban ‘muchos bailes criollos’ pero en ninguno hay chacareas. [...] En 1880 se la baila as sur del rio Salado, provincia de Buenos Aires. En 1883 Ventura Lynch la menciona en Dolores (Buenos Aires) y dice que es danza local [...]. Quizá la primeira edición de una chacarera se la qui Luis Bonfiglio incluyó en su publicación “Recuerdos Patrios” en 1889 (ABECASIS, 2004, p. 13).

Nos gêneros musicais sul-americanos, destacam-se a instrumentação e a constituição básica a partir de instrumentos percussivos, do violão (guitarra acústica), de instrumentos de cordas orquestrais — especialmente o violino – e da utilização do acordeom, inserido por imigrantes alemães e italianos possivelmente a partir da metade do século XIX. Juntamente com o *bandoneón*¹⁸, o acordeom se integrou facilmente ao contexto sul-americano, pela praticidade de locomoção e expressividade na interpretação. A presença do *fole*¹⁹ garantiria uma capacidade maior de duração às notas, de intensidade sonora, algo providencial para uso nos fandangos, tendo em vista a precariedade das amplificações no início do século XX. Um exemplo auditivo da métrica *correntina* pode ser acompanhado na Trilha 26.

Figura 32 - Algumas características rítmicas da *polca* e do *chamamé*



Fonte: Oliveira e Verona, 2006, p. 146

Em meio à integração de músicos argentinos e paraguaios, de elementos da polca paraguaia, houve uma mistura que deu origem a um híbrido musical em *Corrientes*, que seria conhecido como polca *correntina*, ou, posteriormente, como *chamamé*. Algumas especificidades entre a *polca* e o *chamamé* relacionam-se à métrica e a acentuações, principalmente nas marcações dos tempos, conforme demonstrado (Figura 32), em sua linha inferior. Já no que refere-se à alternâncias de acentos, destacam-se:

¹⁸Instrumento musical a base de palhetas originário da Alemanha, chegou à Argentina ao final do século XIX, início do século XX. Instrumento principal do *tango* (Disponível em <https://deutschbrasilchland.blogspot.com/2017/01/bandoneon-um-alemao-de-alma-argentina-e.html> (2017)).

¹⁹Originalmente advindo da *gaita de foles*, de provável procedência dos povos pastoris do Mediterrâneo e da Ásia. Vide Associação Gaita de Foles (2005).

- *Polca*: ||*forte – forte – mezzo forte*||. Foco na marcação do primeiro tempo;
- *Chamamé 1*: ||*mezzo forte – mezzo forte – mezzo forte*||. Acentos equilibrados em todos os tempos;
- *Chamamé 2*: ||*mezzo forte – mezzo forte – forte*||. Com variações de acento no terceiro tempo, sem suprimir o primeiro tempo.

Entre outras particularidades que contribuíram para que o gênero ganhasse independência e características próprias, destacam-se:

- os hábitos e as vivências culturais que assinalam a vida de pessoas da região campesina de *Corrientes* - Argentina;
- o desvinculamento ideológico com movimentos musicais da época;
- a ampla estrutura de matrizes e influências que forma, sendo assimiladas ao espaço *correntino*, posteriormente em Buenos Aires.

A partir dos movimentos migratórios da população de *Corrientes* para Buenos Aires no início do século XX, propagaram-se muitos hábitos culturais *correntinos*. Essa ampla movimentação que penetrou em Buenos Aires trouxe não só elementos do ambiente de *Corrientes*, mas intercâmbios entre artistas e músicos uruguaios e sul-rio-grandenses em meio ao espaço fronteiro.

Junto con el brote chalchalero se produjo en la Argentina el más grande fenómeno de inmigración interna de toda nuestra historia. Los provincianos arribaron multitudinariamente a la Capital y al Gran Buenos Aires en búsqueda de mejores condiciones laborales que las que podían ofrecerles sus pueblos natales. Apenas instalado, ese sector social adoptó espontáneamente como música identificante el chamamé, especie litoraleña que desde su primera grabación discográfica en 1930 - "Corrientes poti" de Francisco Pracánico y Diego Novillo Quiroga, cantado por Samuel Aguayo - se había ido afincando en las preferencias de los más desposeídos tanto como había generado el desprecio de la élite dirigente. Pese a haber sido en su origen una danza de pareja suelta emparentada con el fandango afro-hispano-peruano y sus múltiples derivados - el chamamé contaba ahora a su favor, tras recibir las sucesivas influencias del vals, la polca y el tango, el ser una danza de pareja tomada - es más, estrechamente abrazada -, lo que lo ponía en ventaja con respecto a los bailes de pareja suelta reinyectados por el tradicionalismo y a las zambas nativistas poco aptas para el baile. El chamamé, por otra parte, no arrastraba compromisos ideológicos con los movimientos artísticos precedentes. No era una expresión tradicionalista ni nativista... es más, ni siquiera era "folklore" para los animadores radiales. Era simplemente chamamé. Era la música del pueblo provinciano (BUGALLO, 1999, p. 69).

Conforme Cragolini (1997), muitos elementos chegaram a partir dos hábitos *correntinos*, proporcionando um espectro emocional e saudosista que se adaptou à atmosfera da capital Buenos Aires. Juntamente com os tradicionais *sapukays*, uma forma de evocação

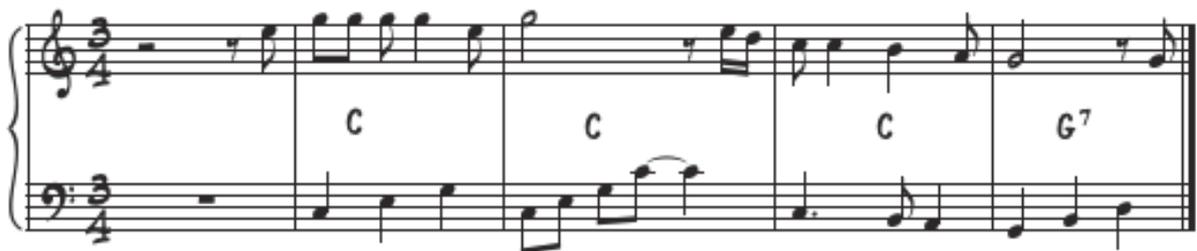
vocal realizada sempre em meio às danças e retomada dos versos, constitui uma marca identitária do gênero ainda na atualidade. *Merceditas*, por exemplo, tornou-se um clássico atemporal do *chamamé* (Trilha 27).

Los chamamé o los intérpretes que provocan mayor impacto emocional sobre los oyentes, suscitan en estos la producción inmediata del *sapukay*, una emisión vocal que adquiere su forma en función de la emoción o el sentido que expresa. Frecuente en la vida cotidiana de los habitantes de la provincia de Corrientes, como medio de exteriorización de la alegría, la tristeza o el desafío, se actualiza en el contexto del baile urbano, constituyéndose en otro de los elementos participantes en el proceso de delimitación grupal: "Y o me acuerdo cuando estábamos con el cuarteto Santa Ana, tocábamos una gue se llama A Bella Vista. Tocábamos ese rema y la gente que estaba en el baile descargaba sus tensiones, la manera de expresarse era gritando, pero *sapukay* legitimo, era grito de alegría." - Toti Rodríguez, guitarrista. (CRAGNOLINI, 1997, p. 106).

A base rítmica do *chamamé* (Figura 33) permanece sem grandes mudanças, desde seu surgimento. Conserva a ênfase percussiva, podendo haver algumas poucas variações rítmicas nos instrumentos graves. Culturalmente, segue agregando novos instrumentos a sua base instrumental, esta é formada pelo violão e o bombo percussivo, por vezes, o violino.

A gaita e o *bandoneón* seriam fortemente atuantes também nesse gênero tanto na Argentina quanto no Rio Grande do Sul (Trilha 28). A marcação historicamente regular que se perpetuou tornando o *chamamé* dançante tem sido a grande marca do gênero. Em formações mais recentes, o *chamamé* incorporou instrumentos como a bateria e o contrabaixo ou mesmo da guitarra elétrica, além do violão. Sua concepção instrumental se tornou mais expandida e camerística. Um dos grandes nomes do gênero é o acordeonista Raul Barboza (Trilha 29).

Figura 33 - Exemplo rítmico-melódico do *chamamé*



Fonte: Elaborado pelo autor com base em audições do gênero (2020)

Em geral, a *chacarera* conserva a mesma vitalidade rítmica, porém, enfatiza sobremaneira os tempos dois e três do compasso (Figura 34), realçando as diferenciações de acentos entre o segundo e terceiro tempos, o segundo curto e o terceiro mais acentuado. Mercedes Sosa seria uma das grandes intérpretes a atuar nesse gênero (Trilha 30).

rítmica que não privilegia os acentos no primeiro, passando a intensificar os contratempos, além de maior presença de sincopas.

Figura 36 - Expressividades interpretativas na métrica 3/4

Éste es el 3/4 "europeo":

Veamos ahora el 3/4 "criollo":

Fonte: Abecasis, 2004, p. 32

Essa percepção mais categórica das estruturas proveniente da cultura europeia contrasta fortemente com as abordagens afro/indígenas, nas quais a organização rítmica funciona amparada no discurso circular e cíclico. Essa visão gera combinações muito mais complexas e sobreposições métricas extremamente peculiares. Com isso, expandem-se as possibilidades, podendo haver duas ou mais fórmulas de compasso atuando em complemento, isso institui uma relação de alternâncias métricas e rítmicas, sobre a qual o pesquisador Wisnik destaca:

[...] a alternância entremeada de dois pulsos jogando entre o tempo e o contratempo, e chamando o corpo a ocupar esse intervalo que diferencia através da dança. Com isso, ele se investe do seu poder de aliar o corporal e o espiritual, e de chegar no limiar entre o tempo e o contratempo, o simétrico e o assimétrico, à fronteira entre percepção consciente e inconsciente. Onde se faz jus ao que se diz dele: o ritmo não é meramente uma sucessão linear e progressiva de tempos longos e breves, mas a oscilação de diferentes valores de tempo em torno de um centro que se afirma pela repetição regular e que se desloca pela sobreposição assimétrica dos pulsos e pela interferência de irregularidades, um centro que se manifesta e se ausenta como se estivesse fora do tempo – um tempo virtual, um tempo outro (WISNIK, 1989, p. 68).

Esses contrastes baseados nos contratempos e sincopas caracterizam uma forma importante de tratamento rítmico nos gêneros musicais populares (*milonga, chacarera, chamamé, salsa, choro, samba, bossa nova, jazz*). Diferentemente do que ocorre nos gêneros

tradicionais europeus, principalmente aqueles relacionados à música de concerto, o senso de pulso reserva maior importância aos acentos nos tempos fortes, normalmente no primeiro e no terceiro tempos do compasso.

Mediante as questões interpretativas que ajudam na formação das sonoridades dos gêneros, torna-se relevante perceber as considerações de instrumentistas e intérpretes que estão inseridos diretamente nesse ambiente. O músico argentino Chango Spasiuk, em entrevista dada ao programa *Encontro en el Estúdio*, comenta sobre a importância de atentar para os locais onde os gêneros se desenvolvem, apontando para a interferência do ambiente e suas implicações nas sonoridades e no jeito de tocar. Segundo Spasiuk, são como uma receita gastronômica, no qual se misturam muitos ingredientes distintos. Assim são o *chamamé* e a música crioula sul-americana: uma mistura de influências que compreende o ambiente onde as pessoas vivem, a geografia, a contribuição dos imigrantes, as características harmônicas europeias, mas que, ao longo dos anos, acabou constituindo uma sonoridade específica, amplamente mestiça e plural (ENCONTRO..., 2012). Spasiuk ainda esclarece sobre as especificidades da sonoridade do *chamamé* e dos elementos polirrítmicos, que, segundo o artista, mesclam elementos afros/indígenas, métricas 6/8, e europeus 3/4 (ENCONTRO..., 2012).

Abecasis (2004) faz referência às sobreposições métricas existentes na *chacarera*, na qual a convivência polirrítmica acontece com ênfase na divisão entre instrumentação grave (compasso simples) e a melodia normalmente funcionando a partir de estruturas rítmicas compostas (Figura 37).

Figura 37 - Exemplo da relação métrica 3/4 e 6/8 nos gêneros fronteiriços



Fonte: Abecasis, 2004, p. 33

Em ambos os gêneros, destaca-se a atuação dos tambores e instrumentos de base, que tendem a dar a sustentação do ritmo, ao passo que as linhas melódicas conservam padrões rítmicos subdivididos, podendo ser escritos na métrica em 6/8 ou 3/4 ou então apenas indicando a métrica interpretativa em 6/8. Além dos contratempos, tem-se ainda uma grande incidência

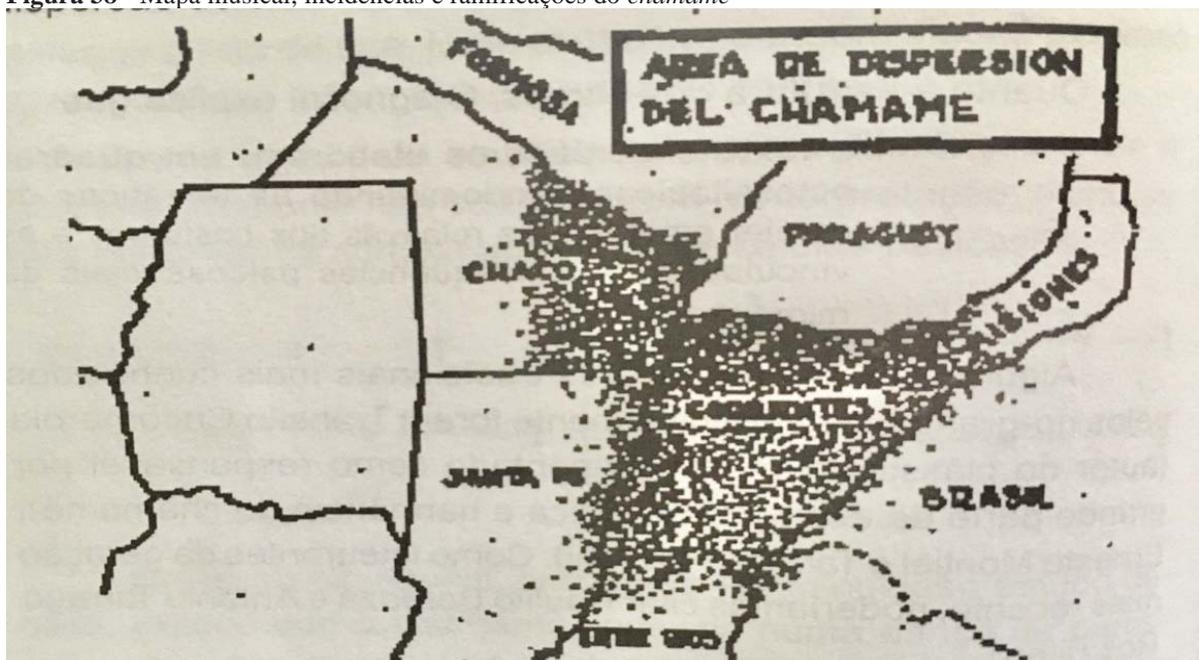
de síncopes, que interligam os tempos fraco/forte, invertendo a noção de acentos e gerando efeitos extremamente flexíveis em música, que interferem em toda a compreensão do gesto musical e sonoro.

Das peculiaridades internas dos gêneros populares, destacam-se o formato métrico amplo e variável, as progressões harmônicas com cadenciais, modulações e trechos instrumentais, entre os versos da *chacarera* incidem sequências melódicas características que alternam saltos e trechos em graus conjuntos. Também tem relevância a influência de formas musicais eruditas (música de concerto), as quais trouxeram aos gêneros adaptações de estruturas barrocas/clássicas que foram incorporadas com o passar dos anos na produção musical das Américas.

No Rio Grande do Sul, há indícios de que o *chamamé* e a *chacarera* tenham chegado por meio de intercâmbios culturais que permearam a fronteira oeste, principalmente ao longo do século XX. Porém, não se descarta a possibilidade de esses gêneros terem surgido antes desse período. Principalmente após o surgimento do rádio, que propiciou grande intercâmbio em meio às regiões de fronteira com Rio Grande do Sul já em meados da década de 1930.

Já o *chamamé* converge um espaço de concentração e propagação que parte das cidades de *Corrientes, Mercedes, Santa Fé, Rosário e Buenos Aires*, adentrando possivelmente a oeste do estado, a partir das cidades de Quaraí, Uruguaiana, Alegrete, Itaqui e arredores (Figura 38).

Figura 38 - Mapa musical, incidências e ramificações do *chamamé*



Fonte: Cerruti, 1965, p. 11

É possível que, já ao fim do século XIX, o *chamamé* se integrasse enquanto gênero musical, porém, as primeiras gravações a que se tem acesso somente ocorreriam na década de 1930, conforme aponta Bugallo (1999). Composições como *Km 11*, de Mário Del Tránsito Cocomarola, e *Merceditas*, de Ramon Sixtos Rios, ambas gravadas na década de 1940, tornaram-se obras conhecidas pelo grande público. Segundo Oliveira e Verona (2006), *Km 11* constituiu-se como um importante marco de evolução harmônica e melódica do gênero.

O sul-rio-grandense Luis Carlos Borges desenvolveria grande identificação com o gênero, transitando em todo o ambiente fronteiriço e influenciando inúmeros outros músicos. *Merceditas* e *Km 11* se tornariam *standards*²⁰ para a cultura fronteiriça, ambas com grande representatividade na Argentina e no Rio Grande do Sul, recebendo inúmeras versões e gravações por intérpretes e músicos de ambas as nacionalidades (Trilha 31).

Inicialmente, o *chamamé* ocuparia espaço no Rio Grande do Sul, fazendo parte do ambiente dos bailes (Trilha 32), e, posteriormente, outras formatações instrumentais ganharam espaço, evidenciando muitos instrumentistas virtuosos, a exemplo de Yamandu Costa (Trilha 33).

Figura 39 - Trecho da composição de Ramon Sixtos Rios, *Merceditas* (1940)

The musical score for *Merceditas* (1940) by Ramon Sixtos Rios is presented in two systems. The first system, labeled '33', shows the beginning of the piece. The Cb (contrabasso) staff has a treble clef and a key signature of one flat. The V1 (violão) staff has a treble clef. Above the Cb staff, fingerings '4 1 4 1 2' and accents 'v' are indicated. The second system, labeled '37', is marked 'Parte B'. It includes the instruction 'conèrio' under the Cb staff and 'Thumb Slap (condução perc utida)' under the V1 staff. Fingerings '4 1 4 2 1 4' are shown above the Cb staff. Below the V1 staff, the instruction 'Rasqueado (melodia e acompanhamento)' is present, with fingerings '3 4' and '3 1 4' indicated.

Fonte: Carraro (2013)

²⁰Diz respeito a uma obra que se torna comum no repertório, tocada em todo o ambiente que valoriza o gênero musical, assim como os standards jazzísticos.

No exemplo (Figura 39), um arranjo instrumental de *Merceditas*. Apesar de uma abordagem musical focada na interação entre baixo acústico e violão, as particularidades do gênero permanecem explícitas. O *chamamé* conserva algumas características que envolvem saltos melódicos complementados por sequências em graus conjuntos. A tessitura média da estrutura melódica se conserva em uma oitava.

Merceditas (Ramon Sixtos Rios)

Verso

Qué dulce encanto tiene
 en mi recuerdo, Merceditas,
 aromada florecita,
 amor mío de una vez!
 La conocí en el campo,
 allí muy lejos, una tarde,
 donde crecen los trigales,
 provincia de Santa Fe.

Refrão

Así nació nuestro querer,
 con ilusión, con mucha fe.
 Pero no sé por qué la flor
 se marchitó y muriendo fue.
 Y amándola con loco amor,
 así llegué a comprender,
 lo que es sufrir, lo que es querer;
 porque le dí mi corazón.

A construção poética do gênero está, em geral, organizada na forma binária, composta de verso/refrão **A - A / B - B**. Já a métrica de compasso é ternária, com elementos que são baseados na dança ritmada de passos curtos e elegantes, que possuem uma similaridade com estruturas da dança presentes no *minueto barroco*.

A forte relação com a dança, os fandangos e com os bailes campesinos marcaria inicialmente a presença dos gêneros nas regiões Nordeste e Norte da Argentina, oeste do Rio Grande do Sul e, em grande parte, na região fronteira. Apesar de haver muitas variações e

diferentes formatos estruturais de versos, harmonias e escalas, tanto a *chacarera* quanto o *chamamé* partem de matrizes culturais comuns. Ambos têm uma instrumentação original de base formada por violão (guitarra acústica), *bombo leguero*, pandeiro, violino e acordeom (este último incorporado posteriormente), mas, atualmente, têm como característica a utilização de diferentes instrumentações.

A obra *Outra Campereada* (Trilha 34) presente no álbum de Pirisca Grecco (2003) apresenta as possibilidades expressivas na métrica ternária em gêneros latino-americanos (Figura 40). Nessa obra, é possível observar o formato original na sugestão auditiva e também uma ideia de arranjo que contempla a estética instrumental.

Figura 40 - Trecho de *Outra Campereada* gravada por Pirisca Grecco (2003)

The musical score for 'Outra Campereada' consists of two staves. The upper staff is for the acoustic bass (Cb) and the lower staff is for the guitar (VI). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 6/8. The bass line starts with a '6' above the first measure, indicating a 6/8 time signature. The guitar accompaniment is labeled 'Ritmica de acompanhamento'. The chords are: Em7(add9), A sus, Dmaj7(9), Gmaj7, C#m7(b5), F#7(b13), and Bm7. The score is marked 'marcato' and includes fingerings for the bass line: 1, 2, 1, 1.

Fonte: Carraro (2013)

Com referência ao arranjo para contrabaixo acústico e violão, são demonstradas as amplas possibilidades de os gêneros do universo fronteiriço estarem em diálogo com a linguagem da música instrumental. Nesse exemplo, é possível observar a alternância entre o *chamamé* e a *chacareira* – gêneros coirmãos interpretados conjuntamente – e das suas similaridades rítmicas e métricas. Os gêneros ternários se desenvolveram recebendo amplos tratamentos estéticos, a exemplo da abordagem dada pelo intérprete Bebeto Alves juntamente com os músicos Lúcio Yanel e Clóvis Boca Freire (Trilha 35).

Na maioria dos gêneros populares, existe essa forte relação que flerta com a canção e a dança, principalmente pelo entorno onde foram desenvolvidos. Ao longo do tempo, a estética instrumental ocuparia mais espaço, tornando-se importante para a evolução em termos sonoros dos próprios gêneros (Trilha 36). Alguns exemplos podem ser vistos no *jazz* (swing), no *samba*, na *bossa nova*, na *milonga* e no *chamamé*, bem como no diálogo e nas fricções entre esses gêneros (Trilha 37). Outro fator importante diz respeito ao surgimento de artistas latino-

americanos muito identificados com os gêneros fronteiriços, mas incorporando à sua sonoridade elementos da música do mundo (Trilha 38).

Na América do Sul, a influência da cultura indígena em grande parte *guaranítica* e *inca-peruana*, bem como fortemente hispânica, foram incorporadas à cultura musical que integram os gêneros fronteiriços. Em meio ao Pampa, os gêneros musicais se difundiram, se entrelaçaram e estabeleceram forte presença nas rodas de mate e nas festividades muitas vezes compartilhadas entre castelhanos e sul-rio-grandenses. Essa integração de diferentes aspectos musico-culturais sempre foi uma constante, e, em se tratando de música, essa relação se atenua significativamente. Os exemplos são evidenciados nas criações artísticas de músicos sul-rio-grandenses, uruguaios, argentinos, entre outros, que têm mesclado idiomas, costumes e musicalidades em suas produções.

Em meio a essa gama vasta de influências, buscou-se apresentar alguns dos elementos fundadores dos gêneros fronteiriços, bem como a importância de diferentes culturas nesse processo. Também foram apresentadas especificidades sobre as métricas e rítmicas que compõem os gêneros musicais. Autores como Abecasis (2004), Aretz (1952), Cragolini (1997), Bugallo (1999), Cerruti (1965) e Ramil (2004) atentam para as especificidades dos gêneros e sua não estaticidade e esclarecem para a capacidade comunicativa e evolutiva dos gêneros, que, no plano fronteiriço, seguem evoluindo e se ressignificando a partir de conexões e amplos diálogos. As análises que virão no decorrer da pesquisa são feitas com o propósito de esclarecer ainda mais esses pontos.

2.6 Década de 1970: entre a Música de Protesto e a Califórnia da Canção Nativa

Os festivais de música protagonizaram relativa relevância no processo de construção identitária da música latino-americana, constituindo-se em uma ferramenta não só de protesto contra as ditaduras implementadas na América Latina, mas de afirmação identitária. Muitos gêneros musicais se tornariam símbolos de unidade e diálogo para um vasto número de artistas de diferentes nacionalidades, alguns desses gêneros repercutiriam de forma mais específica na conjuntura fronteiriça entre Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina.

No Brasil, os festivais na década de 1970 foram importantes para a própria afirmação da música brasileira e se consolidaram como uma ferramenta de resistência às políticas implementadas pelo regime militar que constantemente castigava artistas e classe intelectual do país. Nessa época, pairava um modelo com base nos festivais de âmbito nacional privilegiando

elementos musicais e estéticos com influência do eixo Rio de Janeiro/São Paulo. O momento histórico marcou uma abordagem da produção de artistas como Chico Buarque de Holanda, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, João Bosco, Ivan Lins e Gonzaguinha, dentre muitos outros. Na poética das canções, foi marcado por um olhar que tratava de expor por diferentes vias os excessos do autoritarismo militar no país. A exemplo de obras como *Cálice* – Chico Buarque/Gilberto Gil (trilha 39), *Viola Enluarada* – Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle (trilha 40), *É Proibido Proibir* – Caetano Veloso (trilha 41), *Comportamento Geral* – Gonzaguinha (trilha 42).

Nesse cenário, enquanto nas capitais brasileiras, a exemplo do Rio de Janeiro e São Paulo, a música teria fortes ares de protesto e denúncia contra o regime militar, no sul do país, delineava-se uma atmosfera que pouco se identificaria com essa temática. Em 1970, se realizava, na fronteira oeste do estado, em Uruguaiana, o *I Festival de Canto Popular da Fronteira*, que acabou se tornando um gatilho para embates no plano ideológico e estético a respeito da produção musical. Segundo Santi (1999), dentre algumas críticas a esse Festival, destacava-se a contrariedade de alguns grupos a músicas com temáticas abertas para além do regional que incluíam temas do nordeste brasileiro, além de letras cantadas em língua espanhola. Começava a germinar nesse momento a edificação de um projeto ideológico que se basearia na tentativa de restringir e controlar a produção artística determinando linhas para essa produção músico-cultural.

Nessa época, muitos artistas do eixo Rio/São Paulo explicitavam abertamente nas suas composições um forte posicionamento crítico. A realidade sul-rio-grandense, no entanto, era marcada por uma natureza diversa e assinalaria um modelo muito mais focado na instalação e na padronização estética. Essa mentalidade remetia fortemente ao século XIX, amplamente baseada na trajetória colonizadora dos territórios com proeminência latifundiária, no qual o tradicionalismo constituía fortes ligações.

O processo de conquista caracteriza-se pela implementação do latifúndio como forma de propriedade privada. O direito ao saque era uma norma jurídica. Principalmente os militares, além do soldo, tinham suas recompensas pela conquista. Por isso, cada légua sesmaria de estância tinha outro significado que extravasa a concepção de propriedade privada unicamente. Revestia-se de um preceito onde o estancieiro, além de ser o militar, também é o dono dos meios de produção. A gauchada – que em grande número já vivia pelo Rio-Grande - foi completamente (enquanto grupo social) alijada no processo de conquista [...]. O movimento cultural efetivamente começa com o Partenon Literário, fundado em 1868, com sócios nas principais cidades e com publicações que canalizavam a produção dessa intelectualidade. Desse momento em diante, começa o trabalho dessa categoria social, nutrindo ideologicamente a superestrutura. Começa com o Partenon a ocupação da temática gauchesca conformada à ideologia da classe latifundiária (GOLIN, 1987, p. 44).

Nesse contorno, fundamentalmente prevaleceu a ótica do estancieiro e dos grandes proprietários de terra, e junto com eles a visão do que deveria permear a cultura. Essa visão, na maioria das vezes, seria pouco coerente com a realidade sul-rio-grandense de fato, sobretudo porque o Rio Grande historicamente se constituiu com base na hibridação e em diferentes encontros de culturas, constituindo uma realidade ampla e miscigenada entre os países fronteiriços.

A ideologia dominante produziu estragos que à primeira vista não se percebe. Enterrando-se aqueles que humildemente nutriram o primeiro paiol, que marcaram com o calo de seus pés aquelas paragens [...]. A cultura de um local, cidade ou região, necessita ter uma profunda ligação com sua história [...]. Toda cultura se universaliza a partir de suas particularidades. Do contrário, presta-se a um processo de alienação. Ou há ainda dúvidas quanto a isso? (GOLIN, 1987, p. 42, 43).

Em termos musicais, a verdadeira realidade seria baseada em uma ampla gama de matrizes sonoras que convergiram para o surgimento de gêneros musicais transnacionais, muitos deles ignorados num primeiro momento na perspectiva dos festivais no Rio Grande do Sul.

Em meio a esse contexto histórico e social surgiria, em 1971, a *I Califórnia da Canção Nativa*, e, com ela, o embrião da mentalidade que permearia os festivais de música no estado do Rio Grande do Sul. Para Santi (1999), o festival apontava para a ideia de contemplar e elevar a qualidade de uma produção musical de cunho regional, a qual deveria primar pela identidade autêntica da música nativa do Rio Grande do Sul, mas que nem de perto se aproximava das suas raízes históricas. Golin (1998) afirma que os festivais, na sua fundação, representam em termos artísticos a mesma mentalidade cultivada na representação da vida pastoril dos rodeios, ambos contemplando, em moldes gerais, a perspectiva do tradicionalismo.

Por todas essas questões, o festival é uma das mais inteligentes descobertas da elite para (re) produzir a ideologia. Com muita eficácia, consegue a “instrumentalização” da massa [...]. Em maior parte, esse trabalho é canalizado através da Califórnia da Canção Nativa, realizada anualmente na cidade de Uruguaiana. O festival conseguiu dar respeitabilidade à música regional nativista, levando-a a todos os segmentos da sociedade (GOLIN, 1983, p. 110).

Conforme comenta o autor, a partir da proposta trazida com a *I Califórnia da Canção Nativa*, nascia um projeto de difusão ideológico-cultural que avançaria para delinear os ideais estéticos da elite rio-grandense. Um formato que se tornaria eficaz para agenciar um modelo estético, apesar de algumas surpresas criativas desempenhada por alguns artistas, ainda hoje

vem conduzindo e modelando a produção musical dos festivais no estado do Rio Grande do Sul.

Figura 41 - Capa da *1ª Califórnia da Canção Nativa*, um modelo que permearia o direcionamento estético-ideológico dos festivais no Rio Grande do Sul



Fonte: <https://musicatradicionalista.com.br/album/2092/california-da-cancao-nativa-1-california-da-cancao-nativa.html>. Acesso em 08 de fev. 2020

Junto a esse olhar seletivo, defendiam-se novos ares para construção de uma música dita autêntica e regional no Rio Grande do Sul, que fosse legitimamente de raiz e que não soasse contaminada por gêneros musicais da região fronteiriça, que, segundo alguns, não eram autênticos do estado, a exemplo deles o *chamamé*. A primeira edição do festival seria assinalada por uma sonoridade de certa forma aberta, ainda com influências do universo sonoro que invadia os demais festivais pelo Brasil, vozes masculinas e femininas intercaladas, muitos vocais e efeitos, além de uso de instrumento eletrônicos como o teclado (Trilha 43). Já nas demais edições, o festival se tornaria ainda mais restritivo, inclusive no controle quanto a instrumentação, gêneros musicais e temáticas.

Levaria algum tempo para que essa ideologia conservadora dos festivais pudesse ser confrontada ou até mesmo driblada por alguns artistas, de modo a expandir-se nas percepções artísticas e na inserção de novos gêneros musicais.

Em 1981, criava-se a *Carta de Uruguaiana*, que apresentaria uma tentativa de refletir a respeito do baixo nível de exploração musical e de temáticas, com relação às músicas inscritas para a edição daquele ano, a constatação de um problema criado pela própria visão seletiva e limitante que permeava as produções artísticas.

Nada mais certo do que a afirmação de que a consciência brota da realidade. E, por isso, não é gratuitamente que a Carta de Uruguaiana surgiu num momento histórico específico. A consciência de elaborá-la só pôde vir a lume porque atingiu-se um tipo de realidade, em que se tornou impreterível o seu parto (GOLIN, 1983, p. 113).

Conforme é possível observar, o próprio contexto criado pelo eixo tradicionalista dava indícios de estar perecendo em meio às próprias limitações impostas. Para Golin (1983), mesmo em momentos de revisionismo, o tradicionalismo conduz suas ações para a fortificação do movimento, sem se preocupar em fazer a reflexão sobre as reais origens da estética e ideais que defende. Essa perspectiva consiste na base do discurso que permeia o ideal tradicionalista, que foi, ao longo dos anos, sendo assimilado em vastos matizes do seio da sociedade sul-riograndense.

Dentre as situações indigestas que comporiam a feição das *Califórnicas* está a elucidada pelo jornalista Juarez Fonseca (2019), que, a respeito de sua participação como jurado nesse festival, conta:

Fui jurado na Califórnia da Canção de 1991, que teve duas pequenas polêmicas: a milonga "Pelas Cidades de Lona", de Silvio Aymone Genro, que criticava o tradicionalismo, e a música vencedora, "Florêncio Guerra e seu Cavalo", de Mauro Ferreira e Luiz Carlos Borges, que era um chamamé - e o festival ainda considerava esse um ritmo estrangeiro, "não-aculturado". No caso de "Pelas Cidades de Lona", se já era ótima, com o tempo foi ficando ainda mais representativa do olhar enviesado que alguns compositores mais esclarecidos têm quanto aos chavões e grossuras de boa parte da música regional - essa milonga não passaria pelas comissões de triagem de 95% dos festivais. No caso de "Florêncio Guerra", que se tornaria um dos grandes sucessos de Borges e Mauro, conto pela primeira vez: éramos sete no júri e coube a mim o voto de desempate; ela venceu por 4 a 3, com nítida contrariedade de Colmar Duarte, que "assessorava" o júri. Mas com sua proverbial elegância, Colmar absorveu a "derrota" - e dali pra frente o chamamé não encontrou mais barreiras em Uruguaiana e conquistou o Rio Grande inteiro, a ponto de ser hoje um dos ritmos mais tocados.

Figura 42 - Capa de jornal que marca a polêmica envolvendo a *Califórnia da Canção Nativa*, presença questionável de gêneros musicais e críticas ao tradicionalismo



Fonte: Fonseca (2019)

Ainda que esse não fosse o desejo de seus idealizadores, o festival, muitas vezes, não pôde controlar da forma pretendida as produções. Na edição deste ano, venceria o festival um *chamamé* (Trilha 44), além de surgirem obras com críticas diretas ao movimento tradicionalista (Trilha 45). Conforme Fonseca (2019), a partir dessa edição do festival, o *chamamé* não teria mais barreiras como gênero musical a ser aceito nos festivais pelo estado, o que se tornaria uma realidade também para outros gêneros característicos dessa matriz.

Em meio a esses embates envolvendo o formato das produções musicais – principalmente pela maneira como era conduzida essa estruturação –, permearia a ausência de temas do ambiente político, que, por certo, erram barrados nas triagens. Conforme Golin (1983), a *Califórnia* sugeriu um modelo, uma semente ideológica que carimbaria os festivais, e, nesse contexto, apesar de alguns artistas criarem produções coerentes com a realidade histórica e social, essas criações seriam pouco expressivas em meio à conjuntura ideológica que marcou esse cenário. Nessa conjuntura, a censura também se fez presente, conduzindo para um caminho estreito e de controle ao posicionamento crítico dos artistas.

O fato mais surpreendente foi a censura de uma canção já classificada, impedida de ser levada ao palco por referir-se de maneira desabonadora ao candidato à Presidência da República Paulo Maluf (ARENA) [...]. De fato, observando-se a as canções do *corpus*, verifica-se que somente em 1980 a Califórnia premiou uma canção de conteúdo político atual [...] (SANTI, 1999, p. 63).

A música seria *Semeadura*, interpretada por Vitor Ramil e grupo Tribo em 1980 na *X Califórnia* (Trilha 46), composição do próprio Vitor Ramil em parceria com José Fogaça. Santi (1999) avalia que essa seria a primeira obra a abordar o contexto político da época, mesmo que de forma branda. De fato, os festivais no Rio Grande do Sul seriam assinalados por uma atmosfera de atração e afastamento entre artistas.

O ideal deve representar a realidade cultural, e talvez acreditar nisso tenha sido o equívoco de grande parte dos idealizadores do festival. Dentre as suas muitas aspirações, estava o interesse em estabelecer e fortificar uma perspectiva musical que retratasse o contexto sul-rio-grandense. Santi (1999) esclarece que, entre os envolvidos, ficavam claras as intenções para que a música considerada gaúcha pudesse se expandir em âmbito nacional, a exemplo da música baiana, além da música e artistas de outros estados. Porém, um detalhe fundamental nesse contexto tem de ser considerado: a música baiana, assim como a nordestina, não possui regras para conduzir suas expressões artísticas e culturais, ao contrário do que ocorria no sul, onde o ideal conservador e rígido prevalecia inclusive na perspectiva artística dos festivais.

Não há como negar a importância dos festivais, ao longo do tempo, eles têm contribuído com a realidade musical no estado, projetando muitos artistas. Além disso, os festivais estabelecem um importante mercado de sobrevivência para muitos músicos e compositores desse segmento. Um espaço de avanços e retrocessos entre visões e ideologias, que, ao mesmo tempo, tem limitado alguns artistas e impulsionado outros.

De certo, que um olhar mais abrangente sobre essa produção artística tem feito muitos artistas refletirem, principalmente no sentido de avançar na discussão entre a estética regional e universal, sobre pontos importantes de convergência que conferem muitas encruzilhadas, mas também muitas possibilidades de diálogos.

3 PARA UMA IDEIA DE FRONTEIRA MUSICAL

*“Yo no estudio las cosas ni pretendo entenderlas.
Las reconozco, es cierto, pues antes viví en ellas. Converso
con las hojas en medio de los montes y me dan sus mensajes
las raíces secretas. Y así voy por el mundo, sin edad
ni destino. Al amparo de un Cosmos que camina conmigo,
amo la luz, y el río, y el silencio, y la estrella, y florezco
en guitarras porque fui la madera”*

Athaulpa Yupanqui

Em meio à pluralidade de olhares e intercepções que as temáticas de fronteira oferecem, destaca-se a lacuna para pensá-la como uma ferramenta propositiva e mediativa para os desafios da história cultural.

No universo das sonoridades, a fronteira se expande, ganha novo estímulo mediante a ótica do imaginário e das representações. Nesse plano formado por uma vasta natureza de simbolismos, a fronteira musical se identifica, com base no diálogo, na convivência e aceitação entre artistas latino-americanos. Diálogos e conexões que conduzem a uma sonoridade característica entre semelhantes, para além das nacionalidades, que trafega na contramão dessa perspectiva. Essa sonoridade é expressada com base na identificação daqueles que se reconhecem e compartilham expressividades sonoras em meio a gêneros musicais transnacionais. Situação que se projeta independentemente de temporalidade e espacialidade geográfica, se localiza em um imaginário comum que nasce a partir da escolha dos sujeitos pelo diálogo e convivência cultural, compartilhando essa latinidade.

Uma grande contribuição para essa identidade sonora na América Latina, foi fomentada pelo artista Athaulpa Yupanqui²¹ (1908-1992) foram enormes. Com ele, uma nova forma de perceber e se conectar ao patrimônio e à ancestralidade sul-americana. Yupanqui fomentou, através de sua obra, um novo olhar e imaginário sobre os povos indígenas antigos desde os *andes* ao sul da América, percorrendo diferentes países latinos. O artista agregou valor à cultura desses dos povos originários, assim como a do negro africano, do indígena, adicionando legitimidade na importância que tiveram para o surgimento dessa latinidade, identidade e sonoridade que se expande no ambiente sul americano.

²¹Compositor, cantor, violonista e escritor argentino, representa uma das grandes vozes da cultura latino-americana, considerado um dos mais importantes artistas argentinos de todos os tempos. Sua obra agrega inúmeros gêneros da conjuntura musical fronteiriça.

Esse amplo conjunto de fatores terá alguns pontos explorados neste capítulo, que, inicialmente, passa pela reflexão acerca do conceito de *fronteirismo* e de como esse conceito se conecta à ideia de fronteira musical e sonoridades fronteiriças, e, na sequência, aprofunda alguns pontos da riqueza que envolve o universo de Atahualpa Yupanqui.

3.1 O fronteirismo como elemento de escolha estética em torno de um sentimento de pertencimento e latinidade

No campo simbólico, podemos dizer que a fronteira se estrutura a partir de elementos que ultrapassam esferas tradicionais, econômicas, da espacialidade territorial ou geográfica. Isso se justifica sobretudo em razão de que ela contempla elementos não tangíveis que submergem para a ideia de fronteira musical mediante o ambiente da arte. Nesse universo, muitos aspectos são enriquecidos através da atmosfera literária e dos sons, principalmente por produzirem um cenário denso de simbolismos e imagens. Nessa relação entre o sujeito que percebe, sente, cria e interage, associada ao amplo espectro da fronteira, nasce um imaginário de múltiplas penetrações, ressignificações e assimilações que regem a matéria prima da fronteira musical. No campo do imaginário, Backzo (1985) expõe que esse fenômeno integra aspectos sociais que contribuem para a constituição de redes simbólicas e coletividades específicas. Elementos que exprimem características identitárias e representativas baseados em crenças comuns.

Kossovitch (1975) esclarece que tanto o ambiente social quanto o individual estão marcados pela obliquidade da arte. Nesse contexto, o autor cita o exemplo da pintura, destacando que, nela, a ideia antecipa a impressão visual, ou seja, o pensamento é a própria esquematização, e representar não é rerepresentar, mas sim classificar e organizar. Portanto, quando unificados o pensamento e a representação, constitui-se a relação fundamental da arte, o pensar/criar.

Em música, a composição abrevia a audição ou sua performance, até mesmo em gêneros populares com improvisação, pois a organização mental é ininterruptamente prematura ao ato de ouvir, e o mesmo ocorre na literatura. De modo geral, a construção mental é o prelúdio do ato criativo em si, de modo que, juntos, esses elementos dão significado ao fazer, uma vez que o imaginário é nutrido a partir de memórias e percepções que, juntas, conduzem a uma espécie de campo sonoro entre iguais.

A reflexão de Goodman (apud KOSSOVITCH, 1975, pp. 205-206) é a de que “a tarefa do artista ao representar um objeto que está diante dele é decidir que raios de luz, sob as condições da galeria, sobreviverão para restituir o que ele vê”. Isso se dá em razão da amplitude da própria expressividade artística, a qual aponta, em primeiro plano, a representação daquilo que o artista na sua necessidade criativa deseja evidenciar. No âmbito da percepção, isso pode conduzir a significados vastos, inclusive no campo sonoro, que se caracteriza por escolhas e alinhamentos estéticos.

[...] na arte, os sistemas são mais ricos, através de meios não literais e de processos exemplificativos. No caso da música os sistemas são construídos através de símbolos não-verbais, que são densos e saturados e onde o referente é indireto e múltiplo [...]. A arte privilegia a densidade, a saturação, a exemplificação e a referência múltipla e complexa, características que são denominadas por Goodman como “sintomas do estético” (TROMBETTA, 2016, p. 8).

A literatura, assim como a música, apesar de atuar com especificidades de comunicação, opera no mesmo campo das percepções e representações, contemplados no ambiente artístico. Isso porque ambos expõem uma visão criativa e ampla de cenários, com abertura para diferentes sensações, emoções e símbolos que auxiliam nas demandas interpretativas.

No plano latino-americano, poesia e música se complementam, fundem-se para descrever e retratar a sua atmosfera peculiar e ancestral, transcende a ideia de nacional. Nessa perspectiva criativa e expressiva, estão conectadas heranças culturais distintas, de forte ligação com o ambiente natural e seus elementos simbólicos, o vento, o frio, as montanhas e as planícies, os povos nativos e toda a gama identitária que esse ambiente pode fornecer.

Essa tarefa foi executada com maestria pelo artista, cantor e compositor Athualpa Yupanqui, que se destacou como exemplo clássico de uma ligação profunda com seu meio, com um imaginário criativo, aberto ao diálogo. Sua música é descritiva, teletransporta todos para um lugar de memórias antigas e profundas da América Latina. Dentre os muitos exemplos que podem ser encontrados em sua obra, está *El Forastero* (Trilha 47).

El Forastero (Athualpa Yupanqui)

Porque no soy de estos
pagos me acusan de forastero
como si fuera un pecado
vivir como vive el viento

De donde vendrán los vientos,
de donde vendrá el rocío
que besa los pastizales
de la llanura y el cerro

Yo vengo de todas partes
por los caminos del sueño
como las rosas a mayo
los jazmines a enero.

Doy lo que tengo que dar,
y a veces me doy entero
como la dicha en los valles
y la pena en los desiertos

Junto estrellas en la noche
y en la sombra las enhebro
con ellas hago un collar
para ponerlo en el cuello
de una paisana que nunca
me sintiera forastero

Y ando por todas las sendas,
las del valle, las del cerro
y aquellas que no se ven
y andan corazón adentro

La gente me ve pasar
y me dice forastero
solo escuchan mis oídos,
porque mi alma esta lejos

Esta mirando esos mundos
que no ven los que son ciegos
aunque se llenen de luz
y tengan los ojos bellos

Por donde quiera que paso,
voy desgranando mis sueños,
aunque digan los demás,
allá pasa un forastero.

Atahualpa Yupanqui produziu o impulso para um olhar que influenciaria gerações de artistas latinos, principalmente a partir de um universo campesino/rural que fala das pessoas e de seus costumes valorizando a cultura dos povos ancestrais. O artista delineou um caminho para que essa identidade sonora conectada aos antepassados, sobretudo às regionalidades ganhasse representatividade. Essa regionalidade avança para uma perspectiva do espaço que engloba não só a inspiração do Pampa, mas aspectos da cultura litorânea e povos das montanhas sul-americanas.

A perspectiva musico-cultural da fronteira está diretamente conectada às percepções estéticas e à ideia de conexão e identificação, bem como à negação daquilo que não se alinha no âmbito da produção artístico-musical. Segundo Golin (2019), nessa perspectiva musico-cultural, pode-se pensar o *fronteirismo*. Para o pesquisador, o termo consiste diretamente nas escolhas dos sujeitos e no modo como esse fronteiriço se relaciona e se reconhece no plano identitário. Portanto, ser fronteiriço significa estar involucrado, presente neste local imaginado de engajamento e pertencimento, onde sujeitos se aceitam e se reconhecem, um lugar não mais

geográfico, mas simbólico. Essas escolhas partem de um amplo ambiente de involucramento social e alteridade nas relações entre indivíduos, onde ambos os lados da relação desenvolvem percepções sobre o outro. O autor ainda amplia a discussão para os conceitos de *fronteiridade* e *continentalidade*, conjeturando sobre esse olhar para as identidades e relações de alteridade no âmbito latino-americano, que conduzem ao reconhecimento da humanidade.

A fronteiridade é a escolha de um mundo utópico em que a gente se involucra, que a fronteira nos ensina. Então a fronteiridade é uma vivência elevada da alteridade, a importância do outro na formação do eu humano, é uma escolha antes de tudo a fronteiridade, uma escolha moral, ética, ideologicamente humanista, é escolha estética, ideia comum além nacionalidade, representa uma continentalidade. Essa continentalidade está inserida num conceito maior que é o conceito de humanidade (GOLIN, 2020, 41:41-42:45 min).

Para o autor, existe uma afinidade que se constitui a partir de expressões culturais e artísticas genuínas que surgem afastadas de determinismos ideológicos e da tradição que vem do civismo como política de estado. Juntas, formam um espaço de convivência cultural entre diferentes, de alteridade nas relações e de involucramento por vezes ambíguo, que sugere tanto aceitação como negação. Nessa ampla atmosfera artística se nutre a perspectiva de sonoridade fronteiriça, a sonoridade, portanto, pode ser compreendida a partir de uma ideia involucramento sonoro transnacional que se desenvolve no revés das nacionalidades, pois parte da cultura civil (*paisana*), que se contrapõe a cultura cívica estatal. Logo, as sonoridades fronteiriças formam uma ideal de engajamento músico-cultural, que conduz há um espaço simbólico de pertencimento, de encontro e convivência sonora. Um campo possível para reconhecimento identitário, que parte do imaginário, este delinea o campo de atuação desse artista latino-americano em meio a cultura *paisana*. Para Golin (2019), a perspectiva da fronteira se expande a partir dessa perspectiva do imaginário, pois é das relações involucradas que brotam diferentes olhares dos sujeitos e impressões. Segundo o historiador, o conceito de *fronteiridade* está diretamente conectado a ideia que conduz a um lugar moral e ético de convivência que acena para a humanidade (GOLIN, 2020).

Nessa atmosfera imaginada, de consideração do outro, de múltiplas escolhas estéticas, se conectam aos gêneros musicais fronteiriços, entre eles a *milonga*, a *chacarera*, o *chamamé* e toda a vasta gama de variações métricas. A *milonga*, para muitos, é considerada o *blues sul-americano*, tamanha a sua ligação com as raízes culturais da América Latina de ligações rurais e urbanas. Essa afirmação de que a *milonga* é o *jazz da América do Sul*, é convincente, uma vez que possui uma capacidade de absorver elementos, de influenciar e friccionar com outras

estéticas musicais, e ganha ares de *jazz* contemporâneo a partir de características regionais (Trilha 48).

Nesse ambiente, resiste a pluralidade, onde universal e local se encontram, se influenciam, se misturam. Ali, as fricções musicais acontecem e múltiplas musicalidades convivem fora de ideologismos estatais e seus convencimentos. Nessa perspectiva, os gêneros musicais fronteiriços parecem constituir o elo identitário de ligação para com os artistas sul-americanos, em um contexto no qual elementos regionais se integram a diferentes níveis de ecletismo musical. Com isso, uma infinidade de produções musicais desses artistas se destaca, assumindo protagonismo nas mais variadas faces e possibilitando conexões entre diferentes estéticas musicais.

Nessa multiplicidade impregnada de diferenças, as sonoridades fronteiriças se evidenciam, a exemplo do que ocorre no encontro da *milonga* com *rock*, cenário que tem o compositor uruguaio Jorge Drexler (Trilha 49) e o compositor Bebeto Alves (Trilha 50) como grandes representantes. Já no universo cancionero da *milonga*, Vitor Ramil dialoga com uma infinidade de outras influências, propondo inesgotáveis misturas estéticas, assim como fizeram Athualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Astor Piazzolla, Alfredo Zitarossa, mostrando possibilidades elevadas de diálogo tanto no universo da canção quanto da orquestração. Nesse sentido, os relacionamentos também avançam para os diálogos com a estética instrumental e do *jazz*, a exemplo de Diego Schissi, Chango Spasiuk, Yamandu Costa, Alegre Corrêa, Renato Borghetti.

Em meio a toda diversidade que esses artistas se encontram neste trabalho, justamente pelos elos sonoros que constituem, pois flertam com a ideia cultura fronteiriça e com a perspectiva de *fronteiridade*. Juntos superam o enquadramento da fronteira como divisa ou apenas como espaço geográfico atuando em outro paradigma, voltado a convivência e aceitação estético-identitária que engloba uma perspectiva importante de latino-americanidade. Nesse espaço o *jazz* contemporâneo se reinventa e se moderniza através riqueza de uma atmosfera com sabores regionais e de novas expertises. Essas características podem ser vistas em várias partes do mundo, tal como no trabalho do israelense Avishai Cohen (Trilha 51) e do Argentino Diego Schissi (Trilha 52), entre outros. Esse espectro de diversidade tem se renovado e impulsionado a arte musical pelo mundo, provando que os encontros culturais, a mistura e as hibridações, assim como as fricções no plano musical, são parte fundamental da constituição das sonoridades.

Figura 43 - Quadro dos desdobramentos que envolvem o conceito de fronteira a partir de perspectivas socioculturais e musicais



Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

A Figura 43, apresenta algumas perspectivas desses desdobramentos, nesse vasto campo simbólico, a fronteira musical se nutre, a partir de múltiplas fontes do imaginário, brotam as relações interfronteiriças, elas compõem uma parte importante da diversidade cultural da fronteira. Logo, as sonoridades fronteiriças extrapolam a ideia de uma sonoridade nacional, pois se fortifica e se evidencia nas diferenças e num vasto campo de reconhecimento cultural e estético de cunho transnacional.

3.2 Sobre os elementos da linguagem musical e verbal

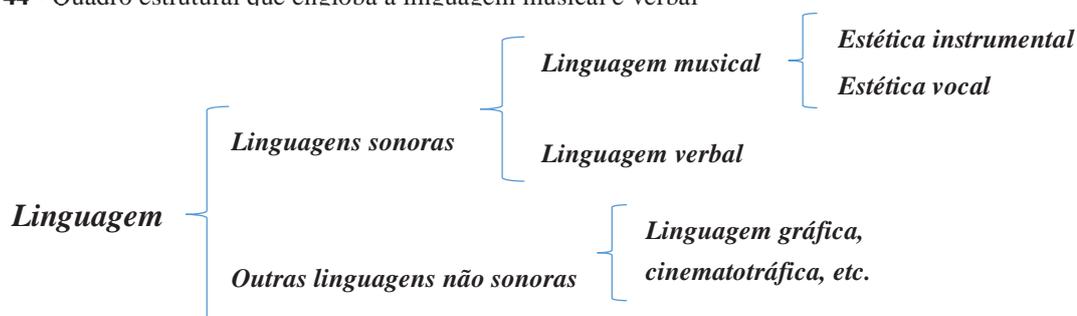
No campo dos simbolismos que constituem o imaginário fronteiriço, cabe apontar algumas considerações a respeito da música como elemento de linguagem. Isso se mostra relevante, principalmente, para que, mais adiante, seja possível dirigir algumas redes de diálogo ocorrentes a partir do imaginário sonoro e literário em similar equilíbrio de condições.

A linguagem como veículo natural de comunicação pode apresentar diferentes formatos. Na literatura, os signos são mais diretos e familiares por conta de estarem amplamente difundidos, porém, não deixam de exigir do intérprete a devida sensibilidade para perceber a riqueza dos detalhes. Na música, o processo não é diferente, pois opera através do viés expressivo de ideias e sentimentos por intermédio do som, estabelecendo igualmente uma

natureza de linguagem (SCHURMANN, 1989). Assim como na linguagem verbal, a música requer uma abertura para experiências igualmente amplas dos sentidos, a exemplo das metáforas. Oliveira (2007, p. 8), ao mencionar Hausman, expõe que as metáforas agregam elementos criativos que fornecem *insights* cognitivos. A autora ainda esclarece que, na linguagem musical, os significados não são fechados ou pré-fixados. Antes disso, se moldam a partir do pensamento do ouvinte.

Schurmann (1989) assinala ainda para o fato de que a música se encontra no mesmo ambiente da linguagem verbal, e, juntas, música e linguagem constituem o campo das linguagens sonoras. O autor argumenta ainda para a importância da valorização de formas variadas de linguagem, que, em sua percepção, estruturam-se nesses dois campos fundamentais.

Figura 44 - Quadro estrutural que engloba a linguagem musical e verbal



Fonte: Elaborado pelo autor com base em Schurmann (1989).

No exemplo apresentado na Figura 44, é possível observar o quadro das linguagens e o campo de enquadramento da linguagem musical e verbal. Nesse sentido, é possível acrescentar uma ampliação no âmbito musical que envolve a estética instrumental e vocal.

Falar em *linguagem musical* implica necessariamente considerar-se a música, ou pelo menos um conjunto de certas manifestações musicais, como pertencente a um campo de fenômenos mais amplo, chamado *linguagem*. Implica ainda em uma distinção entre a linguagem musical e eventuais outras linguagens não musicais [...]. No domínio geral da linguagem, portanto, se localizaria um campo específico das linguagens sonoras, um âmbito no qual caberia distinguir entre a linguagem verbal e a musical (SCHURMANN, 1989, p. 9).

Apesar de existirem correntes que não consideram a música uma linguagem, e partindo do pressuposto de que apenas a linguagem verbal é discursiva, a ampliação da compreensão da linguagem permite que se observe o discurso por outros vieses comunicativos. Na música, isso

tem se comprovado ao longo do tempo. Desde a *teoria dos afetos*,²² no período Barroco, ela tem servido como objeto discursivo e comunicativo, fortemente explorada no Romantismo, a exemplo do *poema sinfônico*²³. É possível dizer que, desde o surgimento do homem, a música segue a promover sensações, sentimentos e narrativas.

Dentro da linguagem musical, revela-se oportuno observar as demandas e as variações estéticas. No viés instrumental, elas podem se expandir para direcionamentos estéticos que envolvem o ambiente de concerto, das expressões populares e regionais. No plano vocal, incorpora uma infinidade de variações que unem o potencial sonoro ao da palavra, diga-se de passagem, proporcionado um argumento muito forte ao discurso. Portanto, fica difícil hoje em dia não considerar a música como uma linguagem, tendo em vista a multiplicidade de tramas comunicativas que possibilita, independentemente das particularidades dos seus códigos.

3.3 Ainda sobre a fronteira musical: entre o imaginário, a musicalidade constituída e o universo Yupanqui

Na atmosfera da fronteira musical, destacam-se as representações artísticas, sobretudo pelas possibilidades simbólicas que agregam. Elas atuam com base na criatividade e na liberdade expressiva, que contempla elementos por meio dos quais o artista se relaciona e se exprime e dos quais se apropria para construir o seu universo imaginativo. Esse imaginário, conforme Backzo (1985), nasce de percepções de mundo e perspectivas sociais que estabelecem redes simbólicas a partir de diferentes agentes. Para Castoriadis (2010), através dessas redes, se organizam as próprias percepções dos sujeitos.

No campo artístico, a música e a literatura por vezes se encontram. Nesse cenário, apesar de atuarem com seus próprios códigos de linguagem, tendem a valorizar aspectos do ambiente simbólico. Nesse plano, os elementos partem de diversificados contextos, que não raramente têm sido partilhados por diferentes artistas. Em passagem pelo programa *Um Café la em Casa*, o violoncelista e maestro Jaques Morelenbaum assinala para a importância de o músico catalisar e expor o seu olhar sobre uma determinada conjuntura. Para Morelenbaum, a

²²Caracteriza-se pela transmissão de sentimentos e sensações aos ouvintes através de recursos musicais composicionais que se estabeleceram a partir do fim do Renascimento e especialmente no período Barroco. Platão em sua obra *A república*, já atribuía uma concepção que tratava a música com especial importância no âmbito da linguagem, dando-lhe a mesma importância da palavra.

²³Estilo composicional escrito para orquestra em um ato apenas. Foi muito explorado no período Romântico, era baseado em um texto literário onde o compositor buscava transmitir sensações e sentimentos aos ouvintes com base no texto literário no qual se inspirava.

música confere o poder de representar e de propor um testemunho do que é a vida, o mundo e sutilezas que inspiram. Morelenbaum assinala para a importância da natureza, do vento, dos animais e de toda a amplitude metafórica que mexe com o artista (UM CAFÉ..., 2019), esses relatos destacam o universo simbólico com que a arte se relaciona, as perspectivas que insinua, as rupturas e os enquadramentos que ressalta.

A consequência disso é que nós não podemos chegar ao modo como o mundo é perguntando pelo modo mais realístico de representá-lo. Os modos de ver e figurar são muitos e variados; alguns são fortes, efetivos, úteis, intrigantes ou sensíveis; outros são fracos, cômicos, desanimados, banais ou confusos (GOODMAN, 1972). Uma versão-de-mundo ou construção-de-mundo é um sistema que dá forma e significatividade ao que julgamos ser a visão de um mundo separado de nós [...]. A “força de atração” de um sistema simbólico se faz sentir até mesmo na mais elementar percepção: não há um olhar neutro e/ou desinteressado; percebemos o que o sistema simbólico com o qual estamos operando permite perceber [...]. Para Goodman (1972), nenhuma versão é mais correta que a outra. Nenhuma delas pode nos dizer como o mundo é, mas cada uma delas nos diz um modo como o mundo é [...]. A rigor, tudo pode funcionar como símbolo, embora existam certos objetos como as palavras, os sons (de uma escala musical, por exemplo) e as imagens, que, com mais frequência, desempenham essa função (TROMBETTA, 2016, pp. 5-6).

Na perspectiva que invade o conceito de fronteira musical, destaca-se o olhar para o espírito e a mentalidade constituída no universo fronteiriço. Nessa conjuntura, persiste um envoltório peculiar de costumes, hibridações culturais e especificidades climáticas, que traduzem uma expressividade musical particular. De fato, o cenário geográfico e cultural interfere fortemente na forma com que os sujeitos compreendem e sentem a própria existência, exemplos não faltam ao redor do mundo. Ornellas (1956, p. 290) elucida que, no universo árabe, a música permeia diferentes momentos, e assinala que “O árabe canta quando sofre e quando ri”. O autor atenta para essas semelhanças entre o cancionário árabe e o sul-rio-grandense, da geografia que permeia os campos abertos e vazios e de temáticas inspiradas normalmente na natureza.

Nossos grandes *payadores* jamais souberam o nome das notas musicais nem ouviram outra música que o gemido monótono do vento por entre o *pajonal*, compassado pelo galope do cavalo. Jamais folhearam outro livro que o da natureza rude e solitária que os envolve. Assim devia ser, no tempo de Homero, a vida dos rapsodos que, com ele, cantavam as façanhas dos heróis mitológicos. E assim cantaram os bardos gauleses, os trovadores da Idade Média, a vagarem de castelo em castelo, com seus romances impregnados do espírito guerreiro das cruzadas (ORNELLAS, 1956, p. 294).

O universo por meio do qual a literatura fronteiriça se expressa agrega muitos elementos importantes. Dela, germinam cenários, evocam-se conexões, brindam-se perspectivas das quais a música também se favorece. Criações como *El Sur*, do Poeta Jorge Luis Borges, contribuíram para que ganhassem luz aspectos da história latino-americana mais

comprometidos com as realidades desse espaço. O mesmo se refere à poesia trazida por Domingos Sarmiento em *Facundo ou civilização e Barbárie*. Tais obras representam um marco importante de protagonismo da arte em prol de fatos mais genuínos que signifiquem o território latino-americano, distanciados das ideologias políticas autoritárias e ideais semeados por muitos ditadores e conservadores que impunham seu universo de tradições fazendo uso do estado.

Nesse tipo de literatura, funciona uma importante ferramenta para descrever a grandeza geográfica e cultural que floresce em meio ao espaço do Pampa meridional da América Latina. É poesia e música se comunicando, fazendo fronteira e contribuindo para a construção de identidades.

Se das condições da vida pastoril, tal como foi constituída pela colonização e pelo descaso, nascem graves dificuldades para qualquer organização política, e ainda mais para o triunfo da civilização europeia [...]. Se um vislumbre de literatura nacional pode brilhar momentaneamente nas sociedades americanas, é aquele que resultará da descrição das grandiosas cenas naturais e, sobretudo, da luta entre civilização europeia e a barbárie indígena. [...] e voltou o olhar para o deserto, e lá, na imensidão sem limites, nas soledades por onde o selvagem vagueia, na distante zona de fogo aos campos, achou as inspirações que a imaginação proporciona, o espetáculo da natureza solene, grandiosa, incomensurável, calada; então, o eco de seus versos pode se fazer ouvir com a aprovação até na península espanhola. É preciso assinalar, de passagem, um fato muito elucidativo acerca dos fenômenos sociais dos povos. Os acidentes da natureza produzem costumes e usos peculiares a esses acidentes, fazendo com que, onde eles se repetem, tornem a ser encontrados os meios de lhes fazer face, inventados por povos diferentes (SARMIENTO, 2010, p. 97-98).

Essas sonoridades nutrem-se por diferentes interstícios desse universo como um todo. Em cada nota tocada, uma conexão com esse espírito se revigora. Em cada gênero musical forjado nesse lugar, musicalidades se acentuam e heranças dos povos ancestrais permanecem lembradas, constituindo uma mentalidade ligada à natureza e às especificidades dos espaços. Sarmiento (2010) faz referência as sociedades pelo mundo, de como constroem as suas respostas sociais mediante aquilo que é imposto pela natureza de cada lugar. Desse contexto nascem costumes, ofícios e culturas. Vale ressaltar o que comenta Barbosa H. (2015) a respeito da paisagem do Pampa e de como alguns instrumentos nascem desse meio:

Durante os preparativos para a entrevista, Bebeto Alves nos contou de um instrumento argentino muito específico dessa região chamado *bombo leguero* que é uma espécie de tambor de som grave que pode ser ouvido a léguas de distância. Muito tradicional da música folclórica daquela região, ele pode ser visto sendo tocado por artistas como Mercedes Sosa em algumas filmagens. O interessante é que sua reverberação só é possível devido à geografia linear, à planície do pampa. Sua fabricação em madeira e couro e sua execução sincopada faz lembrar o cavalgar sobre os campos da região. Essa cadência que vem de longe, do desconhecido, vai de encontro ao que Brasil fala sobre o “mistério” da paisagem pampeana (BARBOSA H., 2015, 147).

O documentário *A Linha Fria do Horizonte* (2008) apresenta um envolvimento de compositores de ambos os lados da fronteira sul americana, algo que parte de um sentimento comum para criações musicais no sul da América. No imaginário, elementos projetados a partir de um panorama que nasceria da paisagem pampeana e das particularidades do clima frio.

Figura 45 - A inspiração do Pampa - documentário *A Linha Fria do Horizonte* (2008)

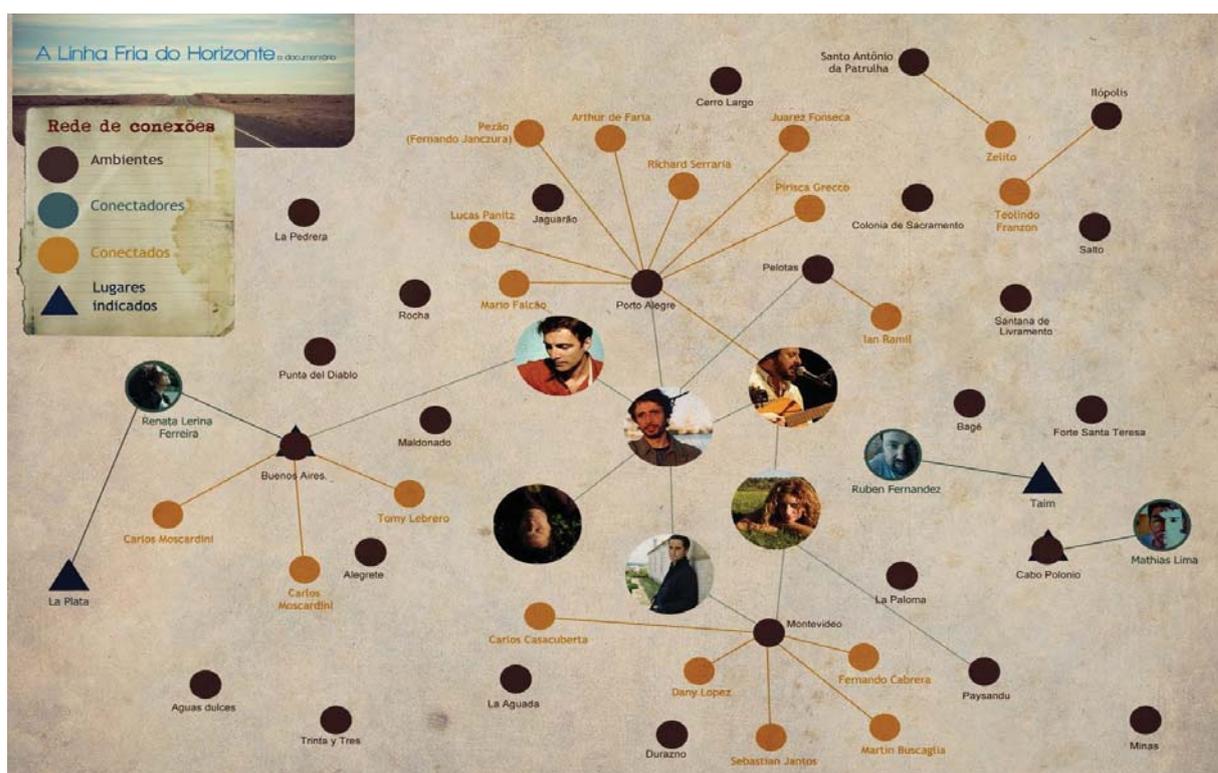


Fonte: <https://www.facebook.com/LinhaFria/photos/a.202789966436765/931192030263218/?type=3&theater>. Acesso em 16 fev. 2020

As reflexões desses artistas têm propiciado um diálogo entre universos, partindo de uma visão local que se estende e comunica-se em perspectivas globais (A LINHA..., 2008). Essa abordagem realizada por compositores sul-rio-grandenses, argentinos e uruguaios tem renovado pontos de vista sobre a própria identidade musical sul americana, principalmente porque não se vincula a movimentos ideológicos que tendem a querer separar, qualificar ou aprisionar as expressões artísticas. Pelo contrário, flui na integração e aceitação, inspirada em parte na geografia peculiar que compõe o Pampa, mas com desdobramentos que atingem perspectivas do litoral sulino, bem como aspectos que envolvem a cultura *andina*. Percepções

individuais que se complementam no coletivo, em particularidades do clima e dos costumes, mas também de suas próprias escolhas estéticas. Uma visão desvinculada de qualquer preconceito estético e totalmente aberta ao diálogo e as conexões, diluindo a compreensão tradicional de fronteira como divisa ou separação. Ali, há um espaço para o imaginário, para aceitar a pluralidade e se respeitar nas diferenças, um movimento que tem possibilitado, entre artistas platinos e sul-rio-grandenses, um amplo lugar de convivência e musicalidades. Nesse contexto, a fronteira musical é contemplada enquanto visão coletiva e de compartilhamento cultural de latinidade ou identidade latino-americana. Na Figura 46, são apresentadas a localização de alguns desses artistas e as suas redes de diálogo, bem como dos intercâmbios entre esses artistas, seus principais fomentadores e de novos artistas alcançados por esse ideal estético.

Figura 46 - Conexões entre artistas sul-americanos em torno do ideal da estética do frio



Fonte: <https://www.cinemadebuteco.com.br/criticas/a-linha-fria-do-horizonte/>. Acesso em 14 de fev. 2020

Uma identidade ressaltada em sons, que parece estar disponível a todos que se identificam com essa atmosfera, indo além de convenções restritivas, mas que pertence a todos.

Jorge Drexler explica, no documentário *A Linha Fria do Horizonte*, sobre as tantas influências da música brasileira que surgem em meio às suas composições que, por vezes, parecem roubadas, mas que, na realidade, foram se naturalizando e se integrando à sua produção

pela fluidez da fronteira. Drexler também explana sobre como a distância pode se tornar um catalisador da identidade regional, enfatiza que quando estava longe de casa, realçou-se ainda mais a sua necessidade de soar identificado com seu país, daí o seu desejo por compor e tocar uma *zamba* e de ecoar como *Zitarrosa*²⁴ (A LINHA..., 2008). Exemplos não faltam no meio artístico onde as sonoridades regionais constituem elos que jamais se perdem a identidade musical do artista, sendo os gêneros musicais uma ferramenta expressiva dessa identidade.

Uma relação que assenta em mesmo grau de importância universos distintos. Um olhar que vislumbra o local e o global como feições que se complementam, dialogam e trocam influências. A respeito do assunto, Vitor Ramil realça que a sua *milonga*, é uma *milonga* de quem ouviu Beatles durante a vida toda, que aprecia música indiana, que curte Miles Davis. O artista também expõe que durante muito tempo se sentiu impedido de tocar *milongas*, por não se sentir pertencente a esse espaço, mudou posteriormente pela simples observação de perceber que a *milonga* representava e muito tudo que sentia sobre o Sul e sua identidade, portanto, também lhe pertencia (A LINHA..., 2008).

Esse sentimento de pertencimento sobre o qual Vitor Ramil comenta é vasto, tendo em vista o processo ocorrido em meio à região fronteiriça, onde são várias as influências e heranças musicais trazidas, inclusive pelos europeus, que não se separa pelo fato de agregar novas influências.

A respeito das múltiplas influências que fazem parte do universo sul-americano, Golin (1998, p. 1) esclarece: “Nos acampamentos e povoados, fizeram tertúlias artísticas e dançaram em inúmeros saraus. Com eles trouxeram minuetos e contradanças. São as primeiras manifestações culturais palaciana a chegar no atual território rio-grandense”. O autor destaca ainda que os *minuetos* e as *contradanças* foram as primeiras demonstrações da música de moldes europeus no território sul-rio-grandense. Bangel (1989) acrescenta que essa música produzida no sul teria uma rítmica de assentos nos tempos fracos, uma característica da cultura africana. Os fraseados vocais e instrumentais, por sua vez, soam mais europeus.

Algumas características estéticas importantes se delinearão com o passar do tempo. Conforme esclarece Algacir Costa (1993), a música fandanguera²⁵ ou de baile, como é

²⁴Em referência ao cantor e compositor uruguaio Alfredo Zitarrosa (1936-1989), um dos maiores nomes da música popular de seu país.

²⁵Representados pelos bailes de campanha realizados nas estâncias gaúchas, onde as elites costumavam imitar os bailes europeus (GOLIN, 2004).

conhecida, é melódica por excelência, e, apesar de possuir raízes africanas, tem a sua maior influência na música europeia. Em que pese a existência de uma diversidade muito grande de gêneros musicais sul-americanos que conglomeram um caldeirão de influências, de ascendências europeias, africanas e ameríndias, é possível identificar uma distinção de gêneros musicais produzidos no sul da América. Desses, alguns se convertem numa vertente mais proeminentemente palaciana, por vezes fechados a novas influências, outros com raízes mais campesinas, igualmente abertos à convivência sonora.

À medida que esses gêneros musicais se desenvolveram no sul da América, alguns direcionamentos foram se formando com base nas escolhas estéticas dos artistas, onde dois mundos coexistem. Um deles é voltado à narrativa dos bailes e ideologias tradicionalistas, baseada no padrão europeu e nas tradições europeias. Um universo social que, inevitavelmente, se conectou à visão dos estancieiros e burgueses que se formaram no estado. A partir dos centros de tradições gauchescas (CTG), houve uma forte imposição de concepções que tentariam modelar a cultura sul-rio-grandense através da criação de modelos de danças tradicionais e eventos culturais, propondo uma perspectiva elitista como modelo.

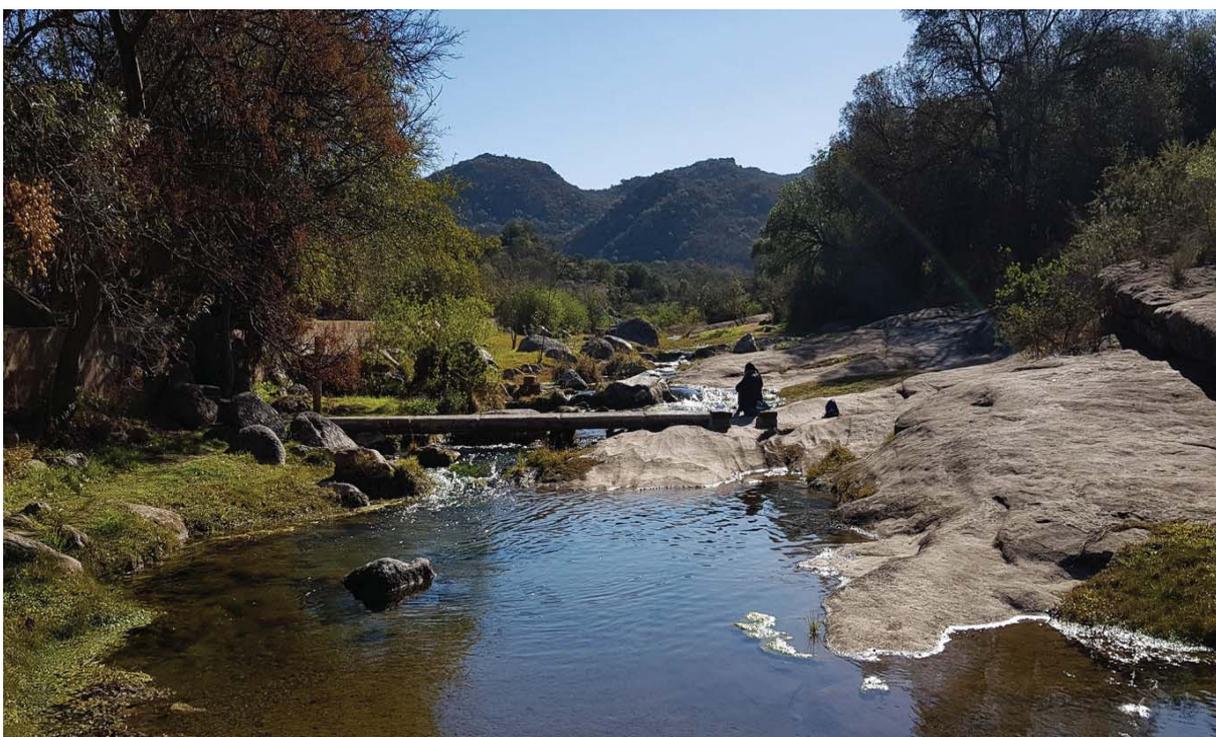
Nessa corrente, algumas formas musicais europeias tiveram maior abrangência no âmbito sul-rio-grandense, a exemplo da *contradança* e do *minueto*. Golin (1997, p. 26-28) esclarece que essas danças estavam presentes com as primeiras expedições que vieram para a América do Sul juntamente com os exércitos absolutistas, em meados dos séculos XVIII-XIX. Sobre as suas origens, o autor aponta para o seu surgimento ligado a festividades populares características de países como Inglaterra (primeira) e França (segunda), e que, posteriormente foram incorporadas as formalidades da aristocracia, tornando-se danças tradicionais da nobreza. Essas danças, juntamente com a forma sonata, foram amplamente difundidas na Europa e utilizadas por compositores importantes como Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig Van Beethoven e Frederic Chopin, entre outros. A *forma sonata* serviu de base estrutural de composição para esses e muitos outros compositores, principalmente entre os séculos XVIII, XIX e XX, com grande difusão em diferentes cortes.

Na América do Sul, a *contradança* e o *minueto* foram sendo integrados a festejos e solenidades, e já durante as primeiras expedições pelo sul do Brasil ocuparam espaço entre as elites. Mais tarde, foram sendo integradas ao ideal estético que conceberia uma série de danças e práticas culturais que dariam início à tentativa de legitimar a cultura tradicionalista.

Em outro plano, existem gêneros musicais que se identificam com uma mentalidade de diálogo e convivência entre artistas sul-americanos. Nesse contexto, são privilegiados

elementos da cultura campesina, da natureza e de uma produção relacionada à experiência de vida do fronteiriço. A música e a produção, nesse espaço de saberes milenares, de superstições e de um abastado imaginário retratado, segundo Yupanqui (1965), advinham de todos os elementos presentes na natureza, na percepção do vento, das rochas, dos rios e campos, e mantinham relação com o “sangue dos povos ancestrais que viveram nesses lugares da América Latina”.

Figura 47 - Paisagens de Cerro Colorado ao norte da Argentina, um pouco do universo de Atahualpa Yupanqui



Fonte: <http://www.vitorhugotravi.eco.br/site/index.php/blog-2/andando-por-ai-2/109-cerro-colorado>. Acesso em 16 fev. 2020

Nesse universo de Yupanqui, transparece uma grande valorização pela cultura dos antepassados, dos seus ritos e histórias, de conscientização ao sofrimento pelo qual passaram, de valorização da sabedoria indígena. Essa atmosfera – marcada por gêneros musicais forjados entre as raízes dos povos latinos, dos grupos sociais excluídos em meio ao Pampa, agregando aspectos culturais que tem alcance para cultura também litorânea, das montanhas e toda a peculiaridade do clima – manifesta e expressa uma identidade profunda revivida e trazida à tona por cancionista.

Pesquisas sobre a música de povos de várias partes da América Latina foram recolhidas, além de muitas criações influenciadas por essas culturas. Alguns exemplos sonoros podem ser observados em obras atemporais de Atahualpa Yupanqui, tais como *Camino del Indio* (1977) e

Duerme Negrito (1963), a segunda é parte do folclore de comunidades que vivem entre Venezuela e Colômbia, foi coletada pelo artista em meio as suas viagens pela América Latina, juntas marcam uma consciência sonora e identitária que conecta artistas mundo afora (Trilhas 53 e 54).

Figura 48 - Casa de Atahualpa Yupanqui em Cerro Colorado, hoje um museu em homenagem ao artista



Fonte: <https://www.sul21.com.br/colunas/2013/03/pelos-caminhos-de-don-ata/>. Acesso em 16 de fev. 2020

No universo de Atahualpa Yupanqui, os processos históricos relacionam-se de modo mais coerentes com as constantes hibridações culturais, através da sua obra, se ilumina uma face importante da realidade cultural latino-americana.

Corre sobre las llanuras, selvas y montañas, un infinito viento generoso. En una inmensa e invisible bolsa va recogiendo todos los sonidos, palabras y rumores de la tierra nuestra. El grito, el canto, el silbo, el rezo, toda la verdad cantada o llorada por los hombres, los montes y los pájaros van a parar a la hechizada bolsa del Viento. Pero a veces la carga es colosal, y termina por romper los costados de la alforja infinita. Entonces, el Viento deja caer sobre la tierra, a través de la brecha abierta, la hilacha de una melodía, el ay de una copla, la breve gracia de un silbido, un refrán, un pedazo de corazón escondido en la curva de una vidalita, la punta de flecha de un adiós bagualero. Y el viento pasa, y se va. Y quedan sobre los pastos las “yapitas” caídas en su viaje. Esas “yapitas”, cuentas de un rosario lírico, soportan el tiempo, el olvido, las tempestades. Según su condición o calidad, se desmenuzan, se quiebran y se pierden. Otras, permanecen intactas. Otras, se enriquecen, como si el tiempo y el olvido (la alquimia cósmica) les hicieran alcanzar una condición de joya milagrosa (YUPANQUI, 1965, p. 56).

Nesse imaginário profundo que faz conexão com a ancestralidade dos povos indígenas latino-americanos, valoriza-se e ressalta-se matrizes da identidade cultural latino-americana. A partir dessa consciência, percebe-se a riqueza de uma integração feita por inúmeros processos dos quais os povos indígenas e africanos foram protagonistas. Uma reflexão fundamental no que se refere ao reconhecimento das culturas e sua importância no processo de construção identitária da América Latina.

Pensar a espacialidade que envolve a produção sonora de artistas latinos, remete a perceber a própria diluição do Pampa como território único de influência, uma vez que esses elementos culturais se expandem para aspectos da cultura de povos da cordilheira e de elementos da cultura litorânea, ambos relevantes entre as matrizes que compõem os gêneros musicais fronteiriços. Ao tratarmos de uma sonoridade cunhada a partir da miscigenação e hibridação de diferentes culturas e povos, torna-se essencial assinalar para a amplitude física e simbólica do espaço.

Portanto, a fronteira musical no domínio latino-americano se reconhece na perspectiva identitária que se evidencia na superfície do imaginário, dissociada de determinismos geográficos e vinculada as escolhas estéticas dos artistas em meio aos gêneros musicais. Situações que possibilitam conexões e convivência identitária, sendo uma ferramenta expressiva, de diálogo e alteridade entre artistas e suas produções.

4 SONORIDADES FRONTEIRIÇAS CONTEMPORÂNEAS: CONEXÕES, DIÁLOGOS E RECONHECIMENTO IDENTITÁRIO

“Falta el paisaje y falta el hombre; hacia el preterito y el futuro se abren simas sin fondo; el pensamiento improvisa arias en torno de los temas conocidos, creando a su albedro, libre, suelto. El cuerpo es un milagro y por los sentidos penetran los halitos de una novedad que bien pronto se abaten sin voluntad, en un cansancio cosmico que cae con todo el peso del cielo.”

Ezequiel Martínez Estrada

O campo da música popular tem sido objeto de estudos há poucas décadas. Pesquisadores, musicólogos, historiadores, cientistas sociais, entre outros, passaram a se debruçar sobre o tema no intuito de ampliar as discussões tanto na esfera musical quanto na historiográfica e sociocultural. Diante disso, alguns desafios têm se mostrado mais evidentes, na relação história e música, eles aparecem principalmente relacionados ao *corpus* metodológico e abordagens de análise que possam ser adequadas a compreensão de particularidades da perspectiva sonoro-musical.

Neste capítulo, discute-se possibilidades de análise que envolve o ambiente da música popular com foco na produção latino-americana, trazendo perspectivas que contemplam aspectos das sonoridades produzidas nesse contexto. Em seguida, buscamos identificar e analisar alguns desses elementos expressivos e tópicos identitários que distinguem os gêneros fronteiriços e que fazem parte da atmosfera característica de linguagem musical desses gêneros, e de como aparecem presentes nas obras de distintos artistas latino-americanos.

Por fim, são apresentados exemplos de uma produção musical pluralizada, que estabelece diálogo e conexões sonoras conduzida por artistas latino-americanos, essa produção engloba tanto o espectro da canção, como da música instrumental. Uma produção que se traduz em termos gerais, através da vivência urbana, que se inspira principalmente em aspectos do imaginário rural. Um encadeamento marcado pelo encontro do regional com o universal, de diferentes musicalidades e ligações com amplas estéticas musicais. Desse emaranhado cultural brota uma sonoridade fronteiriça contemporânea que se fortalece nas diferenças e se expande para um conjunto de expressividades musicais extremamente imbricadas.

4.1 Tópicas identitárias e fragmentos expressivos: um caminho para análise do contexto músico-cultural latino-americano

Conforme Piedade (2007), apenas nas últimas décadas do século XX começaram a surgir novos formatos de análise capazes de atender às necessidades inerentes ao campo das produções músico-culturais populares. O autor considera que a valorização dos nexos socioculturais e históricos deve receber maior destaque, uma vez que, existe a possibilidade de perceber os gêneros musicais pelo mesmo viés que Bakhtin trata os gêneros da fala, ou seja, como diálogos, o que tem se constituído de uma ferramenta de análise muito positiva.

Tagg (2008) também reflete sobre a relevância de reconhecer os espaços sociais e a realidade histórica em que as músicas acontecem e a importância de como essa recepção ocorre por parte do ouvinte. Conforme Ulhôa (1999), nas proposições de análise de Tagg, o processo auditivo recebe evidência e adiciona maior valor ao contexto histórico-social.

Como comento nas notas introdutórias da entrevista com Philip Tagg traduzida para a Debates 3, ele atualmente se dedica à pesquisa da música popular dentro de uma perspectiva semiótica. A semiótica da música tem muito a ver com a realidade histórica das pessoas e do seu mundo artístico. Em outras palavras, o significado da música vai depender das biografias, das visões de mundo, das opções ideológicas e da formação musical de todos que compartilham de um mesmo entendimento do que seja música (ULHÔA, 1999, p. 61).

No que tange à realidade da música popular latino-americana, Gonzalez (2008, 2013) reflete sobre os processos de hibridação e globalização aos quais os gêneros musicais foram submetidos, bem como sobre a forma com que a música tem projetado identidades, afetos e padrões de comportamento. O autor também pondera sobre a tentativa de compreender como operam os processos de transmissão, recepção e construção sonora mediante contextos históricos e espaços sociais específicos, no entanto, é possível perceber que a intenção do autor está em pensar a música latino-americana na amplitude de suas raízes identitárias. Conforme Gonzalez (2008), existe uma gama de elementos globais diversificados e atuantes que cooperam para a construção da identidade regional.

De modo geral, em ambas as visões tratadas pelos autores, existe concordância de que, em música popular os espaços sociais e contextos históricos são relevantes, bem como a perspectiva auditiva. Nesse sentido, a teoria de fronteira como uma perspectiva metodológica adiciona contribuições para pensarmos as análises juntamente com a teoria das tópicas, com possibilidades interessantes para se compreender esse espectro das sonoridades fronteiriças.

Além de questões pertinentes ao material musical propriamente dito, Golin (2019) esclarece que a teoria de fronteira contribui para compressões sobre o ambiente de involucramento que envolve relações entre indivíduos, dos diálogos produzidos. Tal contexto possibilita observações importantes sobre o emaranhado social e cultural existente e no qual os gêneros musicais fronteiriços operam.

Ao pensarmos os gêneros musicais como fios condutores que conectam identidades sonoras imbricadas por uma vasta rede de relacionamentos, podemos traçar alguns caminhos para compreender como esses diálogos ocorrem e perceber de que modo se organizam esses diálogos e conexões em torno de uma identificação comum que envolve artistas latino-americanos.

Napolitano (2002) esclarece que nas Américas, a partir das três primeiras décadas do século XX, muitos gêneros musicais se formaram, marcando processos identitários que ultrapassam padrões estéticos de base europeia, pois agregam muitas misturas e hibridismos que caracterizam elementos de uma identidade específica.

Nas Américas, num primeiro momento, a música popular incorporou formas e valores musicais europeus. O bel canto, a sonoridade homofônica das cordas, as consonâncias harmônicas “agradáveis”, o ritmo suave (mesmo quando voltado para os apelos mais diretos ao corpo e à dança), marcaram os primeiros anos da experiência musical popular. Mas, na medida em que a constituição das novas camadas urbanas, sobretudo os seus estratos mais populares, não obedecia a um padrão étnico unicamente de origem europeia (com a grande descendência de grupos negros e indígenas), novas formas musicais foram desenvolvidas, muitas vezes criadas a partir da tradição de povos não-europeus (NAPOLITANO, 2002, p. 12).

O contexto sul-americano agrega um entorno de múltiplas relações e desdobramentos culturais, um ambiente de pluralidade extremamente rico na sua produção musical. Assim, o formato de análise adotado intenciona trazer à tona elementos expressivos e retóricos que integram esse círculo musical. Nesse sentido, Piedade (2007) esclarece que pensar a retórica em música implica uma forma de compreender a expressividade presente na música popular e o sentido de como ocorrem os diálogos. Plesch (2012), considera que pensar em retórica sugere ponderar sobre um discurso que seja persuasivo, portanto, convincente. Segundo a autora, no que se refere a abordagem musical, as tópicos são representativas e agregam significado ao ouvinte, no caso do contexto argentino, podem remeter a aspectos importantes de reconhecimento de elementos da identidade nacional.

Retomando as ponderações de Piedade (2007), nesse cenário, é importante registrar que, embora o autor direcione sua abordagem de análise à música brasileira, isso não invalida que ampliemos essa perspectiva ao contexto da música latino-americana.

Trata-se aqui de tópicos de um período refletindo a *weltanschauung* de uma época. Há uma distância muito grande deste universo de tópicos para o caso da música brasileira, pensada como uma unidade sociocultural em consolidação ao longo dos séculos XIX e XX. Porém, creio que há aqui também uma visão de mundo que permeia este longo período e este território simbólico, e que esta teoria é uma interessante via para a compreensão da significação musical e da musicalidade em geral, sendo perfeitamente adequada para o estudo da música brasileira, principalmente no âmbito da construção de identidades. Resta encontrar as tópicos que entram em ação neste universo [...]. Creio que as tópicos de um discurso musical (entendido como posições estruturais dotadas de qualidade sígnica determinadas) são experimentadas pelos próprios intérpretes na sua prática musical, bem como pela audiência. Os estudos da retórica musical devem incluir, portanto, a esfera da recepção como nexos teóricos (CANO, 1998). Enfim, tópicos são objetos analíticos da significação musical, signos que podem ser comparados ao que Tagg chama de *museme*, especialmente o que ele define como *genre sinecdoche* (TAGG, 2005), (PIEADADE, 2007, p. 3).

O caminho traçado por Piedade (2007) ao analisar aquilo que denomina de musicalidade brasileira tem o propósito de compreender elementos da linguagem musical que conduzem a traços identitários. Esses podem estar presentes em meio aos gêneros musicais, bem como na performance musical, ou seja, podem ser acessados por compositores, intérpretes e improvisadores que buscam associação a determinado universo sonoro. Esses elementos constituem fragmentos de linguagem musical, compostos por frases características e citações, entre outras. Essas expressividades sonoras, quando articuladas pelos músicos através da forma de tocar e de se fazer soar em música, produzem identificações e conexões com determinados contextos identitários.

Algumas dessas características musicais serão demonstradas e classificadas em item subsequente, quando se abordará o repertório da música latino-americana e tentaremos elucidar como se apresentam essas expressividades sonoras cultivadas nesse imaginário. Para isso, pensaremos a teoria de fronteira como método de percepção do contexto social e cultural no qual os gêneros musicais operam e a teoria de tópicos como ferramenta de análise para perceber os aspectos identitários e expressivos em música. Piedade (2007, 2011) atenta para o fato de que as tópicos podem servir como ferramenta de reconhecimento identitário presentes em diferentes repertórios, e, portanto, podem servir para reconhecimento de expressividades musicais que aparecem em diferentes contextos da música popular, servindo para distinguir elementos identitários presentes entre os gêneros musicais fronteiriços.

4.2 Características típicas da expressividade musical propagada através dos gêneros fronteiriços

Na conjuntura latino-americana, muitos elementos que identificam suas peculiaridades sonoras confluem para a forma como ecoa e como são postos em evidência os gêneros musicais nativos desse espaço. Com eles, uma infinidade de representações, ornamentos, acentos e abordagens interpretativas compõe aspectos dessa identidade sonora.

Isso nos conduz a observar a perspicácia com que Atahuapa Yupanqui sempre transmitiu e conectou feições do seu imaginário a elementos expressivos identitários em suas composições. Ou mesmo, para como se dá a perspectiva estética que fundamenta a obra de Vitor Ramil e as criações de Jorge Drexler, assim como os demais artistas analisados, os quais representam apenas alguns exemplos da magnitude que o universo sonoro fronteiriço nos oferece.

Entre os aspectos musicais gerais que caracterizam os gêneros musicais, estão, por exemplo, o andamento, as características melódicas e rítmicas típicas e os aspectos que caracterizam a estrutura poética. Para além dessas questões estruturais, existe uma série de códigos e signos ainda mais específicos que são compartilhados com o ouvinte, esses partem do imaginário que constitui diferentes elos de ligação, significados e conexões entre sujeitos, grupos sociais ou artísticos.

Alguns exemplos de códigos musicais transmitidos podem ser encontrados em um vasto repertório da música erudita. Eles representam uma espécie de indicador de transmissão, um signo reconhecível tanto para músicos quanto para ouvintes. Esse signo é sempre constituído de nexos comunicativos com determinado contexto social. Sobre isso, Bastos e Piedade (2011) esclarecem que esse tipo de artifício já era utilizado há muito tempo, a exemplo do empregado por Mozart em *alla turca*:

[...] o uso da expressão “*alla turca*” por Mozart em trecho da ópera *Die Entführung aus dem Serail*, que estreou em 1782. Na cena, a personagem está furiosa, mas Mozart escreveu no estilo *alla turca* para injetar um toque de comédia. Ora, está em jogo a comunicação com o público da época, no texto musical sendo utilizados códigos compartilhados daquele contexto: menos de cem anos antes da estreia da ópera, os vienenses haviam expulsado os turcos de Viena, e então os turcos às vezes eram tema de diversão popular, sendo considerados divertidos e exóticos. Em adição à capacidade de Mozart no domínio destes códigos extramusicais está sua capacidade musical, a forma como o compositor manipula o texto musical a fim de atingir o resultado comunicativo. Agawu mostra que, desta forma, o gênero “*alla turca*” torna-se uma espécie de categoria músico-cultural, presente em outras obras do período, que é o que Agawu chama de *topics* (BASTOS; PIEDADE, 2007, pp. 3-4).

Penetrando esse entendimento de como elementos extramusicais conduzem a códigos musicais que alimentam o imaginário com consequência direta na produção sonora, acolhemos essa perspectiva no âmbito das sonoridades fronteiriças. Assim como códigos podem representar um caminho de entendimento comum em determinado encadeamento social, o também podem ser utilizados para reconhecimento de expressividades musicais e elementos identitários presentes na produção de artistas latino-americanos.

Nesse encadeamento, podemos imaginar tanto a sonoridade quanto a musicalidade a partir de um contexto estético e social semelhante, de modo que ambos se estabelecem a partir de representações advindas de elementos de herança cultural, de memórias sociais e espaços onde se cultivam convivências e experiências musicais comuns. Piedade (2011) esclarece sua percepção a respeito de musicalidade como sendo ela conectada a grupos sociais e a gêneros musicais característicos de determinado espaço:

[...] musicalidade é uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. A musicalidade é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis no seio das quais possibilita a comunicabilidade na performance e na audição musical. Vamos entender aqui comunidade no sentido de agrupamento social com valores compartilhados, como em BAUMAN (2003), seja este grupo territorializado ou não [...]. Entretanto, a musicalidade não é um sistema fechado e imutável [...]. Ou seja, um indivíduo pode buscar tornar-se nativo de uma comunidade musical através de uma autodeterminação em absorver aquela forma particular de musicalidade, mas este afincamento necessariamente inclui elementos simbólicos que coordenam os nexos socioculturais da musicalidade: estes fazem parte do pacote absorvido pelo estudante. Por isso, a musicalidade não está no indivíduo, não depende de sua habilidade, mas se encontra sim na comunidade e seus gêneros musicais, que estão em permanente trânsito e transformação (PIEADADE, 2011, p. 105).

Assim como a musicalidade pode estar atrelada a contextos culturais e sociais específicos, a sonoridade também pode se constituir em meio à identificação de elementos e práticas musicais comuns de uma determinada comunidade ou grupo, conduzindo a escolhas de reconhecimento identitário. Chango Spasiuk argumenta que todo o lugar onde o homem habita possui uma sonoridade distinta, marcada pelo encontro de tradições ou culturas, e chama atenção para o fato de que, por vezes, o próprio local parece conter expressividades que tocam e influenciam as pessoas na busca de novas expressões. No caso sul-americano, essa busca por uma sonoridade musical própria parece ter iniciado de forma atípica, através das palavras e da poesia (PEQUEÑOS..., 2017).

É importante salientar que, entre músicos e artistas, musicalidade e sonoridade podem receber adjetivos mais específicos. Entre relatos de músicos a respeito da musicalidade, argumenta-se que, apesar de ser favorecida a partir de experiências que envolvem grupos e

percepções, ela pode se constituir de uma habilidade adquirida a partir de experiências do músico. A perspectiva de que a musicalidade pode se desenvolver a partir de estudos e práticas musicais que valorizam a criatividade e um amplo repertório auditivo que possa direcionar a escolhas interpretativas e estilísticas é reveladora de que essas escolhas podem ou não resultar em uma sonoridade conectada a interesses musicais específicos. A própria disciplina de educação musical parte desse princípio, pois trata do assunto buscando desenvolver na criança, desde a idade mais terna a ideia de musicalidade, que parte do convívio, podendo ser compreendida como uma potencialidade individual que se enriquece no coletivo.

No caso da sonoridade, ela parece compreender um plano mais amplo que envolve elementos musicais e extramusicais que conduzem à integração e à conexão identitária. Nesse sentido, a sonoridade não só estaria vinculada à aquisição de habilidades musicais, mas dotada de sentido identitário e de caráter integrativo a determinado contexto músico-social e também de escolha estética. Cirino (2009) esclarece que as sonoridades formam um elemento marcante do pensar e fazer musical, diz respeito a como os músicos articulam os seus conteúdos musicais, instrumentações, e de como constroem ligações com espaço/contexto que se envolvem. Deste modo, a sonoridade pode ser constituída por uma grande diversidade musical e de expressividades, que juntas formam uma perspectiva sonora característica dotada de caráter identitário. Assim, a sonoridade quando pensada pelo viés identitário, projeta-se para uma perspectiva de espaço de convivência sonora, de involucramento das músicas, um lugar de pertencimento e engajamento, de latino-americanidade. Nesse sentido, ser latino-americano, remete andar numa estrada antagônica a ideologia das nacionalidades, do civismo de estado, mas no caminho de uma identidade que se reconhece no outro através de afinidades sonoras, de alteridade e de opção pela integração igualmente humanitária nas relações.

Os fragmentos musicais e as tópicos representam, portanto, aspectos de um universo sonoro amplo, que, segundo Piedade (2011), carregam consigo, sobretudo, elementos acentuados de pertencimento. São expressividades que caracterizam não só artifícios daquilo que compreendemos como musicalidade, mas elementos característicos que estabelecem aspectos de uma identidade sonora propriamente dita.

No eixo sul-americano, existe uma ocorrência de gêneros musicais compartilhados, ou seja, gêneros que coexistem em uma perspectiva transnacional. Diante disso, é possível afirmar que alguns desses gêneros conduzem em maior proporção a conexões identitárias a partir de um espaço de convivência de sonoridades. Essas sonoridades são compostas por múltiplas musicalidades e escolhas estéticas advindas de um grande número de artistas latino-

americanos, e, com eles, uma infinidade de influências e memórias musicais que fazem parte do universo sonoro fronteiriço.

Bastos e Piedade (2007), em suas análises sobre a música instrumental brasileira, fazem uso da teoria de tópicos para identificar elementos musicais presentes no ambiente sonoro brasileiro.

Figura 49 - Exemplo de figura retórica de musicalidade - *cadência nordestina*



Fonte: Bastos; Piedade, 2011, p. 4

O exemplo (Figura 49) caracteriza uma expressividade musical típica do Nordeste, esse tipo de cadência ou frase melódica aparece em gêneros musicais como o *Baião* (Trilha 55). Partindo dessa perspectiva, Bastos e Piedade (2011) apresentam uma variedade de tópicos musicais presentes nas produções musicais brasileiras, entre elas: *época de ouro*, *brejeiro*, *cadência nordestina*, entre outras, demonstrando uma ampla gama de figuras retóricas identificáveis no repertório da música brasileira.

Essas expressões musicais fazem parte do imaginário sonoro de muitos gêneros musicais do Brasil no qual muitos artistas brasileiros se sentem conectados. Expressividades que caracterizam identidades sonoras específicas, presentes em obras de muitos artistas, a exemplo da produção do compositor e multi-instrumentista Hermeto Pascoal, do acordeonista e compositor Dominginhos, entre outros. Esses artistas trazem na sua identidade fragmentos musicais que remetem a um universo sonoro, no caso, da identidade nordestina, no qual Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, entre outros, são grandes referenciais (Trilhas 56, 57 e 58).

Uma forma de compreender como aspectos musicais articulam-se ao imaginário de grupos sociais e contextos culturais onde os gêneros musicais se estabelecem, pode ocorrer através do reconhecimento de expressividades musicais ou tópicos identitárias. Elas representam características musicais genuínas de determinado ambiente integrando perspectivas musicais e extramusicais nas quais se constituem as sonoridades.

A *milonga* enquanto gênero é capaz de absorver diferentes musicalidades. Nela, é possível observar uma grande variedade de elementos discursivos e diferentes influências

ciclicidade musical. Essa cadência está presente em diferentes gêneros musicais e produções de artistas latino-americanos (Trilha 60).

Figura 51 - Fragmentos sonoros do universo fronteiriço - *cadência campesina* na *milonga*

The musical score for Milonga shows a cadência campesina. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with quarter notes. The chord progression is Em7, Em7, B7, Am7, G, F#m7(b5), and Em7. Annotations include 'Sequência melódica Dominante - Tônica' pointing to the B7 and G chords, and 'Linha de baixo em graus conjuntos' pointing to the bass line.

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

A sonoridade que compõe esse tipo de estrutura (Figuras 51 e 52) torna-se extremamente significativa para os ouvintes, indicando localização e servindo como ponto de referência para a escuta. É importante ressaltar que existem inúmeras variações composicionais que envolvem os gêneros musicais fronteiriços, inclusive composições instrumentais e orquestrais, com diferentes expansões harmônicas. Apesar disso, muitos desses elementos identitários permanecem presentes, formando pontos de apoio para reconhecimento e engajamento. A estrutura harmônica pode agregar algumas variações, a exemplo do uso de acorde meio diminuto (m7b5) ou dominante (V7) com baixo na segunda inversão, porém em ambos, mantém-se a função dominante (Trilha 61).

Figura 52 - Fragmentos sonoros do universo fronteiriço – *cadência campesina* no *chamamé*

The musical score for Chamamé shows a cadência campesina. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with quarter notes. The chord progression is Em7, Em7, B7, B7, Em7, Em7, B7, Am7, G, F#m7(b5), and Em7. Annotations include 'motivo rítmico/melódico' pointing to the melodic line, 'progressão fronteira I-V' pointing to the B7 and G chords, and 'cadência campesina' pointing to the F#m7(b5) and Em7 chords.

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

Apesar de o *chamamé* conter outra construção métrica, sua estrutura harmônica e suas cadências, por vezes, preservam elementos de base comuns com outro gênero fronteiriço, a *milonga*. No *chamamé*, incidem especificidades que envolvem tonalidades menor/maior, destaque para tons menores, nos quais aparecem progressões musicais características em

quartas descendentes e a cadência *campesina* desempenhando o retorno da estrutura musical (Figura 52).

Figura 53 - Fragmentos sonoros do universo fronteiriço – tessitura e base harmônica

The musical notation in Figure 53 is presented in a grand staff with a treble clef and a bass clef, both in 4/4 time and with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef is labeled "GRAUS CONJUNTOS, POUCOS SALTOS" and consists of the following notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The bass clef part is divided into two sections. The first section, labeled "ENTORNO DA MELODIA - ALCANCE NORMALMENTE DE UMA VI", shows a series of horizontal lines representing a harmonic accompaniment for the first six notes of the melody. The second section, labeled "HARMONIA DE BASE TONAL I-V-I", shows a series of horizontal lines representing a harmonic accompaniment for the last three notes of the melody.

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

Entre os gêneros fronteiriços, alguns elementos são imutáveis em relação à sua estrutura musical típica, principalmente por comporem características fundamentais no campo da identificação sonora. Esses elementos já nasceram conectados aos próprios gêneros e carregam expressividades que estão diretamente ligadas ao imaginário fronteiriço. O exemplo expresso (Figura 53) demonstra algumas peculiaridades que aparecem nos gêneros musicais agregando aspectos identitários específicos. Um exemplo é dado pelos elementos que formam a harmonia de base tonal da *milonga*, a partir do delineamento da tessitura musical, que, em geral, não ultrapassa a distância de um intervalo de sexta – VI, pois, quando muito, chega à distância de uma oitava (alcance da escala maior/menor). Tais características musicais fazem representação em sons do contexto extramusical onde, a exemplo da *milonga*, se forjou uma sonoridade descritiva, melancólica e introspectiva que se apresenta em diferentes repertórios que abordam o gênero.

O cancionista Atahualpa Yupanqui foi um dos precursores na arte de desenvolver signos capazes de perpetrar conexões entre o ambiente físico-natural e aquilo que se traduz em música por meio do imaginário. Esse imaginário reunido por Yupanqui, ao mesmo tempo em que é detalhista na forma que percebe o universo campesino, constitui-se de simplicidade discursiva para expressar-se. A *milonga* na perspectiva de Yupanqui acaba sendo uma plataforma capaz de absorver inúmeras possibilidades expressivas de acordo com aquilo que o artista busca transmitir. Existe ali uma fusão do homem com o espaço, com a natureza e o ambiente, de modo que a percepção sonora introduzida por Yupanqui acabou se tornando um marco criativo e identitário para artistas que, de alguma maneira, se sentem ligados a esse universo.

As estruturas sonoras dos gêneros fronteiriços remetem a elementos do ambiente da canção, os quais se apresentam através de características musicais peculiares que estão presentes em amplas produções, inclusive no repertório instrumental. Essa influência do universo cancionero forma a base da linguagem melódica fronteiriça, tem a ver com a atmosfera na qual se inspira e com os elementos culturais que agrega. Representa, assim, uma perspectiva de compreensão da música como veículo facilitador de pensamentos e de sentimentos. Já dizia Vitor Hugo (1802-1885) “A música expressa o que não pode ser dito em palavras, mas não pode permanecer em silêncio” (2000). O próprio gesto de musicalizar pensamentos em melodias, visões de mundo em frases musicais, remete a novos caminhos interpretativos do texto. Os gêneros fronteiriços parecem agregar um pouco disso na sua estrutura sonora, através de harmonias e estruturas melódicas que remetem à reflexão e à introspecção, ao clima e aos costumes. Forja-se, nesse contexto, um imaginário que tem recebido novos significados e perspectivas à medida que avança no tempo.

O exemplo apresentado na Figura 54 permite a observação de alguns desses pontos comuns de linguagem presentes nas estruturas dos gêneros musicais, dentre os quais está o formato melódico formado basicamente a partir de notas dos acordes. Outro ponto se refere à tendência de frases com padrões melódicos em graus conjuntos em direções descendentes normalmente em finais de frase, por vezes ascendentes conduzidos por um movimento harmônico típico - *Tônica* ➡ *Dominante* e *Dominante* ➡ *Tônica*.

Figura 54 - Fragmentos sonoros do universo fronteiriço – construções melódicas e harmônicas típicas

ARPEJOS

GRAUS CONJUNTOS

NOTAS VIZINHAS

G

F#

D⁷

ESTRUTURA DA MELODIA ATUA EM MEIOS AS NOTAS DOS ACORDES
HARMONIA TONAL COM NOTAS REPETIDAS

CAMINHOS MELÓDICOS EM GRAUS CONJUNTOS

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

Ao analisarmos obras instrumentais e de formato canção que compõem o vasto repertório de artistas latino-americanos, ficam perceptíveis alguns pontos convergentes de reconhecimento identitário. No que tange ao *fronteirismo*, este se amplifica no imaginário dos artistas que se reconhecem um no outro e que, juntos, integram a perspectiva de *fronteiridade* em meio aos diálogos que emanam nesta atmosfera onde os gêneros fronteiriços operam. Nesse

contexto, brota uma sonoridade complexa, transgressora no sentido que não está convencionalizada a ideia de nacionalidade ou território geográfico, mas pluralizada e vinculada a perspectiva transnacional que compreende a amplitude cultural da América Latina. Um ambiente que acontece sem convencionalismos, no qual se comunga expressividades amplas e de fruição em rede, de contato de musicalidades, de diálogos e influências musicais.

4.3 Diálogos e conexões musicais: vértices de uma sonoridade contemporânea produzida por artistas latino-americanos

O universo sonoro fronteiriço possui uma volumosa produção artística, que pode ser observada em diferentes obras de artistas latino-americanos. Algumas dessas obras serão observadas nesta tese, de modo a compreendermos mais a respeito da sonoridade e dos diálogos que se estabelecem nesse ambiente. Artistas como Atahualpa Yupanqui, Alfredo Zitarrosa, Jorge Drexler, Vitor Ramil, Bebeto Alves, Diego Schissi, Yamandu Costa, entre outros, expressam exemplos da tamanha diversidade que envolve pensar a sonoridade latino-americana. Essas composições demonstram tipos de expressividade musicais presentes entre gêneros fronteiriços que remetem em contrastes de universos, elementos do ambiente campesino e perspectivas urbanas se entrelaçam e fundem-se dando contorno a uma identidade sonora peculiar.

Wisnik (1989) reflete sobre o poder mediador do som, de como ele se manifesta no imaginário conectando elementos materiais e imateriais, dando um sentido cultural de conexão entre a realidade física e subjetiva. Através do viés das expressividades e fragmentos sonoros, é possível atravessar barreiras e com isso perceber alguns elementos da identidade sonora produzida nesse ambiente. Cirino (2009) também reflete para a importância das sonoridades com relação aos seus conteúdos e elementos marcantes. Segundo o autor, estes elementos estão diretamente relacionados ao pensar e ao fazer musical. Além disso, esses subsídios formam uma ligação direta com a expressividade, a emoção e o estilo dos músicos.

No que tange aos elementos sonoros característicos, destaca-se a importância dos gêneros musicais forjados nesse espaço. Com eles, estabelecem-se conexões que expressam facetas da identidade fronteiriça. A adoção de performance nesse ambiente dos gêneros fronteiriços remete a uma relação sonoro-identitária que transcende espaços geográficos e políticos. Ramil (2004) esclarece em seus textos sobre a sua necessidade de sentir-se conectado a uma estética, com ele, uma necessidade de fazer e sentir-se parte de algo. Posteriormente, o autor batizaria como *Estética do Frio* a materialização desse desejo. O artista ainda menciona

sobre alguns apontamentos de outros artistas latino-americanos, a exemplo do escritor argentino Jorge Luis Borges:

[...] a arte deve ser como um espelho que nos revela a nossa própria face. Apesar de nossas contrapartidas frias, ainda não fomos capazes de engendrar uma estética do frio que revelasse a nossa própria face. Em uma entrevista, Borges declarou que não necessitava tentar ser argentino ao escrever, porque já o era; se tentasse, soaria artificial (RAMIL, 2004, p. 14-15).

As palavras do poeta Jorge Luis Borges citadas por Vitor Ramil deixam claro o que, para o poeta, significava a identidade, ou seja, aquilo que é expressado de forma natural, genuína, sem necessidade de forçar conceitos ou termos, portanto, algo que está incorporado, que tem sentido na ideia de pertencimento. Esse parece ser um dos pontos fundamentais que compõem também a ideia de identidade em música. Podemos dizer que ela está atrelada ao universo das expressividades que comportam um lugar de reconhecimento e convivência sonora, de diálogo. Esse conjunto expressivo se evidencia nas criações musicais, através de *milongas*, *chacareras*, *chamamés* e demais gêneros que envolvem essas matrizes, vertem diversas musicalidades que se assentam em meio a diferentes influências musicais. Assim, existe a perspectiva de que o artista e ou ouvinte opta pela escolha em fazer parte e integrar-se a esse contexto identitário.

A seguir, meditaremos sobre alguns exemplos de obras musicais que remetem ao contexto cultural da América Latina e a artistas importantes para a constituição e propagação dessa identidade sonora.

4.3.1 Atahualpa Yupanqui – Tierra Querida (1968), Milonga del Solitário (1983)

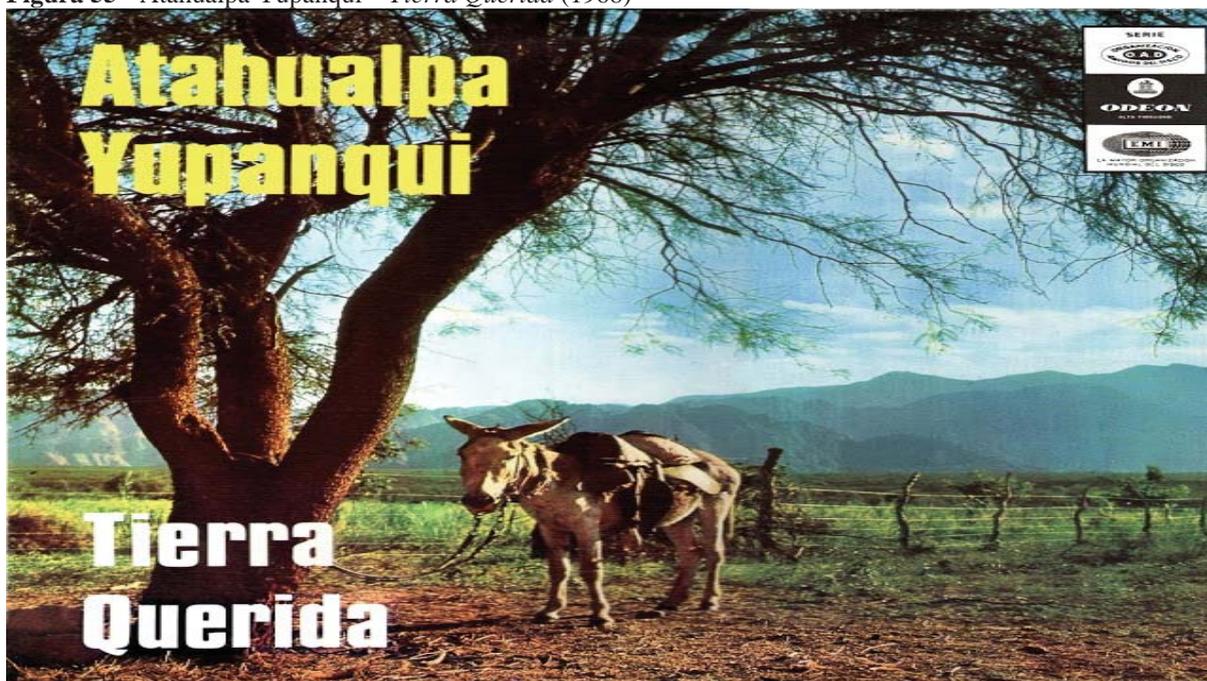
Atahualpa Yupanqui é uma referência de identificação sonora que brota sem nenhum tipo de apelo a não ser da própria natureza expressiva do artista. Sua produção artística alcança patamares que ultrapassam a ideia de um artista nacional, sua música representa uma sonoridade que supera fronteiras políticas e se estabelece na raiz de uma identidade igualmente ampla de latinidade. Para Cirino (2009), quando a música oportuniza experiências que remetem a elementos do passado e a memórias comuns, garante a permanência de um conjunto de tradições coletivas que cooperam para a reconstrução de vivências que fortificam a própria música. Muitos dos elementos suscitados nas composições de Yupanqui remetem a figuras retóricas do universo fronteiriço, de modo, que o desafio concerne em articular as relações internas musicais com o contexto do gesto e dos afetos gerados. Isso tende a levar em conta

também o modo como o ouvinte percebe essa produção musical, que, conforme Piedade (2007), envolve perspectivas de compreender e explicar como ocorrem esses processos.

O instrumentista Lúcio Yanel explana sobre a expressividade musical que paira no contexto latino-americano. Para Yanel, Atahualpa Yupanqui foi o grande responsável pela criação de um modelo sonoro que se espalhou no espaço interfronteiriço. Uma sonoridade ligada principalmente à ancestralidade dos povos nativos desse território, à cultura desses povos, aos costumes e ao relacionamento com o lugar (DEBATES..., 2015). Com Yupanqui, houve uma espécie de codificação e reunião de elementos nativos da natureza, da geografia, da cultura presente no ambiente sul-americano, significando um imaginário que seria, a partir desses elementos, traduzido ao universo das sonoridades. Vivências que o compositor conecta à música remetendo a sons que conduzem histórias, flechas de luzes que enaltecem toda a grandeza cultural, de potencialidades e demais predicados dos povos latino-americanos, realidades que Yupanqui naturalmente deixa brotar em meio à sua obra.

É possível observar na obra de Yupanqui, a exemplo de *Tierra Querida* e *Milonga del Solitário* uma preocupação do compositor em mostrar as realidades das pessoas, do seu relacionamento com o lugar de origem, das conexões com uma ancestralidade que, no imaginário de Yupanqui, não pode ser esquecido, pois forja as bases da cultura na qual se sente inserido.

Figura 55 - Atahualpa Yupanqui – *Tierra Querida* (1968)



Fonte: Disponível em <https://toque-music-all.blogspot.com/search/label/Atahualpa%20Yupanqui>. Acesso em mar. 2020

Conforme constam alguns registros, Yupanqui iniciou sua carreira com gravações de álbuns na década de 1936. O álbum *Tierra Querida* (1968) reúne uma coletânea de importantes obras que integram o ambiente musical que o artista dedicaria à vida ao mencionar e realçar em seu trabalho. Esse álbum reúne obras muito antigas compostas pelo compositor para o selo *Odeon*. É possível observar que o disco trata de um repertório expressivo de Yupanqui, e, nesse universo, há espaço para *milongas*, *chacareras*, *zambas*, composições instrumentais e canções, gêneros musicais que elucidam um pouco da abrangência sonora do cancionista. Do mesmo modo, nesse cenário, o violão representa um importante veículo comunicativo do artista, uma vez que Atahualpa desenvolveria através desse instrumento particularidades expressivas muito características da linguagem sonora fronteiriça.

O trecho a seguir, representado na Figura 56, apresenta elementos da identidade latino-americana que, por intermédio de Yupanqui, apresentam em sons memórias de um andarilho que procurou conhecer e experienciar profundamente as particularidades do espaço latino e da riqueza da sua cultura (Trilha 62).

Figura 56 - Expressividades sonoras presentes em *Tierra querida* (1968) - Atahualpa Yupanqui

The figure displays two systems of musical notation for guitar in 3/4 time. The first system features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff, and the bass line is on a grand staff. Chords indicated below the staff are Bm, A, D, A, and D. A yellow box labeled "tendência melódica em graus conjuntos" has arrows pointing to the A and D chords. A blue box labeled "sequências melódicas características" is positioned below the second measure. The second system also features a treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff, and the bass line is on a grand staff. Chords indicated below the staff are Em, Bm, F#7, Bm, and Bm. A green box labeled "rítmica sincopada e com notas curtas" has an arrow pointing to the Bm chord. The second system includes first and second endings, marked with "1." and "2." above the staff.

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

A estrutura musical da *zamba* tem na sua essência um ritmo mais cadenciado do que a própria *chacarera*, porém, a estrutura rítmica é similar principalmente com relação à acentuação que valoriza os tempos dois e três do compasso ternário. A melodia vocal atua nesse emaranhado rítmico priorizando tempos fracos do tempo, e nas subdivisões rítmicas aparecem muitas pausas que fazem um contraponto rítmico com a base que mantém a pulsação métrica

no gênero. Entre alguns traços comuns dos gêneros fronteiriços, estão aspectos que envolvem as similaridades rítmico-melódicas, principalmente nas características da tessitura melódica que abrangem um alcance entre uma sexta (VI) e uma oitava (VIII). As estruturas melódicas conservam uma valorização aos graus conjuntos e sequências, também com presença de cadências usuais que envolvem progressões de acordes de propensão tonal.

Esse formato estrutural que expõe elementos melódicos e rítmicos que valorizam a poética e a expressividade foi instituído por Yupanqui em meio aos gêneros fronteiriços. O artista, ao longo dos anos, modelaria um formato expressivo que se tornaria referência para outros muitos artistas que viriam depois. Nas composições do artista, aparecem estruturas muito bem definidas musicalmente, construções de frases bem delineadas juntamente com progressões de acordes e compassos. Ou seja, a partir da obra de Yupanqui, é possível considerarmos um modelo composicional e estético que se faria presente na estrutura de base das criações que abordam os gêneros fronteiriços.

Figura 57 - Atahualpa Yupanqui - *Milonga del solitário* (1983)



Fonte: Disponível em https://www.cmtv.com.ar/discos_letras/letra.php?bnid=2063&banda=Atahualpa_Yupanqui&DS_DS=8475&tmid=106209&tema=MILONGA_DEL_SOLITARIO. Acesso em 26 fev. 2020

Dentre os motivos musicais que comumente estão presentes nos gêneros fronteiriços, desponta um tipo de construção melódica que quase sempre está arquitetada entre o primeiro e o quinto grau da escala maior/menor. A exemplo de *Milonga del solitário* (Figura 58), é

possível observar o formato de estruturação melódica em que os movimentos se baseiam nas tríades dos acordes, com tendência da melodia iniciar na quinta nota da escala da tonalidade (Trilha 63).

Figura 58 - Expressividades sonoras presentes em *Milonga del solitário* (1983) - Atahualpa Yupanqui

The musical score for *Milonga del solitário* (1983) by Atahualpa Yupanqui is presented in 4/4 time and C# major. The melody, written in the treble clef, begins on the fifth degree of the scale (G#) and consists of a series of eighth and quarter notes. The accompaniment, in the bass clef, features a steady bass line. The score is annotated with 'melodias em graus conjuntos' (melodies in consecutive degrees) and 'estrutura das frases' (phrase structure). Chords are labeled as C#m7, G#7, and C#m7.

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

Ainda referente ao exemplo (Figura 58), os caminhos melódicos na maioria dos casos promovem pouca movimentação, característica que acaba dando maior ênfase aos elementos poéticos, intercalando o canto com trechos por vezes declamados. Nesses casos, a melodia é conduzida em graus conjuntos formam sequências melódicas. Em alguns casos, as conduções podem vir acompanhadas de saltos melódicos em terças diatônicas.

Nesse outro trecho de *Milonga del solitário* (Figura 59), é possível observar as expressividades sonoras servindo de alicerce para a construção do imaginário ilustrado por Yupanqui. Nessa obra, podemos observar algumas tópicas, como a *cadência campesina* e o *ostinato do baixo*, de modo que o segundo marca a base de acentos rítmicos da *milonga* (Trilha 64).

Figura 59 - Expressividades sonoras presentes em *Milonga del solitário* (1983) - Atahualpa Yupanqui (trecho 2)

The musical score for *Milonga del solitário* (1983) by Atahualpa Yupanqui (trecho 2) is presented in 4/4 time and C# major. The melody, written in the treble clef, begins on the fifth degree of the scale (G#) and consists of a series of eighth and quarter notes. The accompaniment, in the bass clef, features a steady bass line. The score is annotated with 'cadência típica - campesina' (typical peasant cadence) and 'condução da linha do baixo' (bass line conduction). Chords are labeled as G#7, F#m7, E, D#m7(B5), and C#m7.

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

Outro elemento importante nas linhas melódicas graves se refere ao fato de que elas são responsáveis por manter a base da estrutura harmônica quanto da estrutura melódica na *milonga* (Figura 60). Na maioria das vezes, a linha do baixo assume a condução rítmica principal, o mesmo ocorre em situações de acompanhamento feitos apenas pelo violão (Trilha 65).

Figura 60 - Expressividades sonoras presentes em *Milonga del solitário* (1983) - Atahualpa Yupanqui (trecho 3)

Modelo de acompanhamento rítmico-harmônico em Yupanqui

Base rítmico-harmônica atua conjuntamente Condução da linha de baixo

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

No repertório de canções e peças instrumentais desenvolvidas por Yupanqui, a *guitarra* acústica (violão) é o principal elemento para transmissão e construção dessa sonoridade, o instrumento é parte fundamental dessa atmosfera rural campesina, faz parte das entranhas sonoras dos gêneros musicais nascidos no ambiente latino-americano. A forma como o violão ecoa entre os gêneros fronteiriços agrega uma peculiaridade expressiva entre os gêneros musicais latino-americanos. Nessa conjuntura, o violão conduz elementos que ultrapassam o plano musical, incorporando a linguagem expressiva dos gêneros e conduzindo memórias do espaço latino-americano e elementos da própria identidade fronteiriça.

Quando pensamos os elementos fundantes que formam o ambiente fronteiriço, temos que considerar os processos históricos, as influências culturais e as hibridações aos quais a América foi submetida. Nesse contexto, se evidenciam grupos de instrumentos que se tornariam relevantes para o encadeamento latino-americano. Além do violão, outras famílias de instrumentos tiveram proeminência, a exemplo de uma grande variedade de instrumentos de percussão, instrumentos de teclas e cordas. Com a cultura dos tambores afro-indígenas, muito foi acrescido à identidade da música produzida no espaço latino, e todas essas influências permanecem vivas em meio à identidade sonora da América do Sul. Resgatar alguns desses aspectos por meio de uma história dos sons implica mais um viés de pesquisa sobre a cultura latino-americana. Através de um olhar cuidadoso sobre a perspectiva musical, é possível mostrar ainda mais sobre as vertentes culturais que, ao longo do tempo, se misturam dando

origem a uma conjuntura sonora que conduz a elementos de uma latinidade sentida, mas ainda pouco explicada.

4.3.2 Alfredo Zitarrosa - Antalogia (1996)

Alfredo Zitarrosa²⁶ (1936-1989) é outro artista singular do plano latino-americano, sua obra reúne marcas profundas de uma identificação conectada a essa atmosfera. Sua produção marca exterioridades que remetem à atmosfera rural com traços que evidenciam uma influência campesina e interiorana. Zitarrosa adquiriu importantes experiências em viagens pelos países da América Latina. Ele esteve no Peru, na Bolívia, entre outros, e, circulando, pôde conhecer mais da realidade latina, vivências que ajudaram na forma como abordaria sua produção musical ao longo dos anos. Assim como outros artistas latino-americanos, foi perseguido pela ditadura, teve sua obra proibida de ser comercializada e tocada em rádios do Uruguai, Chile e a Argentina.

Zitarrosa, viveu em exílio por vários anos durante os regimes ditatoriais, morou na Argentina, Espanha e México, em 1984 retornou ao seu país, sendo recebido calorosamente. Sua abordagem musical é intimista, reflexiva, dotada de grande carga emocional, tem no violão o instrumento de base que delinea a sua abordagem musical e sonora.

Percebe-se que essa visão – que supera fronteiras nacionais – parece constituir uma marca identitária importante da personalidade musical de artistas que possuem conexão com a realidade cultural mais expandida na América Latina. A ideia cultural que nutre essa identidade tende a se constituir em bases muito mais dilatadas do que aquela que, por vezes, compreende perspectivas culturais tradicionalistas, e, por certo, se movimenta na direção oposta a esses movimentos. Artistas como Zitarrosa e Yupanqui conduzem uma produtividade musico-cultural que, na essência, conduz à integração, principalmente porque suas obras se alimentam sem restrições de subsídios comuns do universo e da cultura latino-americana.

²⁶Cantor, compositor, poeta e jornalista, considerado um dos maiores nomes da música uruguaia e de toda a América Latina. Sua produção se baseia em gêneros musicais regionais sul americanos em especial a *milonga*, tratando de temáticas que envolvem o ambiente rural.

Figura 61 - Alfredo Zitarrosa - álbum *Antalogia* (1996)



Fonte: Disponível em <https://br.napster.com/artist/alfredo-zitarrosa/album/antologia-1936-1989-microfon>. Acesso em 27 fev. 2020

A forma como Zitarrosa aborda o gênero *milonga* parece perpetrar o ambiente da introspecção, que tende a moldar o contorno estético do compositor, a exemplo dos elementos que compõem o álbum *Antalogia* (1996). A *milonga*, assim como a *zamba*, oferta ao compositor o viés expressivo necessário para o compositor expor as suas impressões sonoras, e o artista se dedicaria com afinco a esses dois dos gêneros.

O trecho analisado de *Milonga en do* (Figura 62) é cercado de grande profundidade sentimental, foi construído a partir de pequenos motivos e pouco fluxo melódico, além de remeter a traços expressivos dotados de forte caráter reflexivo. A harmonia carrega consigo uma faceta de estruturação não muito comum em progressões do gênero. Apesar de ser em tonalidade menor, possui cadência que gera movimentos harmônicos de II grau da tonalidade, com caráter dominante ao invés de uma sonoridade diminuta. As conduções de acordes tendem a progressões em ciclos de quartas descendentes, movimento harmônico mais usual em gêneros musicais como *chamamé* e *zamba*, não tão comuns na *milonga* (Trilha 66).

Figura 62 - Expressividades sonoras presentes em *Milonga en do* (1996) - Alfredo Zitarrosa

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The top system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic line. The harmonic line includes chords: C_M7, D⁷(b₉), G_M7, G_M7(B₅), and F_M7. A callout bubble points to the melodic line with the text: "motivos melódicos sai do v grau da escala". The bottom system also features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic line. The harmonic line includes chords: F_M7, C_M7, D⁷(b₉), and G⁷. A callout bubble points to the melodic line with the text: "melodia com alcance de uma oitava normalmente se estrutura em graus conjuntos entre I e V graus da escala". Another callout bubble points to the end of the melodic line with the text: "nos gêneros frotentícos as seqüências melódicas são características".

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

Apesar de algumas especificidades, nesse caso, a melodia mantém a característica de iniciar no V grau da escala da tonalidade, nesse caso com movimento melódico ainda mais contido. Zitarrosa conduz um jogo de repetição de notas comuns, com isso, realiza um contraste interessante entre a harmonia que se movimenta e a melodia que permanece muitas vezes estacionada, aproveitando a compatibilidade entre os sons dos acordes. Outro aspecto interessante refere-se à melodia e às características de movimentação, que, quando ocorrem, formam seqüências melódicas que se complementam. Nesse exemplo, a melodia não enfatiza tanto a rítmica do gênero *milonga*, pois, nesses casos, a marcação pode ser salientada na linha do baixo. As frases tendem a iniciar nos contratempos, mantendo-se em padrões regulares de colcheias.

4.3.3 Vitor Ramil – Ramilonga (1997)

Nesse emaranhado sonoro de muitas musicalidades trazidas por artistas latino-americanos, Vitor Ramil²⁷ figura como um artista que tem um vasto campo de comunicação entre gêneros e estilos musicais. Sua forma de cantar remete a universos sonoros distintos, a

²⁷Cantor, compositor e escritor gaúcho nascido em 1962, possui uma carreira marcada por um grande pluralismo sonoro, sua produção musical flerta com elementos da música sul americana, música popular brasileira e *world music*.

constar pela sua forte relação com o ambiente da música popular brasileira e colaboração com diversos artistas atuantes no ambiente da música instrumental e popular brasileira.

Em 1997, Vitor Ramil gravou *Ramilonga – A estética do frio*, álbum que marcaria época, tamanha foi a exploração sonora feita pelo compositor. Isso principalmente pela abordagem sonora que o músico propôs explorar, com uso de instrumentos distintos, a exemplo da *cítara indiana* e instrumentos afros. Uma característica muito presente na obra musical de Vitor Ramil remete a encontro e diálogos entre universos sonoros, *Ramilonga* apresenta essa relação, através da perspectiva oriental/ocidental. Nesse trabalho, o artista demonstraria múltiplas possibilidades discursivas que os gêneros musicais fronteiriços podem oferecer e com os quais pode se conectar.

A *milonga* parece ser um gênero infinitamente capaz de se misturar e friccionar-se sem perder a identidade. Sobre as fricções, Piedade (2005) comenta que é nesse plano que as musicalidades se confrontam e trocam partículas, a exemplo do *jazz* e da música brasileira. Por meio desses encontros, ocorrem momentos de absorção e afastamento entre expressividades musicais, constituindo um espaço de incorporação de elementos, seja no sotaque característico do *jazz* que é absorvido nas improvisações em música brasileira, seja na abordagem rítmica e nos caminhos harmônicos adotados por músicos de *jazz* advindos da identidade da música brasileira. No caso das sonoridades fronteiriças, essa relação é marcada pelas diferentes musicalidades que são transportadas para dentro do ambiente sonoro latino-americano. Ao considerarmos essas sonoridades, parece interessante compreender como elas acontecem a partir da pluralidade de influências e adesão dos músicos a essas expressividades sonoras, elas sobrevivem de um imaginário comum que transmite aos gêneros musicais fronteiriços a tarefa de constituir os elos desse convívio e diálogo musical.

Ao analisamos trechos da obra *Ramilonga* (Figura 63), podemos inicialmente ressaltar que apesar de haver diversos elementos de pluralidade sonora expressados nas formas como o cancionista manipula suas criações musicais, quando se trata da *milonga*, os elementos constitutivos típicos do gênero permanecem muito característicos. Ramil (2004) esclarece em suas memórias sobre o gênero, de como se sente cobrado a compor *milongas*, e de como esse gênero o remete a ligações profundas com a atmosfera do Pampa e ao clima frio.

Figura 63 - Vitor Ramil - álbum *Ramilonga* (1997)



Fonte: Disponível em www.vitorramil.com.br. Acesso em 21 maio 2018.

Modificam-se aspectos do encadeamento harmônico que recebem novas cores, mas a sonoridade ressaltada reflete o pensamento estético do autor, sua perspectiva de espacialidade aberta e plana, uma estruturação melódica que remete a elementos introspectivos que o frio sugere. Analisando a melodia, parece ficar claro o modo como aparências extramusicais formam alguns componentes importantes da identidade do gênero.

Vitor Ramil incorpora à *milonga* expressividades que se conectam ao gênero por caminhos distintos, principalmente por toda a bagagem plural que o artista possui, sons, instrumentos e influências, isso tudo está presente na forma como aborda a sua criação musical. A conexão de músicos como Atahualpa Yupanqui à linguagem de artistas contemporâneos como Vitor Ramil pode ser observada na apropriação do imaginário sonoro que envolve a expressividade latino-americana. Nesse imaginário, há espaço para diferentes elementos estéticos, a partir desse reconhecimento identitário os artistas se conectam à mesma atmosfera sonora e musical. Isso constitui um encadeamento em que os gêneros musicais fronteiriços formam importantes veículos de encontro músico-cultural, superando diferenças de linguagem musical, localização geográfica ou tradição estética.

O trecho de *Ramilonga* (Figura 64) mostra o tipo de tratamento melódico proposto por Vitor Ramil (Trilha 67). Para o artista, o universo estético no qual se inspira conduz à forma como trata os elementos musicais.

Figura 64 - Expressividades sonoras presentes em *Ramilonga* (1997) - Vitor Ramil

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

A visão que inspira Ramil se apropria de percepções campesinas e urbanas, isso está presente no tipo de discurso que o compositor institui nas suas obras. A percepção de planura que envolve o Pampa está presente na estrutura melódica que compõe a construção da obra *Ramilonga*. Apesar de a *milonga* ser um gênero em que a tessitura melódica permanece entre a distância de uma oitava, Ramil, nesse exemplo, atua com uma melodia de menor alcance, escolha musical que tende a conectar percepção estética de distanciamento, introspecção, de espaço aberto e vasto. Nesse cenário, apesar de muitos elementos sonoros da *milonga* estarem presentes, existe um requinte no tratamento harmônico e no acabamento sonoro que o artista promove ao gênero. Ramil parece apresentar por meio dos gêneros musicais fronteiriços um ideal imaginado sobre conjuntura sulina, ali, o artista mistura realidade e ficção, trata de acontecimentos ocorridos a reinterpretções, reconstruções e metáforas. Nesse contexto, existe espaço para o contraditório, para especulações e críticas, mas também para apropriações de um universo sonoro ao qual o artista se sente muito conectado.

4.3.4 Bebeto Alves – Mandando Lenha (1997)

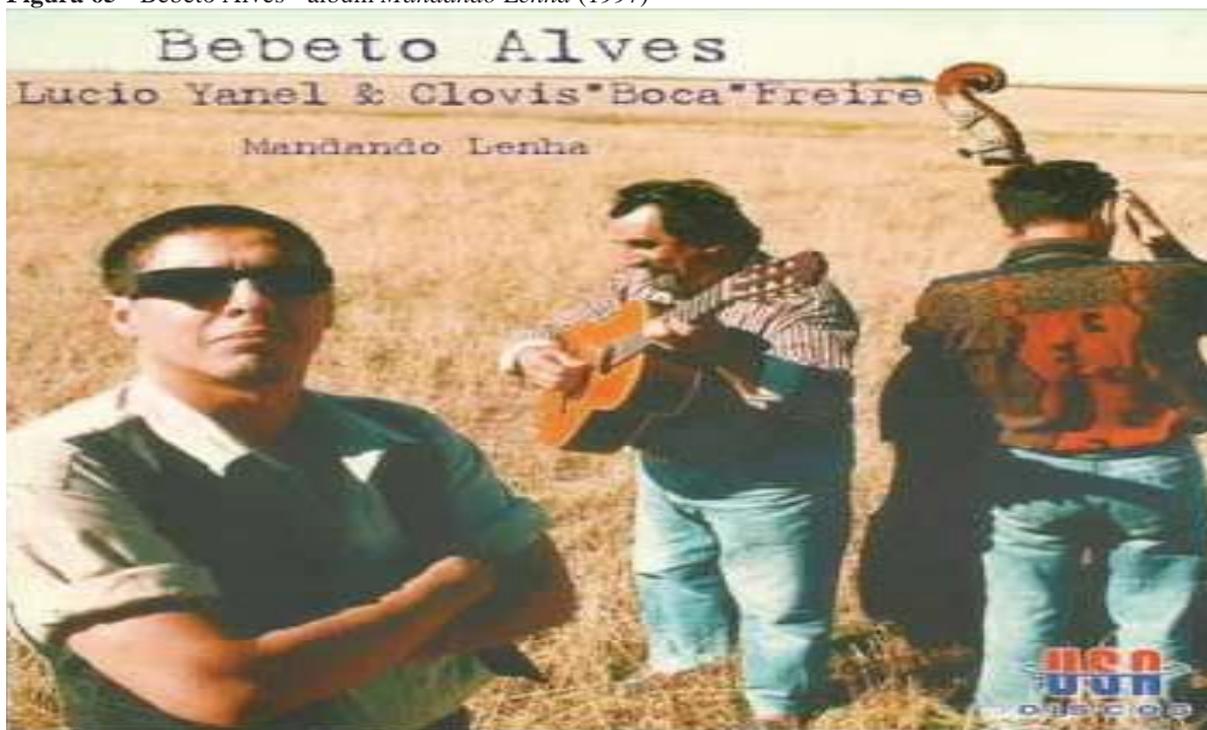
Bebeto Alves²⁸ é um artista singular. Em seu álbum *Mandando Lenha*, o artista demonstra toda a sua capacidade interpretativa e criativa juntamente com os músicos Lucio Yanel e Clóvis Boca Freire, que, unidos, desenvolvem um ambiente sonoro extremamente rico

²⁸Cantor e compositor gaúcho nascido em Uruguaiana no ano de 1954, sua música tem influência de gêneros como a milonga e o chamamé, além de misturas de elementos que vem da música popular brasileira, da música pop e do *rock and roll*.

e atemporal do repertório do cancionista latino-americano. Esse álbum marca influências musicais distintas, a começar pelo violonista Yanel, que contribui significativamente para a identidade expressiva do violão sul-rio-grandense e sul-americano.

O disco inicia com uma introdução do violonista que mais parece um convite à apreciação do álbum, e, à medida que o álbum avança no repertório musical, mais elementos sonoros aparecem. Um exemplo está no baixo acústico de Freire, que acrescenta *expertises* advindos do universo instrumental do *jazz* e da música brasileira, elementos que enriquecem as obras musicais e que podem ser observados na forma como o músico cria e desenvolve suas linhas de acompanhamento musical. Alves se insere de maneira muito positiva nesse contexto musical, promovendo melodias muito bem delineadas e uma carga expressiva diferenciada para as letras de compositor Mauro Moraes. *Mandando lenha* é mais um exemplo de como universos sonoros distintos podem dialogar, o resultado é uma obra prima.

Figura 65 - Bebeto Alves - álbum *Mandando Lenha* (1997)



Fonte: Disponível em www.bebetoalves.com.br. Acesso em 21 maio 2018

Bebeto Alves é um artista que tem na pluralidade uma marca importante da sua carreira musical. Tem influências bastante abertas e latentes inspiradas na música popular brasileira e no *rock and roll*, e é possível que esses elementos tenham contribuído e dado ainda mais sentido à retomada que deu a um trabalho em que o universo sonoro se volta ao ambiente rural e às sonoridades regionais.

É importante ressaltar que o ambiente cultural resguarda algumas peculiaridades interessantes no que tange à produção artística propriamente dita e aos seus efeitos e percepções a posteriori. Não é raro que obras inicialmente desacreditadas ganhem destaque com o passar dos anos. *Mandando Lenha* (1997) reflete um desses episódios, pois, inicialmente, como comenta o próprio Bebeto Alves, esse não foi um disco no qual o artista acreditou de princípio. Ele gravaria a obra quase que a contragosto. Mas foi essa mistura de musicalidades e influências feita por músicos extraordinários e plurais que deu a esse álbum um sabor especial, mesclando uma sonoridade contemporânea e ao mesmo tempo regional.

O *chamamé*, assim como a *chacarera* e a *zamba*, tem como característica a elasticidade rítmica, ou seja, a possibilidade de pensar a interpretação de forma expandida. Entre as análises realizadas, pode-se observar que esses elementos articulam grande parte da sonoridade expressiva dos gêneros fronteiriços.

No que se refere aos elementos extramusicais que compõem esse imaginário, destaca-se o ambiente festivo, algo que, na obra *Chamamecero* (Figura 66), recebe uma outra conotação, mais reflexiva e saudosista (Trilha 68).

Figura 66 - Expressividades sonoras presentes em *Chamamecero* (1997) - Bebeto Alves

The figure displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is in 3/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. Annotations include: 'chamamé com estrutura poética de canção, síncope' pointing to the melody; 'linha de baixo expandida que conduz a novos caminhos melódicos que geram contrapontos com a melodia principal' pointing to the bass line; and 'motivos melódicos' pointing to a specific melodic phrase. Chords are labeled as A, C#m7, and C#m7.

The second system continues the piece, with a key signature change to one sharp (F#). The melody features a mix of eighth and quarter notes. The bass line continues with eighth notes. Annotations include: 'estrutura harmônica que conduz a novas ares sonoras' pointing to the chord progression; and 'motivos melódicos' pointing to another melodic phrase. Chords are labeled as D, D#m7(B5), Bm7, Bm/A, and E.

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

Em termos de sonoridade, a obra *Chamamecero*, inunda-se em uma atmosfera envolvente e bastante diferenciada musicalmente. Essa distinção, em grande parte, ocorre pela forma com que o cantor Bebeto Alves aborda e constrói a interpretação da melodia, com

destaque para o uso de síncofes e antecipações que não são comuns ao gênero. A proposta harmônica sugere caminhos diferentes da estrutura normal do *chamamé*, e, nessa obra, tende a valorizar mais a melodia com uma rítmica que lembra a estrutura sincopada da *milonga*. Isso representa algo não muito comum, tendo em vista que na estrutura harmônica de base do *chamamé*, existe uma característica de forte marcação rítmica e pulsação constante. *Chamamecero* representa uma dessas obras que fogem à regra, mas que agregam elementos muito bem delineados que enriquecem e expandem as possibilidades sonoras do gênero.

4.3.5 Mercedes Sosa – Chacarera De Las Piedras (1980)

Mercedes Sosa²⁹ (1935-2009) é uma das grandes artistas latino-americanas. Seu trabalho artístico conduz a uma identidade extremamente conectada à cultura latina como um todo, e sua voz tornou-se símbolo de resistência na América Latina. Foi uma grande divulgadora da obra de Atahualpa Yupanqui, amplificou a voz de chamamento à união dos povos latinos e de respeito à cultura milenar dos indígenas e estabeleceu diálogos e parcerias com inúmeros artistas, a exemplo de Milton Nascimento e Chico Buarque de Hollanda.

Mercedes gravou o seu primeiro álbum musical na década de 1960, canções com elementos fortes do folclore latino-americano, ainda na década de 1960 já realizava turnê pelos Estados Unidos e Europa, ficando logo muito conhecida. Foi presa pelo regime militar de seu país, obrigando-se a vir residir na Europa primeiramente em Paris na França e posteriormente em Madri na Espanha.

Em *Chacarera de las Piedras* (Atahualpa Yupanqui), interpretada por Mercedes Sosa (1980), elucida alguns elementos dessa expressividade musical tão característica. Mercedes Sosa explora fortemente aspectos rítmicos. Para a artista, a *chacarera* se constituiu de um formato expressivo muito especial, seria o seu grande gênero musical de atuação, juntamente com a *zamba*.

²⁹Cantora e intérprete argentina, umas das vozes mais expressivas da América Latina. Seu canto influenciou gerações de cantores e artistas latino-americanos. Foi uma das grandes responsáveis pela divulgação da obra do também argentino Atahualpa Yupanqui. Construiu colaborações com inúmeros artistas de diferentes partes do mundo, inclusive do Brasil.

Figura 67 - Mercedes Sosa – *Chacarera de las piedras* (1980)



Fonte: Disponível em https://www.discogs.com/pt_BR/Mercedes-Sosa-Mercedes-Sosa-Interpreta-Atahualpa-Yupanqui/release/9949977. Acesso em 17 mar. 2020

A *chacarera* tende a soar como pergunta e resposta, através da exposição do texto e resposta de frase instrumental. O trecho de *Chacarera de Las Piedras* (Figura 68), demonstra uma parte da estrutura melódica da obra, em geral permanece na tessitura de uma oitava. A interpretação é feita através de notas curtas e bem definidas ritmicamente. Em relação ao acompanhamento, ora atua dando intenções métricas em compasso binário composto, ora em compasso ternário (Trilha 69).

Figura 68 - Expressividades sonoras presentes em *Chacarera de las piedras* (1980) - Mercedes Sosa

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

Milton Nascimento costumava dizer que Mercedes Sosa representava a voz da América Latina e que seu canto carregado de sentimento sempre tocou fundo em temas importantes do contexto latino-americano. Na voz de Sosa, foram imortalizadas canções como *Maria Maria* (Trilha 70), *San Vicente* (Trilha 71) de Milton Nascimento, *Chacarera de Las Piedras* e *Soy Pan Soy Paz Soy Mas* (Trilha 72), muitas censuradas a exemplo de *Como un pájaro Libre* (Trilha 73), entre muitas outras obras.

4.3.6 Jorge Drexler – Al Otro Lado Del Rio (2005)

Jorge Drexler³⁰ é outro nome singular em meio à conjuntura latino-americana. Artista conhecido na América Latina, vivenciou a experiência de ter sido premiado com um dos maiores prêmios do meio musical, o *Oscar*. O artista seria premiado com a obra *Al otro lado del rio* (2005), no entanto, foi impedido de apresentá-la na cerimônia de premiação. A justificativa teria sido de que o artista não possuía uma representação artística suficiente nos Estados Unidos, portanto, sua música deveria ser interpretada por algum artista mais expressivo naquele meio, o artista escolhido foi o guitarrista Carlos Santana.

Um episódio que levantaria um debate importante sobre a conjuntura latino-americana. Principalmente, com relação ao modo como os artistas e a própria cultura latina são notados e imaginados no universo da indústria cultural norte-americana. Uma questão que remete sobre a importância da integração por parte dos artistas latinos, de estarem unidos na valorização de suas produções artísticas. Uma postura que possa fazer frente aos preconceitos e impressões muitas vezes depreciativas que recebem.

Apesar de Drexler flertar com diferentes estéticas musicais, assim como outros tantos artistas latinos, o artista mantém sua expressividade sonora extremamente conectada a elementos da cultura regional e produção musical que envolvem os gêneros musicais fronteiriços. A habilidade do artista é extremamente apurada na tarefa de produzir obras musicais que mesclam elementos de identidade cosmopolita e outras mais conectados as sonoridades do sul da América.

³⁰Cantor e compositor uruguaio nascido em 1964, possui grande versatilidade como instrumentista e cantor. Sua obra mescla elementos da música sul americana, ritmos como a zamba, milonga, além de todo o espectro da música pop e também música brasileira.

Figura 69 - Jorge Drexler - single *Al otro lado del rio* (2005)



Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/Jorge-Drexler-Al-Otro-Lado-Del-Rio-/master/1266506. Acesso em 17 mar. 2020

Al otro lado del rio (2005) é, de fato, uma música que, apesar de agregar inúmeros aspectos musicais que a colocam entre um espectro de música considerada de mercado, se revela uma composição carregada de riqueza e traços identitários presentes nos gêneros sul-americanos, a exemplo da *zamba*, muito comum no Uruguai. O artista lembra passagens em que comenta sobre a sua estada morando na Europa e fala sobre como isso foi importante para que se voltasse aos gêneros musicais do seu lugar de origem, principalmente como uma forma de se sentir ligado e conectado a sua terra natal.

Em meio à análise da música *Al otro lado del rio* (Figura 70), denota-se algumas características que demandam maior refinamento de texturas sobre o arranjo (Trilha 74). A primeira delas se refere à harmonia que ganhou novas cores através da atuação rítmico-harmônica da linha do baixo, a qual complementa a melodia feita pelo acompanhamento do violão e a melodia executada pela voz. O uso de dissonâncias aumenta a percepção sonora do gênero e as conduções de vozes formam progressões harmônicas típicas do ambiente do *jazz* e da *bossa nova*, características que, para Drexler, estão incorporados à sua forma de fazer música, principalmente pela grande influência que carrega da música popular brasileira.

Figura 70 - Jorge Drexler – *Al otro lado del rio* (2005)

The musical score for 'Al otro lado del rio' is presented in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, often moving in parallel motion with the bass line. The bass line in the bass clef features a steady eighth-note accompaniment. The chord progression is as follows: G, Gb(9), G, G, G9, G, Gb(9), G, G9, G. Three annotations are present: a blue box above the first two measures notes the melodic construction; an orange box above the fourth measure notes harmonic expansion and modulation; and a blue box below the bass line notes its rhythmic and expressive functions.

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

Outro fator, refere-se à melodia, combina pequenos motivos melódicos que se movimentam por notas das tensões dos acordes, o que se configura como outra peculiaridade, tendo em vista que, na maioria dos exemplos do gênero, a melodia transita por notas das tríades dos acordes. Nessa composição, Drexler valoriza as dissonâncias, o que ocorre por meio de escolhas por um formato de progressões de acordes típicos de harmonizações da *Bossa Nova*, a exemplo das criadas por Tom Jobim (Trilha 75).

4.4 Gêneros musicais fronteiriços e a estética instrumental

Na perspectiva instrumental, os gêneros fronteiriços recebem novos ares sonoros. Músicos como Chango Spasiuk, Yamandu Costa, Diego Schissi, entre outros, têm elevado os níveis composicionais, proporcionando novos vértices de influências sonoras. Isso é devido, principalmente, em razão de que esses músicos atuam em um circuito fortemente aberto a distintas correntes musicais que comumente se misturam, encontram-se e friccionam-se, dilatando ainda mais a perspectiva sonoro-fronteiriça.

A perspectiva musical latino-americana que envolve as sonoridades fronteiriças se intensifica a partir da diversidade de elementos expressivos que congrega. Esses elementos formam redes de diálogos que acabam conectando músicos de diferentes nacionalidades em torno de escolhas estéticas compatíveis. Essas escolhas são alimentadas a partir de um imaginário culturalmente compartilhado que aproxima os diferentes, portanto, se intensifica na perspectiva de um espaço fundamentado pela alteridade e pela consciência de integração.

Figura 71 - Chango Spasiuk, Yamandu Costa e Diego Schissi, artistas latino-americanos atuantes no contexto instrumental



Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

Os exemplos analisados a seguir demonstram como as expressividades de distintos músicos latino-americanos identificados com as sonoridades fronteiriças se articulam no ambiente estético da música instrumental. Nesse círculo, existe uma pluralidade muito grande de musicalidades que se encontram, principalmente porque nesse circuito a exploração sonora e estética se amplia para conexões que envolvem toda uma gama de influências musicais.

No ambiente da música instrumental, convivem bagagens culturais volumosas trazidas de diferentes ambientes musicais, nesse contexto, a estética sonora se expande para um vasto campo de reelaborações e criações instantâneas originárias do ambiente da improvisação.

Chango Spasiuk³¹ é um desses artistas que estabelece conexões com todo o emaranhado sonoro citado. O acordeonista e compositor argentino tem se diferenciado em seu

³¹Acordeonista *chamamecero* argentino nascido em 1968. Seu estilo musical une elementos do folclore argentino, além de elementos da música de câmara. O artista é reconhecido pelo refinamento dado ao seu repertório.

meio, principalmente por expressar uma musicalidade que, apesar de conter muitas características exclusivas do universo *chamamecero*, passeia também por outros contextos estéticos. Um exemplo está em *Chamamé crudo* (Figura 72), obra que apresenta características clássicas do *chamamé*, porém, importa elementos peculiares, a exemplo de elementos expressivos da linguagem da música de câmara. Suas composições associam arranjos escritos de maneira muito específica que envolvem maior atenção aos aspectos interpretativos. Outro grande exemplo desse tipo de abordagem musical sobre o gênero é o acordeonista e compositor Raul Barboza. Spasiuk representa um viés que mescla fragmentos de uma identidade de base regional do *chamamé*, de acordo com características que segmentaram o gênero na sua raiz (Trilha 76).

Figura 72 - Expressividades sonoras presentes em *Chamamé crudo* (1998) - Chango Spasiuk

The image shows a musical score for 'Chamamé crudo' by Chango Spasiuk. The score is in 3/4 time and D major. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. Annotations include: 'melodia construída com referência nos arpejos dos acordes' pointing to the first two measures; 'padrão melódico da 3 para 5 ocorrência de ornamentos' pointing to a circled ornamented note in the third measure; and chord symbols D, A, A, D below the staff.

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

Chamamé crudo revela uma estrutura harmônica e melódica de base muito característica do gênero, porém, quando se trata da textura musical, Spasiuk sobrepõe uma instrumentação com base no uso de cordas friccionadas que elevam a estrutura composicional e sonora da composição.

Outro fator importante nos gêneros instrumentais compreende a exposição do tema e, em seguida, o desenvolvimento de solos improvisados instantaneamente sobre a estrutura completa da música. Esse tipo de abordagem musical é muito presente em gêneros da música popular, a exemplo do *jazz*, música brasileira e centro-americana.

Yamandu Costa³² é outro expoente da estética instrumental. O artista tem uma carreira extensa que iniciou muito cedo através da imersão em gêneros musicais do ambiente dos bailes

³²Violonista e compositor nascido no Rio Grande do Sul em 1980. Mescla inúmeras estéticas musicais na sua forma de tocar, teve aulas com o violonista argentino Lucio Yanel que foi um dos grandes responsáveis pela sua forma de tocar, posteriormente teve contato com o violonista Raphael Rabello outra importante influência para o artista. Yamandu Costa é reconhecido atualmente como um dos maiores nomes do violão mundial.

tradicionais e dos gêneros musicais fronteiriços. A partir desse ambiente sonoro, o artista construiu grande parte da sua identidade musical. Influenciado por outro grande nome do violão sul-americano, o argentino Lucio Yanel, Yamandu Costa pôde estruturar grande parte da sua expressividade musical.

Na obra *Chamamé* (Figura 73), registrada em 2001, Yamandu Costa aparece interpretando o gênero fronteiriço, porém incorporando diversas outras influências sonoras, como demonstra a (Trilha 77).

Figura 73 - Expressividades sonoras presentes em *Chamamé* (2001) - Yamandu Costa

The musical score for 'Chamamé' by Yamandu Costa (2004) is presented in 8/8 time. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a tempo marking of ♩ = 120. The music features a melodic line with various articulations and a chromatic bass line. Annotations include 'fricções, harmonia de base cromática' pointing to the bass line, 'Fraseado elementos do choro - articulação' pointing to a specific melodic phrase, and 'dominantes secundários' pointing to secondary dominant chords like C7(11), D7/F#, and C7(13). The score also includes chord symbols such as Am6, Abm6(b13), C7M(6), C III, and Fm7(6).

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

O contorno estético atribuído por Yamandu à performance musical sugere uma linguagem contemporânea que absorve diferentes sonoridades musicais. Existe ali uma pluralidade de fragmentos identitários que se encontram e constituem fragmentos sonoros derivados do universo do *choro*, do *jazz* e da *bossa nova*, do espectro fronteiriço latino-americano e da música cigana. A forma como o artista se expressa musicalmente, propõe um encadeamento complexo que encontra expressão em uma musicalidade peculiar e diversificada.

As fricções musicais são muito nítidas pela forma com que o artista articula a sua performance, criando novos caminhos harmônicos através de progressões cromáticas e dominantes secundários. Outra característica interessante, diz respeito as novas cores adicionadas a interpretação do gênero, através da articulação com uso constante de ligados e ornamentos que remetem a malandragem sonora típica dos chorões.

Diego Schissi³³ representa uma nova geração de músicos argentinos ligados às sonoridades latino-americanas. O artista faz parte de um entorno musical no qual Astor Piazzolla teve grande influência, principalmente por demonstrar novos caminhos e possibilidades de expansão sonora de gêneros como o *tango* argentino. A partir de uma visão desprendida do tradicional, Piazzolla possibilitaria muitas outras experimentações musicais que incentivariam muitos músicos a adentrar ao universo instrumental sem desprender-se totalmente de elementos musicais advindos do plano regional.

Tongo 2 (Figura 74) integra uma sequência de composições que o artista dedicou a explicitar possibilidades musicais que partem de matrizes advindas do *tango* e da própria *milonga*. Se observarmos as matrizes rítmicas que integram a linha do baixo e do piano (Trilha 78), é possível identificar matrizes rítmicas comuns entre os gêneros, os quais marcam as suas similaridades.

Figura 74 - Expressividades sonoras presentes em *Tongo 2* (2010) - Diego Schissi

The image displays a musical score for the piece 'Tongo 2' by Diego Schissi. The score is arranged in five systems, each representing a different instrument: Violin (Vln.), Bassoon (bñn.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), and Bass. The Violin part is in the treble clef, while the Bassoon, Piano, Guitar, and Bass parts are in the bass clef. The score includes several annotations: 'sequências melódicas' (melodic sequences) is highlighted in an orange box in the bassoon staff; 'harmonia expandida' (expanded harmony) is highlighted in an orange box in the piano staff; and 'linha do baixo' (bass line) is highlighted in an orange box in the guitar staff. Chord symbols are written above the guitar staff: Cmaj7/G, F6, FEol, CMaj7/E, and Amaj7. The score also features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

³³Pianista e compositor argentino nascido em 1969. Artista da nova geração argentina que mescla elementos do *tango*, *jazz* e música de concerto. Seu repertório composicional alcança um alto grau de erudição musical com uma ampla abordagem de orquestração, além de unir também o universo da improvisação.

Schissi integra um grupo de artista latino-americanos que exploram elementos regionais em conexão aberta com estéticas universais. Sua música contempla um alto nível de complexidade, especialmente no formato que organiza suas orquestrações e na forma como estrutura seus contrapontos. Harmonicamente, Schissi associa novos sabores sonoros por meio do uso de *clusters*³⁴ e conduções de acordes com movimentos do baixo por graus conjuntos, aliados a motivos melódicos que tendem a explorar os timbres dos instrumentos. Uma outra característica muito forte da sua produção musical se refere à força rítmica presente em suas composições. Elas aparecem em muitas passagens de seus arranjos e servem para expor elementos expressivos característicos e dinâmicas interpretativas.

O próximo exemplo marca o trabalho de um artista sul-americano que, ao longo dos anos, tem construído uma carreira pautada na colaboração e na pluralidade musical. Alegre Corrêa³⁵ é um artista natural da cidade Passo Fundo – RS, assim como Yamandu Costa, e, além do Brasil, seu nome ecoa por inúmeros países europeus, tendo colaborado em incontáveis trabalhos musicais. O artista foi pioneiro em unir elementos da música regional e música instrumental, compondo importantes obras musicais nesse segmento. Iniciou tocando em grupos de bailes no Rio Grande do Sul, posteriormente participou de grupos como Neutrons, Circuito Emocional, Mato Grosso Group, Alma, também estabeleceu parceria com nomes reconhecidos da música brasileira, como Letieres Leite, Luiz Carlos Borges, Guinha Ramirez, Renato Borghetti. Entre os trabalhos solo, destacam-se os álbuns *Infância* (1993), *Negro Coração* (1995), *Terra Mágica* (1997), *Handmade* (1999), juntamente com Guinha Ramirez, *Laçador* (2008).

Em 1992, já na Suíça, gravou o álbum *Gaúcho Rider*, com Luiz Carlos Borges e o grupo Alma, um trabalho que se tornaria relevante no cenário da música instrumental brasileira e sul-americana. Em 2005 foi convidado para atuar no grupo do lendário pianista austríaco Joe Zawinul, recebendo, juntamente com o grupo *Joe Zawinul and the Zawinul Syndicate*, o *Grammy* de melhor disco de *jazz* contemporâneo (2009).

O conjunto da obra de Alegre Corrêa é pautado por composições que agregam, além dos gêneros fronteiriços, elementos da música popular brasileira, *jazz*, música africana e *jazz*

³⁴Consiste no estilo de harmonização adotado. Baseia-se em estruturar acordes e progressões mantendo intervalos musicais de segundas (intervalo de 2 ou 9). Esses intervalos remetem a uma sonoridade não habitual, podendo aparecer com frequência em gêneros musicais como *jazz*, *bossa nova* e música de concerto.

³⁵Guitarrista, percussionista, cantor e compositor nascido no Rio Grande do Sul em 1960. Possui intensa atuação juntamente com artistas regionais do Rio Grande do Sul, posteriormente, mudou-se para a Áustria fazendo carreira internacional. O artista une a sua matriz composicional elementos da música brasileira, sul americana *jazz* e música africana.

contemporâneo. Na obra *Encontro das Águas* (1995), o trecho em questão (Figura 75) apresenta uma estrutura típica da *chacarera*, gênero muito explorado pelo artista (Trilha 79).

Figura 75 - Expressividades sonoras presentes em *Encontro das Águas* (1995) - Alegre Corrêa

The musical score for Figure 75 is divided into three systems, each with an Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) and Electric Bass (E.B.) part. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The first system (measures 37-41) features a syncopated melody in the guitar and a bass line with a walking bass pattern. The second system (measures 42-46) continues the melody and bass line. The third system (measures 47-51) concludes the excerpt. Chords are indicated below the bass line: G, G/A, D, A[♭]7(♭5), Gmaj, F[♯]m7, Em7, D, G, G/A, D, A[♭]7(♭5), Gmaj, G/A, D.

Fonte: Elaborado pelo autor (2019)

Essa obra contém entre alguns elementos marcantes, a estrutura sincopada da melodia aliada a um conjunto harmônico que se baseia no uso de dissonâncias e acordes de passagens. Corrêa construiu ao longo dos anos uma identidade própria que se acentuaria em seus trabalhos, a exemplo do uso da voz, sempre presente em cantos e vocalizações, explorações timbrísticas. O seu trabalho harmônico agrega grande influência da *bossa nova*, as estruturas rítmicas são provenientes em grande parte do universo fronteiro e da música africana.

O trecho a seguir (Figura 76) elucida mais uma possibilidade estética de abordagem instrumental que engloba os gêneros musicais fronteiriços. Nesse exemplo (Trilha 80), surgem nuances sonoras que envolvem o jogo harmônico gerado pelo baixo pedal, um artifício que proporciona um efeito dissonante a harmonia a medida que ela se movimenta, ao passo, que nota mais grave formada pela linha do baixo, permanece estática.

Figura 76 - Expressividades sonoras presentes em *Temporal* (2011) - Ghadyego Carraro

The musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, and the lower staff is a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line features a melodic line with various ornaments and dynamics, including 'mp' and 'mf'. The piano accompaniment features a bass line with a rhythmic pattern and a harmonic structure. The chord progression is F/D, F/D, F/D, F/D, E/D, E/D, E/D, E/D. The score includes annotations such as 'arranjo com ênfase interpretativa camerítica', 'linha do baixo contraste melodia-ritmo', 'harmonia expandida - tonal/modal', and 'base rítmica tempos 2 e 3'.

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

Nesse contexto sonoro, a melodia recebe pouca variação rítmica, ao ser executada pela voz busca salientar cores sonoras e acentuar as mudanças de acordes. Entre alguns avanços somados às sonoridades fronteiriças por músicos que aderem à estética instrumental, destacam-se a expansão do universo harmônico e grande liberdade criativa por intermédio dos espaços para a improvisação.

No ambiente das sonoridades fronteiriças existe uma mentalidade coletiva de compartilhamento que é expressada através de criações que contemplam uma ampla variedade de expressividades musicais. Elas aparecem ligadas aos gêneros musicais, destaque para aquelas cujas características expressivas conduzem a pluralidade e absorção de diferentes elementos sonoros. Em termos musicais, os gêneros fronteiriços comungam similaridades melódicas e rítmicas, além de cadências e estruturas harmônicas que são compartilhadas e expressadas por diferentes artistas do plano latino-americano. Isso acontece principalmente porque nesse ambiente não existe a necessidade de desvinculação a outros universos sonoros, pelo contrário, nesse espaço as diferenças se incorporam. Um imaginário formado por musicalidades que se conectam a partir de distintos espectros musicais, juntos constituem o cenário sonoro-identitário que reflete a atmosfera cultural latino-americana.

4.5 Discurso sonoro e identidade fronteiriça

O século XX marcou o mundo com uma mentalidade de pouca tolerância. Guerras, revoluções e conflitos em perspectiva global escreveram uma parte triste da nossa história. Na América Latina, esses eventos refletiram de diferentes formas, houve desmantelamento econômico e o surgimento de muitas autocracias totalitárias e sanguinárias. Essas ditaduras, por várias décadas, aterrorizaram a vida dos latino-americanos, diligenciando silenciar artistas, intelectuais e qualquer sentimento integrativo e de questionamento que pudesse ser suscitado.

Em pleno século XXI, tais acontecimentos ainda repercutem e proporcionam uma oportunidade para se pensar formas de superar as amarras do preconceito e da intolerância que, por muitas ocasiões, pairam sobre a América Latina.

Uma forma de atentar para o assunto está relacionada à observação de como ocorrem os relacionamentos e as percepções entre sujeitos no plano latino-americano. Golin (2013) reflete sobre os conceitos de recíproca, reciprocidade e alteridade e atenta para a fundamentalidade que possuem entre os círculos de análises que envolvem relações entre sujeitos. No caso das sonoridades fronteiriças, esses conceitos podem contribuir para compreendermos sobre as relações músico-culturais, que envolvem formas de convivência mais tolerantes e compartilhadas entre artistas latino-americanos, principalmente no sentido de superar visões limitantes e nacionalistas que, ao longo da história, têm marchado na contramão de uma consciência integrativa.

Nesse sentido, as sonoridades ganham uma conotação identitária marcada pela perspectiva do fronteiriço como aquele que se engaja a amplitude do seu contexto. Portanto, ser latino-americano significa buscar esse lugar de escolha, onde os sujeitos se encontram e se reconhecem para experienciar essa convivência sonora.

A plataforma de difusão para muitos desses acontecimentos envolve a indústria cultural, principalmente através da propagação musical que a indústria possibilitou, a exemplo do vinil, as fitas e os cds. Assim, o rádio também aparece com um importante veículo transmissor de toda essa gama de produções musicais. Uma perspectiva que se alimenta na cultura *paisana*, civil, popular, é nesse *front* de liberdade que se dão essas interações sonoras que envolve a produção de artistas contemporâneos latino-americanos.

Se tivéssemos que eleger algumas palavras para resumir ou representar o que significa a identidade e narrativa musical latino-americana, muito possivelmente escolheríamos pluralidade e alteridade, principalmente, porque nassa conjuntura prevalece uma atmosfera imbricada de influências musicais, históricas e culturais que, no plano musical, constitui personalidades muito peculiares.

Todos esses elementos têm produzido contornos múltiplos e especificidades sonoras que envolvem os gêneros musicais, com destaque ao patrimônio expressivo que advém de um imaginário aberto e de universos sonoros diversificados nos quais os artistas estão inseridos. Esse contexto reflete diretamente na percepção do que vem a ser a identidade sonora fronteiriça.

Ao olhar com atenção para aspectos históricos, culturais e simbólicos que compõem o ambiente latino-americano, é possível identificar alguns elementos ativos que integram o universo das sonoridades fronteiriças. Em meio às análises que envolvem as produções de artistas latinos, destaca-se a importância dos gêneros musicais fronteiriços, os quais formam fios condutores para as expressividades que advêm desse amplo espectro sonoro. Esses contextos unem-se a partir de um imaginário comum acessado através do interesse e da ligação que esses artistas estabelecem e mantêm com essa atmosfera. Nesse ambiente integrado em que as sonoridades fronteiriças se estabelecem, a música e o som atuam como integradores culturais que dialogam e se conectam com uma variedade de linguagens sonoras. Cirino (2009) reflete sobre essa postura que, na integração, busca promover o diálogo entre musicalidades e paisagens sonoras que levam a múltiplas relações culturais.

Os personagens sonoros são aqueles que realizam a interposição e diálogo entre diversos “mundos”: de um lado a cultura do colonizador e de outro do colonizado e escravizado; de um lado a cultura escrita, europeia, de outro a tradição oral dos terreiros e quilombos; de um lado os atabaques e a polirritmia, de outro o piano e as concepções da harmonia ocidental (CIRINO, 2009, p. 224).

De fato, as múltiplas expressividades musicais que se enquadram no espectro sonoro fronteiriço tendem a um desvinculamento de regras ou convenções que possam induzir a um formato específico de acabamentos expressivos. Nesse cenário, pensar sobre os discursos propagados e sobre uma identidade fronteiriça significa justamente estabelecer um olhar sobre as produções desses artistas que trilham caminhos dissociados das amarras do tradicionalismo cultural. Para Cirino (2009), esses artistas são personagens sonoros que atuam na promoção de encontros entre mundos distintos, ambiente em que diferentes estéticas musicais e culturais podem dialogar.

É importante salientar que essas produções e inter-relações não ocorrem de forma literal. No plano cultural, nada é literal ou exato, tudo se encontra em situação de imbricamento e perpetuações que, ao mesmo tempo, podem fazer parte de diferentes conjunturas. Entre obras e discursos de muitos artistas, é possível observar percepções distintas que, por vezes, se confundem na falta de reflexão identitária e compreensão daquilo que as suas próprias produções sonoras podem produzir e identificar. Portanto, é possível haver artistas com uma produção musical totalmente vinculada a um plano aberto e plural de influências e discursos musicais e, ao mesmo, demonstrarem-se vinculados a círculos ideológicos por vezes mais fechados. A exemplo do tradicionalismo sul-rio-grandense, contradições que só o universo da arte e da cultura podem acomodar. Se olharmos para a perspectiva sonora que remete à

pluralidade de diálogos e produções musicais desses artistas, é possível perceber elementos colaborativos e de integração importantes que estabelecem pontos importantes de reciprocidade e alteridade.

Embora exista um leque gigantesco de musicalidades que se encontram na perspectiva estética fronteiriça, ressalta-se a importância de artistas como Atahualpa Yupanqui, Alfredo Zitarrosa, Mercedes Sosa, Vitor Ramil, Yamandu Costa, diego Schissi, esses artistas constituem a essência de um olhar contemporâneo sobre a produção sonora de fronteira. Eles resumem um imaginário fronteiriço atemporal e de multiplicidade espacial quanto à abrangência e à identificação sonora, tendo em vista que esse imaginário vai além da música, se insere em um contexto no qual o interesse está em valorizar a cultura como algo disponível a todos, sem distinção. Com eles, expande-se um ideal que valoriza aspectos de unidade entre os povos latino-americanos que constituem parte da sua identidade, envolvendo uma mentalidade que percebe as diferenças como uma oportunidade para compreender o outro e dialogar. Nesse sentido, Golin esclarece:

[...] quando o “eu” e o “outro” obrigatoriamente e de forma inarredável precisa considerar-se mutuamente na relação, perceber as suas identidades históricas, culturais e simbólicas. Estabelecem involucramentos humanos e sociais marcados pelas compreensões que os sujeitos envolvidos têm dos seus direitos. Esta relação de *reciprocidade* marca o nível de convivência [...]. Quando é baixa a *reciprocidade*, mais odiosa, intolerante, excludente; quanto mais alta, compartilhada involucrada e tolerante, etc [...] (2013, p. 11).

Ao ressaltarmos elementos que destacam a narrativa sonora propagada e a identidade que permeia o plano latino-americano, nos remete a pensar também sobre as relações socioculturais e os diversos entrecruzamentos e experiências musicais existentes. Eles ocorrem de diversas formas, a exemplo das colaborações e trocas de influências entre esses artistas. Pensar as sonoridades fronteiriças, remete perceber os diálogos ocorridos em meio a essa pluralidade sonora, juntas, constituem uma sonoridade imbricada e extremamente rica que envolve a expressividade musical presente entre artistas latino-americanos.

POSLÚDIO

Este estudo partiu de inquietações e anseios que envolvem a música latino-americana e do desejo de melhor compreender como se dão as identidades e conexões que envolvem a performance musical de gêneros nativos da América Latina. Como artista, cresci ouvindo esses gêneros musicais, vendo outros músicos tocarem e, também, interpretando essas composições ao longo de minha própria jornada como instrumentista. O sentimento que havia de permear a minha carreira sempre consistiu do anseio de evoluir musicalmente, o que me levou a buscar novos ventos, sonoridades e experiências musicais. Porém, algo sempre me inquietava, e somente depois de muitos anos fui entender os motivos dessa inquietação. Ela advinha da minha necessidade de compreender e de me perceber numa identidade musical com a qual eu me sentia de alguma forma interligado. A forma com que isso acontecia me colocava, na maioria das vezes – ainda que de forma inconsciente – em um contexto no qual minhas criações sonoras e musicais sempre eram direcionadas para alguns gêneros musicais do contexto fronteiriço. A percepção desse cenário coincidiu, então, com o início de uma busca de vida e de identidade. A partir desse momento, meu olhar se voltou à música e aos gêneros musicais com os quais eu me sentia conectado, destaque a gêneros musicais como a *milonga*, o *chamamé*, a *chacarera* e todo esse ambiente sonoro polirrítmico sul-americano que sempre pareceu encantador e ao mesmo tempo desafiador.

Diante disso, chegamos à pesquisa de doutorado, proposta com o objetivo de compreender as demandas que envolvem diálogos e conexões entre artistas sul-americanos, principalmente observando suas abordagens em meio aos gêneros musicais fronteiriços, partindo do pressuposto de uma fronteira que é simbólica e de uma sonoridade que se forma no imaginário desses artistas latino-americanos. Nessa fronteira simbólica, muitos elementos fazem parte da realidade física, geográfica e cultural dos sujeitos que estabelecem algum tipo de relação com esse ambiente. Além disso, nela, residem inúmeros fatores que, ao longo de muitos anos, forjaram gêneros musicais que se comunicam por entre as fronteiras políticas, fazendo parte do dia a dia das pessoas, ouvintes, músicos e compositores latino-americanos.

Dentre todas essas necessidades de pesquisa, a história como disciplina de estudo me foi muito cara e extremamente prática na estruturação de possibilidades para realização desta pesquisa. Principalmente por me proporcionar ferramentas metodológicas fundamentais para que se pudesse adentrar mesmo que sem a experiência profunda de um historiador de formação, na compreensão histórica dessa temática. Neste ponto, recebem destaque algumas abordagens admitidas mais recentemente na história, que envolvem o tratamento das fontes,

principalmente aquelas envolvendo audio-visuais, sonoras, partituras, que, portanto, oferecem uma possibilidade a mais para construção do conhecimento histórico com possibilidades de somar-se as tantas demandas das quais, a área já agrega. Barros (2018), admite que nessa relação é importante a soma de conhecimentos que advém desses dois campos, onde habilidades específicas do campo da história e da música quando somadas ou intercaladas, produzem resultados muitos positivos para a historiografia que envolve conhecer temas relacionados ao campo musical.

Napolitano (2002) ao tratar de estudos que envolvem história e música, atenta para principalmente para o ambiente da canção e da relação que se estabelece levando em conta o ouvinte. O autor lança ainda a problemática que envolve o contexto sonoro instrumental e os desafios de análise. De fato, quando se pensa a relação história e música, quase que naturalmente, os estudos se voltam para os dilemas não menos importantes das estruturas da canção, da poética e suas diversas possibilidades de análise. Porém, talvez um dos grandes desafios dessa relação, está na abordagem de aspectos relacionados ao som, as sonoridades e as impressões que estes podem fornecer enquanto material de pesquisa propriamente dito. Observado por esse prisma, esses desafios se amplificam, dada as demandas que propõem aos pesquisadores, o tratamento e manipulação de materiais sonoros, das abordagens de análise específicas e produção de resultados de pesquisa que advém desse entorno. Não é diferente e menos desafiador para um pesquisador da música, quando se invertem os papéis, e com isso, a necessidade de abordar a pesquisa nos parâmetros que norteiam o campo da história, de qualquer maneira os desafios são sempre presentes e precisam ser enfrentados com a máxima seriedade.

Por este prisma, ganhos e perdas podem surgir, dada a relação que envolve amplas áreas de pesquisa, remetem a necessidade de pesquisadores que possam atender minimamente a tais necessidades. Barros (2018), aponta para a importância de equilibrar conhecimentos e estar aberto a novas janelas de possibilidades de pesquisa, no sentido de estruturar o conhecimento histórico musical para além da análise da poesia, avançando para o material sonoro propriamente dito, foco desta pesquisa.

Nesse sentido, a pesquisa em questão procurou aprofundar o olhar histórico que envolve a produção sonora propriamente dita, dos aspectos diretamente relacionados ao campo musical, como estruturas harmônicas, aspectos melódicos, rítmicos envolvendo gêneros musicais fronteiriços, bem como dos protagonistas que atuam na manipulação direta desse material musical, os próprios artistas latino-americanos.

Ao analisar um exponencial número de repertórios e obras músicas desse espaço e ao ouvir outras tantas produções musicais, algumas questões foram sendo elucidadas. Dentre elas, destaca-se o entendimento da existência de uma sonoridade, uma identidade sonora que se conecta em meio à produção de artistas de diferentes dos países da América Latina. Essa sonoridade se constituiu a partir de diversos encontros de culturas, da *expertise* dos povos primeiros a habitarem esse território, e que, permanece presente através das expressividades musicais. Essa sonoridade e expressividade está representada nas melodias e nos ritmos dos gêneros que são nativos do espaço fronteiriço e tem sua base formativa na ancestralidade dos povos latino-americanos. Assim, ela se constitui a partir do reconhecimento da existência de uma sonoridade que conduz a uma identidade expressada longe de amarras ideológicas, mas que se alimenta da cultura artística popular advinda das pessoas, de artistas que escolhem se integrar a esse espaço de convivência.

Nesse percurso, foi possível avançar mais na compreensão de como seria possível existir algum tipo de diálogo sonoro nesse contexto de múltiplas musicalidades e influências. Isso permitiu que se concluísse que esses diálogos acontecem a partir de veículos transmissores culturais – os gêneros musicais fronteiriços – principalmente aqueles, com os quais amplas musicalidades se conectam e diferentes experiências musicais se comunicam. Através deles, uma produção cada vez mais plural sobrevém no âmbito latino-americano, que tem reinventado a forma como se ouve e como se produz música, tendo em vista os amplos espaços de circulação dessas músicas e desses sons. Percebe-se, assim, que, nessa atmosfera de universalidade e individualidades que as sonoridades fronteiriças acontecem, estabelecendo-se uma fronteira musical ampla, de unidade e diversidade que, em termos culturais, se expande ainda mais no plano das identidades que envolvem o contexto latino-americano.

O presente viés de investigação abre portas para novos estudos envolvendo a historiografia cultural no que tange as produções musicais e sonoras na América Latina, nesse sentido, essa pesquisa oferece alguns caminhos possíveis para futuras discussões que possam abarcar essa temática. Principalmente dada a relevância e riqueza do assunto, da ampla quantidade de produções e criações musicais, das possibilidades quanto a percepções e transmissões, diálogos e recepções que a cultura musical latino-americana oferece.

FONTES

Sonoras - Álbuns e Áudios

ALVES, Bebeto. **Mandando Lenha**. CD. USA Discos, 1998.

_____. **Milonga orientao**. Áudio. Stereophonica, 2014. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=pQBSq2_XkoM&list=PLJjrDuFq7loBeSxWplgYVIJLpmaDdYrp&index=6. Acesso: 12/02/2020.

BERTUSSI, Adelar. **Vaneira de Rodeio**. Áudio. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xTZLtdHHvHM>. Acesso: 30/01/2020.

BERTUSSI, Irmãos. **Casamento da Doralice**. Áudio. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4xu4XSweObg>. Acesso: 30/01/2020.

BEETHOVEN, Wolfgang Ludvig. **Minueto em Sol Maior**. Áudio. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zSXRJwspGU0>. Acesso: 30/01/2020.

BORGES, Luís Carlos. **Gaúcho Rider**: Grupo Alma e Luís Carlos Borges. CD. URS, 1992.

BORGHETTI, Renato. **Gaita Ponto**. Cd. RNS Discos, 1984.

BUARQUE, Chico; NASCIMENTO, Milton. **Cálice**. Áudio. Universal Music, 1978. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9y2xB90A0CY>. Acesso 27/02/2020.

CALIFÓRNIA da Canção Nativa. **I Califórnia da Canção Nativa**. CD, 1971.

_____. **X Califórnia da Canção Nativa**. CD, 1980.

_____. **XXI Califórnia da Canção Nativa**. CD, 1991.

CARRARO, Ghadyego. **Milonga Nova**. CD. Independente, 2010.

_____. **Temporal**. CD. Independente, 2010.

CHIQUITOS & MOXOS. **Haras vale Hava**. Áudio. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TVqtnqb3hQQ>. Acesso: 30/01/2020.

COHEN, Avishai. **Morenika**. Áudio. Warner Music, 2009. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=8feO_XMN_tg. Acesso: 19/03/2020.

CORRÊA. Alegre. **Encontro das Águas**. Áudio. 1995. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VREuYAwReto>. Acesso: 01/03/2020.

COSTA, Yamandu. **Continente**. CD. Biscoito Fino, 2013.

_____. **Chamamé**. Áudio. Elodrado, 2001. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Yf2H2I4c2kE>. Acesso: 07/02/2020.

Drexler, Jorge. **Do Otro Lado del Rio**. Áudio. 2005. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YjmKM6ePdOA>. Acesso: 01/02/2020.

GONZAGUINHA. **Comportamento Geral**. Áudio. Universal Music Group, 1973. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ESS_3jN0nKM. Acesso: 24/02/2020.

GRECCO, Pirisca. **Compasso Taipero**. Cd. Mídia Brasil/Virtual Music, 2003.

MAIA, Luciano. **Vaneirão de Gibão**. Áudio. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CCYovlBDapw>. Acesso: 30/01/2020.

MOZART, Wolfgang. **Contradança n. 5**. Áudio. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RiJBU3nfnZo>. Acesso: 30/12/2020.

PIAZZOLLA, Astor. **Milonga Triste**. Áudio. RCA, 1943-82. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wP7kvH0-grk>. Acesso: 09/03/2020.

RAMIL, Vitor. **Ramilonga: a estética do frio**. CD. Satolep Music, 1997.

_____. **Semeadura**. Áudio. 2013. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=LF-rtlv5_-w. Acesso: 05/02/2020

ROMEU, Cacique Floriano **Coral Mbyá Guarani das Missões**. Santo Ângelo, 2004. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ezis92_38kI. Acesso 06/02/2020.

SCHISSI, Diego Quintet. **Tongos**. CD. 2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bQOulKmm0WQ>. Acesso 17/03/2020.

_____. **Tongo 2**. CD. Epsamusic, 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LaZH8eihU-U>. Acesso 11/02/2020.

SOSA, Mercedes. **Chacarera de las piedras**. CD. Phillips, 1980. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qhNxBiCeOko>. Acesso: 28/02/2020.

_____. **Soy pan, soy paz, soy mas**. Áudio. Universal Music. 1983. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zIDF0i1kcBA>. Acesso: 17/03/2020.

_____. **Maria, Maria**. Áudio. Polygram. 1983. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=c-nGJczVVbQ>. Acesso: 16/03/2020.

_____. **Como un pájaro libre**. Áudio. Universal Music. 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SaBCZF7zFKU>. Acesso: 17/03/2020.

SPASIUK, Chango. **Chamame crudo**. Áudio. BMG. 2004. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Fk7PnkqKjiA&list=OLAK5uy_In89KA3PrnW5KMArT-XWfI9UU-BJkWWeEaE&index=4. Acesso: 27/02/2020.

VALLE, Marcos; NASCIMENTO, Milton. **Viola Enluarada**. Áudio. 1968. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GU4t4oZqZD4>. Acesso: 27/02/2020.

VELOSO, Caetano. **É Proibido Proibir**. Áudio. 1968. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IRHR33eeiFU>. Acesso: 27/02/2020.

YUPANQUI, Atahualpa. **Milonga del Paisano**. CD. EMI, 1975.

_____. **El paisano errante**. Áudio. 1976. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dlKJpn9n2v8>. Acesso: 06/02/2020.

_____. **Milonga del solitário**. 1981. Áudio. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IpXV0QrsaiQ>. Acesso: 26/02/2020

_____. **Camino del indio**. CD. MLP, 1977.

_____. **Duerme negrito**. CD, Odeon, 1963.

ZITARROSA, Alfredo. **Milonga en do**. Antalogia.1996. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=B-v-jxO5oYk>. Acesso: 27/02/2020.

Literárias

HERNÁNDEZ, José. **A saga do gaúcho Martín Fierro**. Tradução e Adaptação José Angeli. São Paulo: Editora Scipione, 1991.

MEYER, Augusto. **Cancioneiro Gaúcho**. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Globo S A, 1959.

_____. **Prosa dos pagos**. 3 ed. Rio de Janeiro: Presença, 1979.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo/ou Civilização e Barbárie**. Trad. E notas Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

VERRÍSSIMO, Érico. **O Tempo e o Vento**. O continente. Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras 2013.

YUPANQUI, Atahualpa. **El Canto del Viento**. 1965. Disponível em <https://www.lectulandia.co/book/el-canto-del-viento/>. Acesso: 10/02/2020.

Audiovisuais

A FONDO. **Atahualpa Yupanqui**. Apres. Joaquin Soler Serrano. Espanha, 1977. 1 vídeo (51:29 min). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_oz-Bi4bi4I. Acesso: 06/02/2020.

COELHO, Luciano. **A linha fria do horizonte**. Brasil: Canal Brasil – Linha Fria Filmes – Ancine, 2008. 1 vídeo (97 min).

DEBATES BRASILIANAS.ORG. **Especial violão gaúcho**. Tv Brasil. 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EspYmG7C6w&t=2813s>. Acesso: 28/02/2020.

ENCUENTRO EN EL ESTUDIO. **Chango Spasiuk**. Apres. Lalo Mir. II temporada. Canal Encuentro - Ministerio de Educación de la Nación - República Argentina. 2012. 1 vídeo (45:52 min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VGJlcBwOPp4&t=868s>. Acesso: 12/11/2018.

ENCUENTRO EN EL ESTUDIO. **Raul Barboza**. Apres. Lalo Mir. I temporada. Canal Encuentro - Ministerio de Educación de la Nación - República Argentina. 2012. 1 vídeo (48:25 min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=i3fHPeSjyq0&t=1473s>. Acesso: 19/05/2019.

ENCUENTRO EN EL ESTUDIO. **Vitor Ramil**. Apres. Lalo Mir. V temporada. Canal Encuentro - Ministerio de Educación de la Nación - República Argentina. 2012. 1 vídeo (57:07 min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VGJlcBwOPp4&t=868s>. Acesso: 04/01/2019.

ENCUENTRO EN EL ESTUDIO. **Luis Carlos Borges**. Apres. Lalo Mir. VII temporada. Canal Encuentro - Ministerio de Educación de la Nación - República Argentina. 2014. 1 vídeo (59:54 min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VGJlcBwOPp4&t=868s>. Acesso: 20/04/2019.

GOLIN, Tau. **Identidade da fronteira e patrimônio cultural** - História Jornalismo. Palestra Virtual. URCAMP. 2020. 1 vídeo (2:22 min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cN76aNIKFew&feature=youtu.be>. Acesso: 24/06/20.

MILAGRES DE SANTA LUZIA SÉRIE. **Adelar Bertussi**. 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wiADzezOTmc>. Acesso em 05/05/2020.

NILSSON, Leopoldo Torre. **Martín Fierro**. Buenos Aires - Argentina, 1968. 1 vídeo (127 min). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=y-Olc5DfN_I. Acesso 09/05/2019. Acesso: 07/05/2019.

ROIZENBLIT, Sergio. **O Milagre de Santa Luzia: uma viagem pelo Brasil que toca sanfona**. BNDS - Banco BMG - Miração Filmes. 2008.

PEQUEÑOS UNIVERSOS. **La Pampa**. Apres. Chango Spasiuk. VI Temporada. Canal Encuentro - Argentina. 2017. 1 vídeo (25:41min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hOo5VdQIu3M>. Acesso: 10/03/2020.

PEQUEÑOS UNIVERSOS. **Música Gaúcha**. Apres. Chango Spasiuk. V Temporada. Canal Encuentro - Argentina. 2017. 1 vídeo (26:23 min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QsweZk5Ewxo&list=PLZ6TIj4tHEItPBtxjIAjm8ekSyTRQfh5X&index=5>. Acesso 25/04/2019.

PROJETO GEMA. **Adelar Bertussi**. 2016. Ep. 6. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=D5jjJIN5o80>. Acesso: 05/05/2020.

STALLIVIERI, Lissandro. **Adelar Bertussi**: o tropeiro da música gaúcha. Spagheti Filmes Ltda. 2012. 1 vídeo (86 min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=76TbyRfwVVY>. Acesso:06/06/2020.

UM CAFÉ LA EM CASA. **Um Café Lá em Casa com Jaques Morelenbaum e Nelson Faria**. Apres. Nelson Faria. 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BdUMx2WD3Zk&t=931s>. Acesso em 19/05/2019.

Sites de Referência

Alegre Corrêa. Disponível em <https://www.alegrecorrea.com.br>. Acesso: 10/03/2019.

Alfredo Zitarrosa. Disponível em <http://www.fundacionzitarrosa.org>. Acesso: 28/02/2020.

Astor Piazzolla. Disponível em <http://www.astorpiazzolla.it>. Acesso: 03/03/2020.

Atahualpa Yupanqui. Disponível em <https://www.fundacionyupanqui.com.ar>. Acesso: 13/02/2020.

Bebeto Alves. Disponível em <http://www.bebetualves.com.br>. Acesso: 20/04/2018.

Chango Spasiuk. Disponível em <https://changospasiuk.com>. Acesso: 28/02/2020.

Diego Schissi. Disponível em <http://www.diegoschissiquinteto.com>. Acesso: 16/03/2020.

Luis Carlos Borges. Disponível em <https://www.luizcarlosborges.com>. Acesso: 08/11/2018.

Mercedes Sosa. Disponível em <http://www.mercedessosa.org>. Acesso: 28/02/2020.

Renato Borghetti. Disponível em <http://www.renatoborghetti.com.br>. Acesso: 10/05/2018.

Vitor Ramil. Disponível em <http://www.vitorramil.com.br>. Acesso: 17/03/2018.

Yamandu Costa. Disponível em <https://yamandu.com.br>. Acesso: 15/10/2018.

Jorge Drexler. Disponível em <https://www.jorgedrexler.com>. Acesso: 16/03/2020

REFERÊNCIAS

- A ESTÉTICA DO FRIO. **Rede Social**. 2016. Disponível em <https://www.facebook.com/LinhaFria/photos/a.202789966436765/931192030263218/?type=3&theater>. Acesso: 16/02/2020.
- ARTE, De La Calle. **African Uniques Traditional Dance & Music Group-Djembe Rhythms**. African Music, Vol. 1. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=LOS0kA_O6IQ. Acesso: 07/02/2020.
- AMARAL, Anselmo F. **As origens do gaúcho na temática de Martin Fierro**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1988.
- ASSOCIAÇÃO Gaita de Foles. **História da Gaita de Foles**. Disponível em <https://www.gaitadefoles.net/gaitadefoles/historia3.htm>. Acesso: 16/03/2019.
- ABECASIS, Alberto. **La Chacarera Bien Mensurada**: un estudio de su historia, ritmo, forma y articulación. 1 ed. Rio Cuarto: Universidad Nacional de Rio Cuarto, 2004.
- ADORNO, Theodor W. “Sobre música popular”. COHN, Gabriel (org.). In: **Sociologia**. São Paulo: Ed. Ática, 1997. p. 115-146.
- ALVARENGA, Oneida. **Música Popular Brasileira**. Porto Alegre: Editora Globo, 1982.
- ALVARES, Felipe Batistella. **Milonga, chamamé, chimarrita e vaneira**: origens, inserção no rio grande do sul e os princípios de execução ao contrabaixo. Monografia – UFSM - Santa Maria, 2007.
- ANDRADE, Mario de. **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo: Editora da USP, 1989.
- ASSUNÇÃO, Fernando O. **El Gaúcho: Estudo sociocultural**. Tomo II. Montevideo: Direccion General de Extension Universitária. Divisões Publicações y Edições, 1979.
- ARETZ, Izabel. **El folklore musical argentino**. Buenos Aires: Ricordi, 1952.
- AYESTARÁN, Lauro. **El folklore musical uruguayo**. Montevideu: Arca Editorial, 1967.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **Questões de literatura e de estética**. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- _____. **Teoria do romance I – A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: Enciclopédia Einaudi. **Antropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985. p. 296-332.
- BAJARAS, Dení Trejo. La historia regional em México: reflexiones y experiencias sobre una práctica historiográfica. **História Unisinos**. v. 13, 2009. p. 5-15.
- BANGEL, Tasso. **O estilo gaúcho na música brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1989.

BARBOSA, Iuru Daniel. Proposta Cartográficas a partir da Música Regional do Rio Grande do Sul. Alessandro Dozena (org). In: **Geografia e Música Diálogos**. 1 ed. Natal: EDUFRN, 2016. p. 275-303.

BARROS, José D' Assunção. História e música: considerações sobre suas possibilidades de interação. **História & Perspectivas**. Uberlândia, n. 58, jan./jun. 2018. p. 25-39.

BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio. T. C. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. **Revista Eletrônica de Musicologia**. vol. XI, 2007. p. 1- 15.

BDTD. Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. [s.d.]. Disponível em <http://bdtd.ibict.br/vufind/>. Acesso em 10/05/2019.

BECKER, Klaus. (1981). “A introdução do acordeom e do bandônio no Rio Grande do Sul”. In: **Cultura Sul–Rio-Grandense**. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes/ CIPEL / Instituto Cultural Português.

BONNEMAISON, Joel. Viagem em Torno do Território. In: Corrêa, Roberto; Rosendahl, Zeny (Org.). **Geografia Cultural: Um Século** (3). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 83-132.

BUGALLO, Rubén P. **El chamamé: raíces coloniales y desorden popular**. Buenos Aires: Ediciones Del Sol, 1996.

_____. “Tradicionalismo, nativismo y proyección folklórica en la música Argentina. Labor y huella de los Gómez Carrillo”. In: **Estudios y Documentos referentes a Manuel Gómez Carrillo**. San Isidro: Academia de Ciencias y Artes de San Isidro, 1999. p. 59-85.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

_____. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2006

_____. **Uma história social do conhecimento: de Gutemberg a Diderot**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. Estratégias para entra e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo. Edusp, 2003.

CARBONARI, María Rosa. De Cómo explicar La Región sin Perderse em el intento. Repasando e repensando la Historia Regional. **História Unisinos**. vol. 13, p. 19-34, 2009.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O Índio e o Mundo dos Brancos**. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1964.

_____. **A Sociologia do Brasil Indígena**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo/Tempo Brasileiro, 1972.

CARDOSO, Jorge. **Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay**. 1. ed. Posadas: EDUNAM, 2006.

CARRARO, Ghadyego; MACHADO, Jeremyas. Entre Acordes e Versos: da identidade fronteiriça aos aspectos históricos e estruturais da milonga. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, n. 154, p. 77-88, julho de 2018.

CARRARO, Ghadyego. **Milonga Nova para contrabaixo e violão**. [S.l.]: Partitura, 2012.

_____. **Influências**. CD Independente, c2010. 1 Cc.

CASCUDO, Luis Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 3. ed. vol. 02. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

CANTORION PARTITURAS GRÁTIS y CONCERTOS. Carmen: habanera voice & piano. [s.d.]. Disponível em <http://pt.cantorion.org/music/3898/Carmen-Habanera---voice-%2526-piano>. Acesso em 20/07/2016.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. Introdução. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: A História Cultural entre práticas e representações. **Col. Memória e sociedade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p. 13-28.

_____. O mundo como representação. In: **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 61-80.

CINEMA DE BUTECO. **Crítica: A Linha Fria do Horizonte**. 2014. Disponível em <https://www.cinemadebuteco.com.br/criticas/a-linha-fria-do-horizonte/>. Acesso: 14/02/2020.

DISCOS GS. **Site**. 2020. Disponível em https://www.discogs.com/pt_BR/Mercedes-Sosa-Gravado-Ao-Vivo-No-Brasil/release/6115902. Acesso: 28/02/2020.

CMTV. **Site**. 2020. Disponível em https://www.cmtv.com.ar/discos_letras/letra.php?bnid=2063&banda=Atahualpa_Yupanqui&DS_DS=8475&tmid=106209&tema=MILONGA_DEL_SOLITARIO. Acesso: 28/02/2020.

CONTIER, Arnaldo. “Música no Brasil: História e interdisciplinaridade”. In: **História em debate**. Atas do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH/CNPQ, Rio de Janeiro, 1991. p. 151-189.

COROMINAS, Joan. **Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana**. Madrid: Gredos, 1954.

CÔRTEZ, J. C. Paixão. **O gaúcho: danças, trajes, artesanato**. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1978.

_____. **Falando em tradição e folclore gaúcho: excertos jornalísticos**. Porto Alegre: Grafosul, 1981.

_____. **Aspectos da música e fonografia gaúchas**. Porto Alegre: Editora Proletra, 1984.

_____. **Danças Tradicionalistas Rio-Grandenses**. Passo Fundo. Rio Grande do Sul. Dezembro – 1994.

COSTA, Algacir. Música por música. **Jornal do nativismo**, Porto Alegre, outubro de 1993.

COSTA, Yamandu. **Continente**. In: Yamandu Costa. c2015. Disponível em www.yamandu.com.br/release/continente/. Acesso em 10/03/2019.

CRAGNOLINI, Alejandra. “Reflexiones acerca del circuito de promoción de la música de la ‘bailanta’ y su influencia en la creación y recreación de estilos”. In: **Procedimientos analíticos em musicología**. Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M, Mendoza, 1994. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1998. p. 293-301.

_____. “El chamamé en Buenos Aires. Recreación de la música tradicional y construcción de la identidad en el contexto de migración. **Música e Investigación 1**. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, p. 99-115, 1997.

CUNHA, Luiz Alexandre G. Sobre o Conceito de Região. **Revista de História Regional**, Ponta Grossa, v. 5, n. 2, p. 39-56, inverno de 2000.

DA SILVA, Danilo K. **O gesto musical gauchesco na composição de música contemporânea**. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná – Curitiba, 2010.

DEUTSCHBRASISCHLAND. **Blog**. [s.d.].

Disponível em <https://musicatradicionalista.com.br/album/2092/california-da-cancao-nativa-1-california-da-cancao-nativa.html>. Acesso em 16/03/2019.

DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia. **Suena El Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires**. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis, 2009.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Macondes, 1977. v. 2.

ESTIVALET, Felipe Viana. **Além da estética do frio: as dinâmicas culturais das canções de Vitor Ramil**. / Felipe Viana Estivalet – Curitiba, 2017.

FAGUNDES, Antonio Augusto. **Curso de tradicionalismo gaúcho**. 3. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2002.

FONSECA, Juarez. **Arquivos implacáveis**. Porto Alegre, 10 set. 2019. Facebook: @juarezfonseca. Disponível em <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2903339309680894&set=pb.100000145607640.-2207520000.&type=3&theater>. Acesso: 08/02/2020.

FUNDAÇÃO INSTITUTO GAÚCHO DE TRADIÇÃO E FOLCLORE. Assim cantam os gaúchos. Porto Alegre: IGTF, 1984.

_____. **Música folclórica, tradicional e popular**: coleção “cadernos gaúchos” n. 6. Porto Alegre: IGTF, 1980.

FRITH, Simon. **Performing rites**. Evaluating popular music. Oxford/New York: Oxford University Press, 1998.

GOOGLE MAPS. **Mapas**. (c2019). Disponível em <https://www.google.com.br/maps>. Acesso em 07/03/2019.

GOODMAN, Nelson. **Languages of Art. The Bobbs - Merrill Company I.N.C. Publishers**: Indianapolis, New York, 1968.

GOLIN, Tau. **A ideologia do gauchismo**. Porto Alegre: Tchê!, 1983.

_____. **Por baixo do poncho**: contribuição à crítica da cultura gauchesca. Porto Alegre: Tchê!, 1987.

_____. **A expedição**: imaginário artístico na conquista militar dos sete povos/Tau Golin. Porto Alegre: sulina, 1997.

_____. **O Povo do Pampa**: uma história de 12 mil anos do Rio Grande do Sul para adolescentes e outras idades/Tau Golin. – Passo Fundo: Ediuf, Porto Alegre: Sulina, 1999.

_____. **A fronteira**: governos e movimentos espontâneos na fixação dos limites do Brasil com o Uruguai e a Argentina. V.1. L&M Editores: Porto Alegre, 2002.

_____. **A fronteira**. Porto Alegre: L&PM, 2002; 2004, 2 volumes.

_____. Cartografia da Guerra Guaranítica. Passado e Presente nos Velhos Mapas: conhecimento e poder. In I Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica. **Anais...** Paraty, 2011.

_____. As ilhas no contexto de fronteira. In: **XIV Congresso Internacional sobre Integração Regional, fronteiras e Globalização no Continente Americano**. Porto Alegre, 2013.

_____. **A guerra guaranítica**. O levante indígena que desafiou Portugal e Espanha / Tau Golin. – São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

_____. **II workshop da linha cultura e patrimônio – fronteiras culturais e representações**. Universidade de Passo Fundo – Instituto de Ciências Humanas – PPG História. Passo Fundo, 27 de junho de 2019.

GONZÁLEZ, Juan P. Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latino-americana. **Revista Musical Chilena**, XL (165), p. 59–84, 1986.

_____. Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo? **Revista Transcultural de Música**, v. 12, p. 1–14, 2008.

_____. **Pensar la música desde América Latina**. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado (2013 a).

HARTOG, François. **Evidência da História**: o que os historiadores veem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

HAUSMAN, Carl. **Metaphor and Art**: interactionism and reference in the verbal and nonverbal arts. Cambridge University Press, 1989.

HEGEL, Friedrich. **Filosofia da História**. Brasília: UnB, 1999.

HEINSFELD, Adelar. A Fronteira: historicidade e contextualização. GARDIN, José Carlos; VALENTINI, Delmir; ZARTH, Paulo (org). In: **História da Fronteira Sul**. Porto Alegre: Letra & Vida: Chapecó: UFFS, p. 25-42, 2015.

HEREDIA, Edmundo A. Cono Sur: El fin de las regiones de frontera. In. **Cadernos do CHDD** / Fundação Alexandre de Gusmão, Centro de História e Documentação Diplomática – Ed. Especial. Brasília, DF, 2007, p. 197-217.

HISTÓRIA ONLINE. **Blog**. (2009).

Disponível em <http://historiaonline2.blogspot.com/2009/08/revolta-de-beckman.html>. Acesso em 20/01/2020.

HOLT, Fabian. “A View from Popular Music Studies: Genre Issues”. STOBART, Henry (Ed.). In: **The New Ethno** (musicologies). Lanhan, Maryland; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc, 2008.

HUGO, Victor. **William Shakespeare**. Londrina: Campanário editorial, 2000.

IBCT OASIS BR. **Portal Brasileiro de Publicações Científicas em Acesso Aberto**. [s.d.]. Disponível em <http://oasisbr.ibict.br/vufind/>. Acesso em 07/04/2019.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KIEFER, Bruno. **História e significado das formas musicais**: do moteto gótico a fuga do século XX. 4. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1981.

_____. **Música e dança popular**: sua influência na música erudita. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983.

KOSSOVITCH, León; GOMBRICH, Ernest e GOODMAN, Nelson. **Discurso**, v. 5, n. 6, p. 35-50, agosto de 1975.

LESSA, Barbosa; CÔRTEZ, Paixão. **Manual de Danças Gaúchas**. 8. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

LUCAS, Maria Elizabeth da Silva. **Gauchos on Stage: Regionalism, Social Imagination and Tradition in the Festivals of Musica Nativa, Rio Grande do Sul, Brazil**. Tese de Doutorado. Austin: The University of Texas, 1990.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. **Cultura gaúcha e separatismo no Rio Grande do Sul**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. (Coleção PROPG Digital - UNESP). Disponível em <http://hdl.handle.net/11449/109102>. Acesso em 20/04/2019.

MACIEL, Mauro. **O chamamé entra pela fronteira**. Califórnia proíbe, mas o ritmo argentino já está integrado ao repertório regional. Zero Hora, Porto Alegre, 1º mai. 2004. Disponível em <http://www.paginadogaicho.com.br/musi/chamame.htm>. Acesso em 13/09/2018.

MAESTRI, Mário. História e historiografia do trabalhador escravizado no RS: 1819-2006. In: **Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro**. CLACSO, Centro de Estudios Avanzados, Programa de Estudios Africanos. Buenos Aires, 2008, p. 53-88.

MAGALHAES, Wallace. L. O imaginário social como um campo de disputas: um diálogo entre Baczkó e Bourdieu. albuquerque – **Revista de história**. vol. 8, n. 16, p. 92-110. Jul/dez de 2016.

MANN, Henrique. **Som do Sul: a história da música do Rio Grande do Sul no Século XX**. Porto Alegre: Tchê, 2002.

MEYER, Augusto. **Guia do Folclore Gaúcho**. Rio de Janeiro: Aurora, 1951.

MENEZES BASTOS, Rafael José de “Músicas Latino-Americanas, Hoje: Musicalidade e Novas Fronteiras”. TORRES, Rodrigo (Ed.). In: **Música Popular en América Latina: Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM**. Santiago de Chile: FONDART (Ministerio de Educación de Chile), 1999, p. 17-39.

MIOTTO, Francieli C. **Representações paisagísticas em *El Sur*, de Jorge Luis Borges**. Letrônica v. 3, n. 2, 2010, p. 39-49.

MÚSICA TRADICIONALISTA. LP da I Califórnia da Canção Nativa. **Blog**. 2020. Disponível em: <https://musicatradicionalista.com.br/album/2092/california-da-cancao-nativa-1-california-da-cancao-nativa.html>. Acesso: 08/02/2020.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música** – história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____, Marcos. A história depois do papel. Carla Bassanezi Pinsky (org.). In: **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-289.

NOGUEIRA, Isabel Porto; SOUZA, Márcio de. A Música (1889-1930). Tau Golin, Nelson Boeira (C.G); Dir. Vol. Ana Luiza Reckziegel, Gunter Axt. **História Geral do Rio Grande do Sul: República Velha (1889-1930)**. Passo Fundo: Méritos, v. 3 t. 2. 2007. cap. 10, p. 329-357.

OLIVEIRA, Roberto C. Os (des) caminhos da identidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 15, n. 42, p. 7-21, 2000.

OLIVEIRA, Silvio de; VERONA, Valdir. **Gêneros Musicais Campeiros no Rio Grande do Sul: Ensaio dirigido ao violão/ Silvio de Oliveira, Valdir Verona**. – Porto Alegre: Nativismo, 2006.

ORNELLAS, Manoelito. **Gaúchos e Beduínos: a origem étnica e a formação social do Rio Grande do Sul**. Rio de Janeiro: Livraria Jos. Olympio Editora/MEC, 1976.

PANITZ, Lucas Massani. **Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina**. / Lucas Massani Panitz. Dissertação de Mestrado - UFRGS. Porto Alegre, 2010.

_____, Lucas Massani. **Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata: por uma Geografia da Música em contextos multi-localizados**. / Lucas Massani Panitz. Tese de Doutorado - UFRGS. Porto Alegre, 2016.

PEQUENAS CORUJAS. **Blog**. 2012. Disponível em <http://pequenascorujas.blogspot.com/2012/04/os-bailes-do-seculo-xix.html>. Acesso em 20/04/2019.

PLESCH, Melanie. **Topic theory and the rhetorical efficacy of musical nationalisms: the Argentine case**. Comunicação apresentada na International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle. Edinburgo: The University of Edinburgh. 2012.

PIEIDADE, Acácio T. C. Jazz, Música Brasileira e Fricção de musicalidades. **Revista Opus**, Campinas, 11, 1, p. 197-207, 2005.

_____. “Expressão e sentido na música Brasileira: retórica e análise musical”. **Revista Eletrônica de Musicologia**. vol. XI, p. 1- 15, 2007.

_____. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112, 2011.

_____. Tópicos em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. **Simpósio Internacional Villa-Lobos - (USP)**, São Paulo, 2009, p. 127-147.

PITZ, Isabel. Bandoneon: **um alemão de alma argentina e brasileira**. Deutschbrasischland. Disponível em <https://deutschbrasischland.blogspot.com/2017/01/bandoneon-um-alemao-de-alma-argentina-e.html>. 2012. Acesso em 16/03 2019.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2000.

PORTAL DOMÍNIO PÚBLICO. **Biblioteca Digital Desenvolvida em Software Livre**. [s.d.]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp>. Acesso em 10/12/2018.

RAMIL, Vitor. **Ramilonga** – a estética do frio. (Satolep Music, 1997). 1 cd.

_____, Vitor. **A estética do frio**: Conferência de Genebra. Porto Alegre, Satolep, 2004.

REICHEL, Heloisa.; BANDIERI, Susana. Redescobrimo as Fronteiras. A sobrevivência histórica das regiões no processo de construção estatal do Brasil e da Argentina. REGUERA, Andrea; MARQUES, Marluza Harres (org). In: **Da Região a Nação**. Relações de escala para uma história comparada. Brasil-Argentina (sec. XIX e XX). São Leopoldo Oikos, 2011, p. 17-45.

RIBEIRO, Wagner. **Folclore Musical III**: História da Música na América. Ed. Coleção, vol 3. São Paulo, 1965.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. **Campinas**, SP: Ed. Unicamp, p. 25-154, 2007.

ROSSI, Vicente. **Cosas de negros**: las origenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense. Estudos preliminares e notas de Horário Jorge Becco. Buenos Aires: Libreria Hachette, 1958.

RÜSEN, Jorn. Reconstrução do passado. **Teoria da História II**: os princípios da pesquisa histórica. Brasília, Ed. da UnB, 2007.

_____. Como dar sentido ao passado: questões relevantes da meta história. **História da Historiografia**. Ouro Preto / Edufop. n. 2, p. 163-209, março de 2009.

SANTI, Álvaro. **Canto livre? O nativismo gaúcho e os poemas da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul**. Dissertação de mestrado PPG em Letras – UFRGS. Porto Alegre, 1999.

SCHURMANN, Ernest T. **A música como linguagem**: uma abordagem histórica. São Paulo: editora Brasiliense, 1989.

SCIELO. **Scientific Electronic Library Online**. [s.d.]. Disponível em <https://www12.senado.leg.br/institucional/biblioteca>. Acesso em 05/03/2018.

SENADO FEDERAL. **Biblioteca do Senado Federal**. [s.d.]. Disponível em <https://www12.senado.leg.br/institucional/biblioteca>. Acesso em 07/01/2019.

SILVA, Jeremyas M. A milonga e a identidade do fronteiro. BERNARDINO, Ronaldo; Colvero, JOVINO, Pedro; SEVERO, Marconi (org). In: **Relações de Fronteira**: história, política e cultura na tríplice fronteira Brasil, Argentina e Uruguai. São Borja, Faith, 2015.

SOSA, Mercedes. **San Vicente**. Áudio. Sony. 1977. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=K4g28cUvMH8>. Acesso: 16/03/2020.

SOSA, Marcos Miraballes. Beбето Alves e Vitor Ramil: rendimentos à milonga. **Cadernos do IL**. Porto Alegre, p. 78-94, 2010.

STRATHERN, Marilyn. “The concept of society is theoretically obsolete”. In: INGOLD, Tim (org.) **Key Debates in Anthropology**. New York: Routledge, 1996, p. 57-96.

_____. **O gênero da dádiva**. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

SUL 21. **Blog**. 2013. Disponível em <https://www.sul21.com.br/colunas/2013/03/peloscaminhos-de-don-ata/>. Acesso: 16/02/2020.

TAGG, Philip. **Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice**. In: Popular Music, Cambridge University Press Vol. 2, Theory and Method, 1982, p. 37-67.

TES. **Blog**. [s.d.]

Disponível em: https://www.tes.com/lessons/Kmp3uKY_3pxSIg/el-sur-jorge-luis-borges. Acesso em 28/01/2020.

THIESEN, Roberto. **Aspectos simbólicos do uso do acordeão na música fandangueira do Rio Grande do Sul**. /Roberto Thiesen. Tese de Doutorado - UFBA. Salvador, 2009.

TINHORÃO, José R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: ed. 34, 1998.

TOQUE MUSICAL. **Blog**. 2007. Disponível em <https://toque-musicall.blogspot.com/search/label/Atahualpa%20Yupanqui>. Acesso: 10/03/2020.

TRAVI, Vitor H. **Blog**. 2018. Disponível em <http://www.vitorhugotravi.eco.br/site/index.php/blog-2/andando-por-ai-2/109-cerro-colorado>. Acesso: 16/02/2020.

TROMBETTA, Gerson L. As “visões” de Tirésias: arte, música e compreensão. **Per Musi**. Belo Horizonte: UFMG, n. 35, p. 1-14, set/dez de 2016.

TROTТА, Felipe. “Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de Análise”. **Ícone**. Recife: PPG Comunicação/UFP, vol. 10, n. 2, p. 1-12, dez/2008.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. A análise da música brasileira popular. In: **Cadernos do Colóquio**. 1999, p. 61 - 68.

VALE, Flausino Rodrigues. **Elementos de folclore musical brasileiro**. São Paulo: Ed. Nacional, 3 ed., 1978.

VAZ, Valteir. Bakhtin e o pós-colonialismo: a questão do hibridismo. **RUS** (São Paulo), São Paulo, v. 8, n. 9, p. 88-119, junho de 2017.

VEGA, Carlos. **Panorama de la música popular argentina**. Edición facsimilar. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega“, 1998.

VIEIRA, Sidney G. As cidades do Prata: apontamentos para análise de Formação Territorial e Urbana do Extremo Sul do Brasil. **Terra Brasilis**, 2013. Disponível em <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/795?lang=es>. Acesso em 13/02/2019.

WAISMANN, Leonardo; RESTILLO, Marisa. “Argentina”. HORN, David; SHEPHERD, John (Ed.). In: **Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World** (Volume III, Caribbean and Latin America). London/New York: continuum, 2005. p.182-201.

WISNIK, José M. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WIKIPEDIA. **Site**. 2020. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/>. Acesso 05/05/2020.

XAVIER, Regina Célia Lima. A escravidão no Brasil Meridional e os desafios historiográficos. In: RS negro: cartografias sobre a produção do conhecimento / organizadores DA SILVA, Gilberto Ferreira; DOS SANTOS, José Antônio; CARNEIRO, Luiz Carlos da Cunha. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009. p. 15-31.