



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA
BACHARELADO EM PRODUÇÃO E POLÍTICA CULTURAL**

NICOLÁS BALADO GONÇALVES

**O “VÉU” DA BINACIONALIDADE EM UMA TERRA SÓ: Compositores da
fronteira Jaguarão/BR - Rio Branco/UY**

JAGUARÃO/2017

NICOLÁS BALADO GONÇALVES

**O “VÉU” DA BINACIONALIDADE EM UMA TERRA SÓ: Compositores da
fronteira Jaguarão/BR - Rio Branco/ UY**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC),
apresentado como requisito parcial à
obtenção de título de Bacharel em
Produção e Política Cultural da
Universidade Federal do Pampa,
Campus Jaguarão.
Orientador(a): Dr^a. Vera Maria Guimarães

Jaguarão/2017

FICHA CATALOGRÁFICA

Gonçalves, Nicolás Balado

O “Véu” da binacionalidade em uma terra só: Compositores da fronteira Jaguarão/RS - Rio Branco/ Uy./ Nicolás Balado Gonçalves.--

Jaguarão, 2017.

42 f.

Orientadora: Vera M Guimarães.

TCC (Graduação - Produção e Política Cultural) Universidade Federal do Pampa, 2017.

1. Geocultura da Fronteira. 2. Artistas da Fronteira. 3. Políticas Culturais. 4. Espaço e Memória. I. Guimarães, Vera Maria. II. Título.

NICOLÁS BALADO GONÇALVES

**O “VÉU” DA BINACIONALIDADE EM UMA TERRA SÓ: Compositores da
fronteira Jaguarão/BR - Rio Branco/ UY.**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Produção e
Política Cultural da Universidade
Federal do Pampa, como requisito
parcial para obtenção do Título de
Bacharel em Produção e Política
Cultural.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em 01/12/2017.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Vera Maria Guimarães
Orientadora
Universidade Federal do Pampa/Campus Jaguarão

Prof^ª. Dr^ª. Carla Daniela Rabelo Rodrigues
Universidade Federal do Pampa/Campus Jaguarão

Prof. Dr. Rafael Costa Campos
Universidade Federal do Pampa/Campus Jaguarão

Dedico este trabalho aos meus.

Inclusive para aqueles que são ainda que
não saibam.

AGRADECIMENTO

Lembro de começar a escrever lá pelos nove anos de idade, escrever coisas que faziam sentido pra mim ao menos. Ter sentido pra mim, norteou todas as coisas que escrevi desde então. Abandonei a escrita em lugares curtos ou apertados (não nasci pra poesias), pois precisava de mais espaço, daí nasceram as crônicas e coisas que me saíram do meu não cabimento. Tudo que escrevo está repleto de não cabimentos, no que é normativo, no que é acadêmico, quiçá. Mas ainda assim eu vou me deixando nas coisas escritas, como bandeira última a defender. Meu agradecimento maior é ao escrever.

Em seguida, mas não menos importante, vem as pessoas que caminharam meus passos comigo, como para que eu não tropeçasse. Está minha mãe, e sua sensibilidade artística, meu pai, e seu talento maior para as coisas escritas, meus avós artistas de outras naturezas, mas que me mantiveram por aqui quando eu não sabia como fazer. Está meu tio, dindo, irmão, que algumas vezes teve que me carregar no colo para que eu aprendesse um pouco mais sobre quem deveria ser. Estão os amigos que firmaram passo ao meu lado, mesmo que nem sempre concordassem comigo. Agradeço imensamente ao Felício, a Maria, a Camila e a Natália, por me acolherem quando eu precisava. Especialmente ao primeiro e a última pelas horas das melhores discussões que tive na vida, e que espero de algum modo se reflitam nesse trabalho.

Aos professores que tive não só durante a graduação, mas durante os anos todos que me formaram. Em especial, à Vera, minha orientadora que me ajudou a descobrir o que eu realmente queria dizer nesse momento. Além de me proporcionar a liberdade que eu preciso para realizar tarefas.

E por fim, talvez tenha guardado o melhor pro final, queria agradecer a Manuela, que foi minha parceira nestes tempos, e que sabe o quanto o que está aqui importa pra mim. Um dos principais, senão o principal motivo de eu querer seguir em frente é tu.

Vim a Comala pois me disseram que aqui vivia meu pai, Pedro Páramo(JuanRulfo)

RESUMO

A geografia incide sobre a arte que emerge dos lugares, as manifestações culturais nascidas nas fronteiras têm relação direta com peculiaridades espaciais e históricas. Este trabalho visa investigar artistas residentes na fronteira Jaguarão/BR- Rio Branco/ UY, e compreender a sua relação com a arte que produzem, com o espaço ao seu redor e com o mercado globalizado. Tem como intuito lançar luz sobre manifestações artísticas identitárias que tenham sua emergência baseada no local em que se encontram no mundo. Para que pudéssemos alcançar os resultados doravante expostos o método utilizado foi de entrevistas semiestruturadas com os artistas mapeados e a contraposição de suas falas ao referencial teórico escolhido. No que tange, a resultados, alcançou-se a noção da ausência de políticas públicas afirmativas, para estes atores que de fato existem na fronteira estudada, e uma compreensão maior sobre a visão que tais *personas* têm de si mesmo e do trabalho que realizam. Por fim, este trabalho visava aclarar a relação que se estabelece entre o local e os que criam nele, a fronteira em si, carrega particularidades que são nomeadas nas falas, mas também nas obras desses artistas, e foi justamente a voz que carregam que tratamos de ouvir na construção do que aqui segue.

Palavras-Chave: Geocultura da Fronteira. Artistas da Fronteira. Jaguarão/ Rio Branco. Políticas Culturais.

RESUMEN

La geografía impacta sobre lo que emerge de los lugares, las manifestaciones culturales nacidas en las fronteras tienen relación directa con particularidades espaciales y históricas. Este trabajo busca investigar artistas residentes de La frontera Yaguarón/ BR – Rio Branco/ UY, y comprender su relación con el arte que producen, con el espacio a su alrededor y con el mercado globalizado. Tiene como idea ponerle luz en manifestaciones artísticas identitarias que tengan su emergencia basada en el sitio en que se encuentran en el mundo. Para que pudiéramos alcanzar los resultados que en seguida se verán, la metodología utilizada fue de entrevistas semiestructuradas con los artistas que se mapearon y después contraoponerlas al referencial teórico elegido. En lo que toca a resultados, se alcanzó la noción de que no existen políticas públicas afirmativas para estos artistas, que en realidad existen en la frontera estudiada, y una comprensión mayor sobre la visión que estas *personas* tienen de sí mismo y del trabajo que hacen. Por fin, este trabajo, buscaba aclarar la relación que se establece entre el lugar y los que crean sus obras en él, la frontera en sí misma, carga con particularidades que son nombradas cuando hablan esos artistas, pero también en sus obras, e fue justamente la voz que traen que se trató de oír en la construcción de lo que aquí sigue.

Palabras Clave: Geocultura de la fronteira. Artistas de la Frontera. Yaguarón/BR – Rio Branco/ UY. Políticas Culturales.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 ESPAÇO DA FRONTEIRA.....	14
3 RAÇA, CAPITAL E MEMÓRIA.....	23
4 METODOLOGIA.....	25
5 RESULTADOS E ANÁLISE DOS DADOS.....	29
5.1 Análise das Entrevistas.....	29
5.2. Análise da Pesquisa Documental.....	34
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
7 REFERÊNCIAS.....	38

1 INTRODUÇÃO

Os ecos resistentes de determinado local estão indissolivelmente conectados as conjunturas em que está inserido, sejam tais conjunturas municipais, nacionais, continentais ou globais. Essas forças incidem sobre as forças motrizes do que está no local. Faz-se, portanto, necessária, a observação histórica do espaço a ser estudado, bem como, uma análise, também histórica, das categorias em que ele se coloca, e ainda das categorias em que deveria se colocar.

Todavia, parece-me imperioso que se posicione de algum modo, ainda que tal análise possa parecer subjetiva, a “metáfora cultural” em que o espaço se encontra. Por metáfora cultural, refiro-me, aos lugares não físicos de sua crença, e de sua construção, ainda que esta, de algum modo, permaneça invisível em uma visão consciente de quem ocupa determinado lugar.

Sendo assim, não creio que possamos proceder à análise do espaço, sem antes tratar de compreender a formação histórico-cultural do mesmo. Faz-se, por sua vez, imprescindível a análise das lonjuras dos povos latinos. Oriundas dessa miscigenação forçada que jamais compreendeu padrões retos sejam estes estéticos, éticos ou morais, sendo ao fim, produto da relação entre os espaços continuados e de séculos de discontinuidades, e mantida refém a partir da invenção do ideário de raça como argumento de dominação.

Da arte latina podemos retirar a evocação da alma dos lugares, e a partir de então compreender de forma mais clara as nuances que permeiam a vida das pessoas de determinado lugar. Entendo que o latino-americano, terceiro-mundista, invadido e saqueado por séculos (desde as embarcações luso-espanholas, até as ditaduras militares e a das megacorporações) tem em seu cerne, uma voz de resistência que acaba por se expressar sempre mais claramente em suas manifestações artísticas, sejam estas as cordas do Candombe uruguaio, a força da Chacarera nascida no colo da cordilheira, ou o doloroso canto da guitarra milongueira filha do pampa, se falarmos de expressão sonora. Seja na visceralidade do nosso cinema, ou ainda na construção real- fantástica da nossa literatura inventamos um lugar, e vivemos nele, ainda que não fisicamente.

Quiçá, possa parecer confusa e heterodoxa a idéia de um lugar inexistente se enquadrar tão perfeitamente enquanto cenário do vivido, mas não há dúvidas que

determinadas obras nos alçam a lugares aos quais não poderemos mais ignorar. A idéia do não lugar está permeada em lugares com os quais não nos relacionamos, lugares de passagem, que não causem marcas indeléveis. Determinados lugares do inconsciente, contudo, jamais deixarão de existir em nós, em toda sua extensão geográfica, mesmo que de nenhum modo possam ser vistos nas frias expressões cartográficas que povoam os mapas.

As configurações do espaço passam necessariamente pela compreensão histórica do mesmo. As crenças, os fazeres históricos, os lugares de memória que se manifestam no lembrar e ainda mais na forma do lembrar. Gabriel Garcia Marquez (2002) disse que não há real importância no que se viveu, e sim, na forma, em como se recorda ter vivido. Cultura e Espaço se hibridizam em uma relação dialógica e insolúvel. Busco neste trabalho compreender a continuidade de um local – a fronteira Jaguarão(Brasil) – Rio Branco(Uruguai)- repleto, pela conjuntura histórica, de descontinuidades.

Por local, temos por uma dessas sortes que a vida nos empresta, a fronteira. Os idiomas híbridos, as vozes que ecoam de forma similar, mas nunca idênticas, reféns de colonizações parecidas, porém com tonalidades distintas. Compreender a fronteira enquanto vetor cultural é uma forma de compreender o vivido e o não vivido que há no cerne latino e que parece invisibilizado pela aura eurocêntrica assumida desde os primais tempos da América Colônia.

Mas o que a fronteira, Brasil- Uruguai, Jaguarão – Rio Branco, propõe de diferente? Seus artistas ocupam, ainda que em escala menor, as mesmas plataformas que outros que vendem milhões, são consumidos, portanto, nos mesmos espaços, ainda que ocupem prateleiras diferentes. O que se oferece, então, que pode ser realmente transformador?

Jaguarão, localizada no extremo sul do Rio Grande do Sul, tem uma área territorial de pouco mais de 2000 quilômetros, e uma população estimada em cerca de 28.000 habitantes, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Sua fundação remonta ao começo do século XIX: “A cidade de Jaguarão teve a sua fundação no ano de 1802, constituindo-se como ponto de guarda para as disputas de fronteira que ocorreram inicialmente entre portugueses e espanhóis.” (LIMA, MELO, RIBEIRO, 2011, p.1)

Separada por uma ponte, a Ponte Internacional Barão de Mauá, está a cidade de Rio Branco, que segundo dados do Instituto Nacional de Estatística do Uruguai, tem

uma população estimada em cerca de 14.000 pessoas (não há dados peremptórios sobre sua área territorial em tal instituto).

Tal delimitação geográfica visa demonstrar através de alguns dados o espaço ocupado no mundo por essa fronteira em específico, e de algum modo compreender as relações dinâmicas e únicas que se desenvolvem nesse lugar. Ao me referir ao lugar, trato esta fronteira como um mesmo ser, que em sua vivência não respeita a diversidade das regras que os padrões de leis internacionais impõem. Aqui se está de um lado e de outro ao mesmo tempo e sob nós, enquanto estamos dos dois lados, há um rio.¹

O esquecimento emprestado a áreas como esta, no concernente ao seu potencial cultural e sua capacidade de atrair pessoas é algo que merece ser visto mais a fundo, com olhos menos turvos em relação aos idiomas que nascem e renascem neste “paso”. Em sua obra, “Uma Terra Só” (1984), o escritor brasileiro, oriundo da fronteira, Aldyr Garcia Schlee, evoca essa fronteira que existe apenas no nível imaginário das fronteiras militares.

As riquezas culturais daqui provenientes estão afundadas em eras de esquecimento. Não que nós nos esqueçamos, mas sim há os que deveriam recordar e não se lembram de nós. Grupos se organizam através das ferramentas que vão encontrando no caminho e resistem por possuírem a crença, por que não revolucionária, de que sua arte é necessária e que deve ser proposta aos outros, ainda que muitos desses não a apreciem, quiçá por reféns de referências culturais que não são suas, mas que importaram do sempre prolífico ventre da globalização.

Cabe aqui o debate das razões estruturais por trás do véu da invisibilidade imposto a manifestações culturais não imergidas de proposições mercadológicas. Não me parece haver modo de dissociar da conjuntura artística global as nuances emprestadas pelo pós-modernismo. Ibin Hassan(1985) propõe em sua obra “The Culture of Postmodernism” uma tabela com as alterações causadas pela condição pós-moderna em relação ao modernismo. Na tabela a seguir, vêm-se os pontos que dialogam de alguma forma com o que aqui se pretende compreender.

¹O rio Jaguarão(Yaguarón) é navegável por 32 km. Tem 2,50 metros de profundidade, principal rio da bacia de mesmo nome, nasce na coxilha das tunas no município de Hulha Negra.

Modernismo	Pós-modernismo
<i>Forma(Conjuntiva, fechada)</i>	<i>Antiforma(Disjuntiva/ aberta)</i>
<i>Criação/ Totalização/ Síntese</i>	<i>Descrição/ Desconstrução/ Antítese</i>
<i>Metáfora</i>	<i>Metonímia</i>
<i>Raíz/ Profundidade</i>	<i>Rizoma/ Superfície</i>
<i>Seleção</i>	<i>Combinação</i>
<i>Interpretação/ Leitura</i>	<i>Contra a Interpretação/ Desleitura</i>
<i>Significado</i>	<i>Significante</i>
<i>Narrativa/ Grande História</i>	<i>Antinarrativa/Pequena História</i>
<i>Transcendência</i>	<i>Imanência</i>

Fonte: Hassan (1985, apud Harvey, 1998, p. 123-4)

Para Hassan, a tabela acima demonstra de algum modo que o pós-modernismo poderia ser tratado como uma reação ao moderno, muito embora o autor deixe claro o quão perigoso pode ser descrever toda a gama de complexidades a partir de polarizações. Harvey (1998) aponta a tabela organizada por Hassan como um ponto útil de partida para que se realize a discussão acerca do real significado do pós-modernismo.

Um dos pontos centrais da tabela apresentada por Hassan, na relação artística que aqui viso estudar, é a compreensão de profundidade ou raiz existente na modernidade e a sua substituição pela ideia de superfície ou rizoma. Nas entrevistas realizadas, como será descrito adiante, os artistas do local sempre ressaltam a ideia de raiz, uma espécie de pertencimento artístico emulado na dialogia. São partes da mesma equação o artista, o ritmo (ou modelo de escrita) por ele executado e o espaço geográfico em que vive.

Na conjuntura mercadológica, do que vende “comercialmente”, vemos a relação com o que está na superfície, com o ritmo que não pertence ao cabedal histórico do artista que o reproduz. Ou seja, a raiz remonta ao modernismo, a um ideário de perenidade que não cabe num modelo tão veloz de sociedade. Respondendo assim, de forma afirmativa a questão levantada por Harvey(1998), a condição pós-moderna, foi apropriada pela lógica do capitalismo avançado, sua superficialidade nas relações com as gentes, com os espaços e com a memória aprofundou o esquecimento de grupos que se erguem sobre pilares como raiz, narrativa ou significado.

Outros pontos apontados por Hassan, em sua tabela, refletem-se, sobremaneira, no trabalho que aqui se constrói, onde os que aqui foram ouvidos se referem a um sentimento de transcendência no tocante a sua obra, ainda que não o cite. A forma como se relacionam com o que produzem, em sua maioria, os coloca em uma posição moderna no concernente ao proposto na tabela acima exposta. Há, contudo, dentre os entrevistados, um que se posiciona de maneira dissonante em suas perspectivas artísticas, como será visto adiante, tendo suas percepções muito mais ligadas à conjuntura pós-moderna no que tange ao artístico.

A geografia que reside dentro de cada ser, talvez explique por que tais grupos se propõem à hibridez idiomática. Do cantar e de escrever seus versos tanto em português, quanto em espanhol, e até na mescla extrema aqui, alcunhada,portunhol. Como e por que resistem e mais ainda, ao que veem resistir? São tais perguntas que me levam a propor este trabalho. Tratar de compreender o papel de tais atores. O que parecem ter e àquele que pensam ter. Ainda que de forma fugaz, busca-se aqui dar voz a ecos reprimidos, que vem ecoando em silêncio há tempo demais.

A paisagem dos lugares é resultado de uma identidade cultural que acaba por invadir o DNA subjetivo dos habitantes. Quando busco aqui, encontrar os atores que permanecem na fronteira e que a escrevem, cantam e a recontam em seus versos, viso compreender a real relação entre o permanecer - ou o estar de volta - ou seja, o estar no espaço e o processo criacional que reside dessa relação com o lugar onde se está.

Pretendi, assim, estudar os artistas do local, que trabalham em suas composições, a hibridez idiomática na fronteira Brasil – Uruguai, com ênfase para as cidades gêmeas de fronteira Jaguarão – Rio Branco, mas sem desconsiderar o contexto simbólico de outras fronteiras existentes entre os dois países. Identificar quais artistas se enquadram nesse objetivo geral, e a partir de então, compreender quais mecanismos esses mesmos

artistas utilizam para promover suas obras, quais os mercados consumidores do que produzem e se existem ações políticas em prol ao desenvolvimento de seus projetos artísticos.

2 O ESPAÇO DA FRONTEIRA

Esta fronteira, em suas ruas, praças, travessas estabelece seus paradigmas primários, baseada em continuidades nas relações retilíneas e repetitivas, sendo local de permanência, mas também local de distribuição e passagem. Ao referir-me as descontinuidades evoco aos eventos formadores da fronteira aqui citada, em um primeiro momento, para em seguida alcançar os ecos que a ação globalizatória empresta à realidade local no hoje. Para Harvey (2006) a efemeridade e a volatilidade, ou seja, a velocidade em que se reconfiguram as relações, tanto humanas quanto as com o espaço, torna extremamente difícil que se mantenha firme qualquer sentido de continuidade.

A grande questão em foco, parece-me, neste instante em que este trabalho se constrói, é tentar compreender de que modo os fazeres culturais de uma fronteira ao sul do mundo dialogam com a ideia de América que nossas manifestações artísticas tão bem retrataram no último século. Como enxergar nas nossas continuidades, nas nossas lonjuras, elementos que estão inseridos em um contexto latino, porém distante na geografia dos mapas.

Por fronteira, aqui se replica o conceito de Eduardo Galeano (2009), explicitado em seu discurso “os mapas da alma não têm fronteiras”, nele o autor uruguaio remete ao espírito migrante que não respeita os limites burocráticos e/ ou bélicos que possam se encontrar nas áreas fronteiriças, as almas transpassam e estão do lado de lá. Na fronteira aqui estudada, se está também do lado de lá fisicamente.

Parece-me, talvez por filho de uma fronteira, que Comala, a cidade que Juan Rulfo (2004) funda junto ao realismo mágico em sua obra, de maior relevância, “Pedro Páramo”, é ainda a cidade que de algum modo guarda os mortos de todos nós filhos de uma mesma sina geográfica. Não há, contudo, como afirmar de qualquer modo, que todas as fronteiras terceiro-mundistas, têm sua cidade feita de sombras e suspiros, mas há essa representação alegórica, mescla de memória, fé e espanto que nos aproxima e que influencia sobremaneira o nosso viver enquanto cidadão da fronteira de onde agora escrevo.

Esta América “inventada” pela literatura esteja esta musicada ou unicamente impressa no papel, e que tão bem retrata o viver latino dos últimos séculos, enfrenta suas crises históricas inevitavelmente enquanto bloco. Governos de ordem populista, advindos de uma oligarquia liberal e conservadora se espalharam pela América no

princípio do século XX, sendo substituídos por alguns governos de viés socialista que seriam derrubados em seguida, dando lugar a ditaduras civis-militares altamente financiadas.

Tais dados apenas servem como reafirmação da condição gêmea que há em nossa história. Como nosso material histórico pode ser facilmente discernível em tantos níveis, e como podemos reconhecer o fazer e o modo do fazer do outro, por termos a fronteira humana que a geografia do lugar nos emprestou.

Os espaços segundo Santos (1997) configuram-se através de verticalidades e horizontalidades. Nas verticalidades temos pontos no espaço que asseguram, ainda que separados, o funcionamento global da sociedade. Por outro lado, nas horizontalidades estão os espaços que se agregam sem descontinuidade, como por exemplo, a definição tradicional de região.

Para Candiotto (2009), nas verticalidades predomina o tempo rápido/universal e os interesses corporativos se sobressaem aos interesses públicos, pois o sistema de redes que se serve das verticalidades está à serviço daqueles atores que, mesmo de fora da área, organizam o trabalho de todos os outros atores. Segundo Santos: “As decisões essenciais, concernentes aos processos locais são estranhas ao lugar e obedecem a motivações distantes, tendo como consequência a alienação das pessoas presentes nos lugares”. (SANTOS, 2000, p.107)

As horizontalidades, por sua vez, carregam temporalidades diversas, e têm como eixo central o meio geográfico. Carregam consigo, por conseguinte, a totalidade dos atores e das ações. Santos (1997) alerta, no entanto, que o território acaba sendo na maioria das vezes transporte para as verticalidades por ter como base a democracia de mercado que avaliza a ação hegemônica e distanciada do território. Quanto menos atuante e coesa for determinada sociedade mais fácil será para o mercado sobrepor-se sobre as horizontalidades e suprimi-las.

A globalização de costumes, crenças e fazeres, dá-se através das verticalidades, que encontram, no entanto, resistências na força das continuidades, e por que não nas descontinuidades existentes nas fronteiras. Como se de algum modo, os valores arraigados nesses territórios pudessem ser tocados, mas não totalmente transformados.

Vê-se, portanto, nesses locais o quão correta está a afirmação de Santos, sobre a atuação e coesão da sociedade enquanto defensora e manifestante de sua própria cultura. É inverossímil, entretanto, crer que tal sociedade, ainda que resistente, possa sobreviver

incólume aos ataques diários da democracia de Mercado. Os fazeres culturais resistentes, cada vez mais ficam restritos dentre grupos e espaços menores. Perdendo força diante de um avanço que algumas vezes parece irreversível. Muito embora com o processo de globalização, ganhemos referências culturais das mais diversas provenientes de outros territórios histórico-culturais, entendemos tais manifestações sob um viés superficial e em nada estruturante.

Lazzarato (2014) aponta novas formas de dominação, que em primeiro momento podem parecer um tanto quanto paradoxais, mas que se evidenciam nas relações sociais da contemporaneidade. Nas atuais conjunturas sociais, não há problema de escassez de fala, e sim uma superabundância, e advindo desta, um consenso conformista. O espaço público acaba refém de manifestações que se apropriam das culturas heterogêneas, minando as diferenciações inerentes aos espaços e buscando uma homogeneização de costumes e de crenças. Os espaços de fala, portanto, servem como condutores das descontinuidades ignorando as nuances dos espaços públicos.

O processo globalizatório e as portas que por ele são abertas não está, jamais, distante do Neoliberalismo² e das verticalidades manifestadas no poder das megacorporações. Por mais que surjam vozes antes inaudíveis com os espaços deixados pelas mídias alternativas, estas acabam sendo, segundo a democracia de mercado³, avalistas de uma cultura expansionista e dominadora.

Acabamos, enfim, reféns dessa cultura dominadora que não dialoga com nossa geografia e com nossa história, enquanto nos distanciamos destas. Nossos referenciais se perdem e adquirimos hábitos e gostos que em nada se assemelham aos fazeres históricos que deveriam conter nosso espaço-tempo. Não compreendendo, ainda, que tais processos, por mais enriquecedores que possam parecer em uma primeira análise, apenas aceleram os nossos tempos e nos tornam menos hábeis na compreensão do mundo ao nosso redor.

A democracia de mercado, tanto citada até aqui, tem como principal característica a adaptabilidade, a capacidade de abrir portas para toda sorte de manifestações, desde que essas possam, de algum modo, serem revertidas em um capital

² Doutrina desenvolvida a partir da década de 70, que defende a absoluta liberdade de mercado e uma restrição à intervenção estatal sobre a economia, só devendo esta ocorrer em setores imprescindíveis e, ainda assim, num grau mínimo.

³ Democracia de mercado representa um sistema em que as forças políticas são diretamente influenciadas pelas econômicas, aventando ideais de liberdade, muito embora isso implique na concentração de riquezas nas mãos de minorias abastadas.

que a legitime e autorize. Oferecemos à determinado grupo uma obra que dialogue com este, encerrando seu papel ali, no confinamento de um poder simbólico que apenas fortalece a mentalidade do capital.

Supostamente ao desfazer antigos vínculos sociais, empecilhos à livre circulação da mercadoria, o mercado estaria produzindo novas relações sociais, de natureza igualitária e contratual. Estaria, contudo, separando e, portanto, libertando a força de trabalho da pessoa do trabalhador, reduzindo-o à mercadoria, submetendo-o à possibilidade do cálculo capitalista e à reprodução ampliada do capital. (MARX, 1959, p. 121)

Na contemporaneidade, dirão diversos teóricos, devemos compreender os avanços tecnológicos, bem como as possibilidades por ele proporcionadas segundo a visão de uma balança, em que retiramos o bom e o ruim de cada coisa. Ou seja, ao mesmo tempo em que temos um mercado tomado por manifestações culturais construídas nos gabinetes de grandes produtores, temos a possibilidade de absorver, de acessar grupos culturais que provavelmente seriam estranhos a nós durante toda nossa existência em outros tempos, em tempos menos velozes do que estes.

Retornando a Harvey (1998), o pós-modernismo tem total aceitação ao que é efêmero, fragmentado, sem qualquer tentativa de transcendência, ou superação, aceita o caótico, o que se desfaz como se fosse tudo que existisse. Tal lógica, ao ser aplicada ao mercado cultural, redimensiona a relação com o artístico. A perenidade está diretamente relacionada à reinvenção, ou seja, dissociação do que é enraizado, do que tem profundidade. Mudando a concepção de bem cultural, bem como outros adjetivos que aqui não cabem ser discutidos, quais fama e sucesso.

Acessar bens culturais, e/ou sociais erigidos sobre o que é profundo, de algum modo teria a equivalência de um pequeno movimento em uma engrenagem que caminha contra a ordem das coisas. Todavia, parece-me impossível crer nessa possibilidade de transformação, quando mesmo a transformação está subvencionada pelos atores que constroem as megaproduções. Para Zizek (2014):“O acesso global se baseia cada vez mais na privatização quase monopolista da nuvem que oferece o acesso. Quanto mais acesso ao espaço universal o usuário individual tem, mais esse espaço é privatizado”.(p.9)

Soa ingênua, uma crença, que posicione manifestações artísticas realmente identitárias como consumíveis numa escala similar ao que é imposto culturalmente e

jogado às massas. O artista, ou grupo artístico, em questão se torna refém da mesma lógica individualista de criação e replicação de sua obra.

Muito embora, tais manifestações existam e possam ser mapeadas, são um subproduto necessário na relação do capital com a democracia de mercado. Ou seja, tais grupos subvencionam, no mais das vezes, através de sua própria força de trabalho, um produto artístico que será consumido em algum grau por determinado nicho social. Serão replicados e expostos em ambientes difusos no que tange a sua estética, mas que acabam, na maioria dos casos, por se pensar, de modo muito similar, a tantos outros que abrigam as obras voltadas às grandes massas.

O fato de tais artistas serem responsáveis por várias partes da produção de suas obras, inclusive a financeira, no mais das vezes, estabelece uma relação diferente com o que estão concebendo. Afinal, não são alimentados por tal mercado, conseguindo, de algum modo, um distanciamento do mesmo ao menos em uma escala aparente.

Estes artistas carregam habitualmente em suas composições, aqui apontamos mais fortemente às obras escritas, críticas sociais e posições firmes sobre temas caros aos grupos que se autointitulam resistentes, no âmbito latino. Sua visibilidade, no entanto, é diminuta, pois não é interessante ao mercado que tal crítica ressoe sem que o gênero proposto seja demandado por algum mercado em específico.

Com os avanços tecnológicos e as facilidades aparentes no acesso, ergueram-se diversas vozes, com os mais diversos sotaques no cenário brasileiro. Com isto, todos os que desejarem, podem expressar suas opiniões e replicar suas obras sem a necessidade da validação de um mercado específico, tal qual o fonográfico ou o literário.

A composição oriunda da binacionalidade, do hibridismo de vozes, aquela que conhece seu lugar no mundo, ainda que o mundo agora caiba na tela de um celular na palma de nossa mão, essa composição, esse processo criacional é resistente e é resistência. Alimentada de referências históricas que construíram as identidades de um local que carrega consigo uma compreensão única de onde se está, muito embora não encontre qualquer apoio seja ele da iniciativa privada, ou do poder público, para o financiamento de seus atores.

O artista que nada na contracorrente da lógica de massificação da arte, inúmeras vezes o faz, simplesmente por não oferecer um produto que seja viável à reprodução massiva e ostensiva que o capital propõe. Com isso compreendemos que a relação espaço-tempo é indissociável da ação de supervivência do capitalismo.

Todo agente cultural carrega a intenção de que sua obra seja ouvida, lida e/ou replicada. Contudo, existem camadas distintas entre o vendável e o perene. Não cabe aqui discutir méritos artísticos, todavia, observa-se que determinados gêneros ocupam quase todos os espaços comerciais pela facilidade com que são deglutidos em detrimento a outros que envolvem processos mais complexos de construção de composições.

No ano de 2016, o Governo Federal organizou um mapeamento sobre políticas públicas destinadas a áreas fronteiriças. Tal caderno é composto por 186 páginas, onde se encontram ações propostas e realizadas pelas mais diversas pastas que compõe o Governo Federal, mas em nenhum momento há qualquer menção ao ministério da cultura, e/ ou ainda qualquer menção a políticas culturais, ainda que, em outros ministérios.(BRASIL,2016)

Ainda que a América Latina, esta, a que habita no sul do mundo, tenha experimentado toda sorte de violência, seja física, psicológica ou ainda de invisibilidade e esquecimento, há em sua resistência um lugar artístico que não pode ser esquecido. O respeito ao vento, à potência do som dos lugares, a identidade proveniente das pequenas fagulhas de som que um jovem guitarrista pôde encontrar, isso conforma nossa geografia. Não apenas a geografia que habita os mapas, mas também aquela que traçamos nos caminhos de dentro e que estão aprisionadas em nós, ainda que as velocidades e imposições da democracia de mercado tratem de silenciá-las, e no mais das vezes obtenham êxito. Há ainda fagulhas encontradas por aqui, e essas fagulhas não aceitam o silêncio.

Os deslocamentos e os fluxos emprestam dinâmica às relações estabelecidas, e também na forma como se pensam as cidades. As relações históricas estabelecidas nos encontros, nos conflitos, na oralidade conformam assim a memória do local. E essa memória ainda que bombardeada por memórias não pertencentes ao espaço em questão uma vez construída não pode ser totalmente destituída, talvez por uma compreensão ancestral de que a memória é a salvaguarda do espaço. Recordar, ainda que de modo fantasioso, é manter vivo o espaço, ainda que essa existência se torne virtual.

As identidades culturais mais fortemente construídas, no entanto, são focos de resistência, quiçá por aprisionamento a paisagens históricas em que os tempos ainda correm um pouco mais devagar. Retornamos, pois, às horizontalidades propostas por Santos (1997) e como a fraqueza do tecido de coesão de determinada sociedade leva a

transusão entre as horizontalidades e verticalidades, e com isso, a tomada do espaço por ações culturais de outras ordens, e que se manifestam como potência em outros espaços.

Há aqui, nesta fronteira Brasil – Uruguai, grupos como o “Caminhos de Si”. O grupo formado, exclusivamente por jaguarenses, guarda ainda outra peculiaridade, muito embora, quase todos tenham saído para estudar, e em algum momento para trabalhar, os integrantes acabaram voltando a Jaguarão. Hélio Ramírez é biólogo e com essa profissão sustenta a sua arte, Martim César, Engenheiro Químico e auditor da Receita Federal, faz o mesmo.

Nadam assim na contramão de um mercado que não ouve a fronteira. Mas como afirmar que o mercado não se interessa por esse espaço-tempo? O que leva a crer tal coisa? O mercado acaba por refletir-se, num sistema global voltado ao capital, nas ações políticas que o Estado assume em relação aos seus agentes. Quando compreendemos que não há quaisquer ações afirmativas no tangente cultural à fronteira, constatamos que o mercado não se interessa por essas áreas. Não existe editais específicos, o que implica que não há verbas destinadas a esses grupos, que invisibilizados, inclusive pela ação do Estado, não soam interessantes aos grandes selos comerciais.

Como já dito anteriormente, existem manifestações e aproximação entre agentes de afinidade similar, em grande parte facilitada pela velocidade da informação e a facilitação do encontro entre distantes, no abrandamento das distâncias terrenas num clique de computador. Esses grupos se unem, e criam uma rede de atores que se compreendem e se buscam fora das grandes teias industriais. Corroborando novamente, com o proposto por Hassan como polaridade entre modernismo e pós-modernismo, enquanto tínhamos naquele um processo de seleção de “iguais”, encontramos neste uma relação de “combinação” entre atores sociais. Entretanto, esse encontro possibilitado pela velocidade e pela necessidade de que se criem produtos e manifestações novas a cada instante, torna-se ainda menos relevante pelo esquecimento que é emprestado aos seus espelhos históricos.

Mas o que isso quer dizer? Os autores que representam à complexidade de composição ou a identidade cultural de determinado lugar, ainda que sejam reconhecidos como patrimônios musicais já não são consumidos, suas obras acabam relegadas a um passado que não os pertence, pois, ainda são produtores de coisas novas.

Invisibilizados pelas necessidades mercadológicas, suas aparições acabam resumindo-se a espasmos memoriais, e com isso, também estes, os espelhos acabam sumindo.

O que só pode gerar, ao fim e ao cabo, que os grupos que hoje resistem obscurecidos, sejam espelhos menos luminosos para as gerações vindouras, e que isso acabe, no fim, tornando-os obsoletos. As influências culturais estão cada vez mais restritas, e há um equívoco por parte de algum dos que, hoje, autoproclamam-se vanguarda em tentar compreender o possuir tal diferenciação como algo benéfico. O “conhecimento” de tais manifestações repartido entre poucos apenas a enfraquecem e silenciam.

Retorno aqui à questão que norteia este trabalho, ligada aos motivos que fazem com que os grupos mapeados permaneçam em sua complexa senda em busca de voz. As manifestações em línguas irmãs, oriundas de cidades gêmeas, com ritmos que provém dos dois lados da fronteira, soam como afirmações da capacidade de criação latina em detrimento ao eurocentrismo histórico que permeia as relações de poder na América.

Quando chamamos resistência manifestações de tal sorte, referimo-nos a uma necessidade irrequieta de reafirmar padrões identitários ligados a uma determinada realidade, que se pensa enquanto continental, mas que se afirma no local. No espaço das cidades, neste caso, mais especificamente, na fronteira.

O Capitalismo, contudo, carrega consigo uma imensa capacidade de se reinventar, utilizando-se do neoliberalismo para alcançar todas as suas possibilidades. Se a demanda existir, o mercado proverá. Todavia, ele é antes disso um proponente do consumo. Um criador de personagens a serem consumidos, sendo assim ator central na cena artística em que deseja atuar.

Para Harvey (2006) um dos pilares básicos da ideologia capitalista é que o crescimento econômico ademais, de inevitável, é algo positivo, tendo-se, assim, a ideia de que a crise advém do não crescimento. Isso explica o investimento em determinado gênero e o esquecimento de tantos outros. Pois, a arte, ao ser absorvida pelo capital, torna-se também mercadoria, sendo impossível dissociá-la da imagem de bem de consumo, ainda que o próprio mercado ciente das subjetividades dos discursos propostos historicamente, no que se refere ao artístico, adeque-se para que a venda ganhe um sentido para quem consome. Muito embora, esse sentido esteja esvaziado para os intermediários da venda, detentores dos meios de produção.

Tais razões aclaram a relação que os grupos aqui estudados, residentes de fronteiras como esta, e proponentes de um conceito artístico ainda pouco (ou não mais) mercantilizado, constroem com as corporações que detém os meios de produção e o capital necessário para a reprodução e o consumo em larga escala.

3 RAÇA, CAPITAL E MEMÓRIA

Anibal Quijano (2005) explica que todo sistema de legitimação da dominação europeia sobre os povos ameríndios e, também o processo de escravização de homens e mulheres vindos do continente africano, foi possível através da construção da ideia de “raça“, sendo esta a primeira categoria social conhecida na modernidade. Tal ideia foi um produto mental e social específico e necessário para que se destruísse o mundo pré-existente nas novas colônias e se pudesse assim estabelecer uma nova ordem, baseada em um novo padrão de poder.

Com isso, buscou-se a naturalização da relação dominador-dominado, baseada em argumentos fenóticos, tal qual, a cor de pele. Os dominados seriam segundo o ideário de raça, inferiorizados não por conta do resultado de um conflito de poder, mas sim, porque sua natureza os colocava em uma posição de inferioridade.

A Argentina ao cabo de seu processo escravista tratou de eliminar todos os homens e mulheres que estavam sendo escravizados. Apenas 4% dos Argentinos são negros, algo que pode ser explicado pela perseguição sofrida, e pelas próprias divisões sociais que o conceito de raça recebeu na sociedade argentina. No período em que Buenos Aires era capital da coroa espanhola na região do Prata algumas “raças” foram qualificadas pelas autoridades, tais quais o Mulato(filho de negro com branco), o Zambo(filho de negros e índios), e o Salto Atrás(quando uma criança era mais negra que seus pais), dentre outras. Pertencer a alguma dessas categorias implicava em não ter acesso a determinados bens sociais básicos, como saúde e educação, determinando assim quais pessoas e grupos poderiam ocupar determinados espaços e quais não poderiam, dando ainda mais significado à compreensão ulterior que engloba as noções de lugar. (MORLACHETTI, 2006).

Voltamos aqui ao sociólogo peruano Anibal Quijano, e sua ideia de “descoloneidade”. A ideia de raça, previamente descrita, justificava a dominação do europeu sobre o latino, e hoje legitima as relações de exploração que se dão a partir do capital estrangeiro sobre as terras da América. Segundo Quijano (2005): “Seguimos sendo o que não somos”. Com exceção talvez, das vezes em que somos.

Atahualpa Yupanqui (1971) nos apresenta a lenda que o acompanhou por toda vida. Diz-nos que tal lenda foi, e apenas poderia ter sido contada, pelos peões que dividiam com ele, e com os seus, as velhas estâncias. Nela, o vento possuía um imenso

alforje em que aprisionava todos os sons da terra, contudo, às vezes, o peso era tão grande que alguns sons, ou ainda, fagulhas de sons, caíam sobre a terra e ficavam ali, resistindo ao tempo e ao mundo, até que um dia alguém os encontrasse. Diz (ou canta) Yupanqui (1971): “Os encontram as guitarras depois de vencida a dor, meditação e silêncio transformados em dignidade sonora. Os encontram as flautas índias, que espalharam pelos Andes as cinzas de tantos yaravíes”. Os que se fizerem amigos do vento, segundo Yupanqui (1971), os que o entendam, que o amem e respeitem serão os que poderão compreender sua linguagem e com isso achar seu rumo, alcançar a copla, penetrar o canto. De algum modo, as palavras do cantautor argentino exprimidas em uma de suas obras literárias, visam dialogar com as premissas sociológicas até aqui expostas.

Há, enfim, uma alteração nas relações sociais advindas nas mudanças estruturais nos modos de vida da América Latina, hoje no colo das cidades repousa a vida urbana, e nela – aqui a uma terra só de Schlee – os espaços de trânsito e de interações das relações subjetivas. A cidade não é, portanto, sua arquitetura, ainda que esta conforme o espaço urbano, a cidade é antes disso o meio do encontro, é o meio pelo qual as interatividades e as relações se explicam.

Segundo Harvey (2005), no capitalismo, a reprodução da vida cotidiana vincula-se às condições materiais produzidas pelos seres humanos em suas relações sociais, relacionando-se, assim, necessariamente, às mercadorias produzidas colocadas continuamente em circulação. Se pensarmos à geografia cultural sob um viés mercadológico compreenderemos que os meios de produção artísticos, assemelham-se aos meios de produção de uma fábrica, por exemplo. Um produto é massivamente produzido, e vendido visando específicas camadas sociais, reféns de espaços-tempos similares. A reprodução da vida cotidiana necessita, portanto, desses padrões constituídos enquanto todo social para manter o nexo que liga todos os nuances da ação do capital.

Segundo Quijano (2006) na América do Sul o capital existe apenas como eixo dominante da articulação conjunta de todas as formas historicamente conhecidas de controle e exploração do trabalho. E é o capital enquanto eixo de dominação que define o que deve ou não ser consumido em larga escala.

Ao pensarmos as relações entre raça, enquanto uma categoria mental importantíssima para a definição do ser latino americano, o capital que legitimou e

legítima as relações de dominação, e a memória enquanto mescla do que ocorreu com o que se recorda ter vivido, enxergamos com mais clareza o contexto contemporâneo que experimentamos. Os produtos mercadológicos e suas legitimações, e as manifestações artísticas que se pensam na contraposição, que se posicionam enquanto resistência e salvaguarda das coisas que creem dever lembrar.

A seguir, falarei a respeito das questões metodológicas que nortearam este trabalho, referindo-me aos métodos para observar o universo escolhido e os autores que foram importantes para a construção do modelo analítico da pesquisa.

4 METODOLOGIA

Seguindo a premissa do materialismo dialético, alcançamos o entendimento de que a história da humanidade deve ser compreendida de frente para trás, analisando-se, pois, o agora, a realidade social aqui imposta e, historicizando, as relações provenientes de outros modos de produção. Marx, segundo Hobsbawn (1991, p.38), não estaria se referindo a uma mudança simples de um sistema para outro, e sim a uma evolução em um sentido mais amplo.

Marconi e Lakatos (2005), por sua vez, tratam de delimitar quatro eixos fundamentais para a construção de uma metodologia baseada na premissa materialista dialética, são estes: ação recíproca, mudança dialética, passagem da quantidade à qualidade, interpretação dos contrários.

Da ação recíproca dizem Marconi e Lakatos (2005): retira-se que as coisas não devem ser analisadas na qualidade de objetos fixos, mas em movimento, nenhuma coisa está acabada, encontrando-se sempre em vias de se desenvolver. Ou seja, o fim de um processo necessariamente é o início de um outro, a natureza da sociedade, por sua vez, está baseada na interdependência, não há condições sociais não relacionais, tudo é resultado é de algo.

Continuam Marconi e Lakatos (2005), na mudança dialética, todo movimento, transformação, ou desenvolvimento, opera-se por meio das contradições ou mediante a negação de uma coisa – essa negação se refere à transformação das coisas. Isto é, ao se negar algo, inicia-se um processo de transformação das coisas todas em seu oposto, todavia, ao se negar tudo, acaba-se por negar inclusive a negação. A negação da negação, por sua vez, é o dínamo da mudança dialética.

Para os autores, o terceiro eixo, a passagem da quantidade à qualidade, trata de analisar os diferentes tipos de mudança, seja ela contínua, gradativa, ou a descontínua, ocorrida através de saltos, ressaltando, contudo, que a mudança qualitativa não pode ser dissociada da mudança quantitativa, sendo esta, resultado daquela.

O último ponto levantado por Marconi e Lakatos (2005), por sua vez, é a interpretação dos contrários, partindo do princípio de que toda realidade está baseada na assunção de movimento, os movimentos, no entanto, são resultados das contradições, das lutas de contrários, necessitam, portanto, novamente da unidade, do que é conjunto. Ou seja, há uma unidade resultante do pensamento contrário.

A partir do exposto, a metodologia do trabalho aqui desenvolvido buscou se basear no dinamismo das relações unitárias. Uma observação dos atores que residem “numa terra só” precisa ser contraposta a uma realidade, que nos bombardeia através das manifestações das grandes mídias.

Os atores mapeados, escritores e cantores que trabalham as duas línguas e que ainda residem na fronteira Jaguarão (Brasil)- Rio Branco (Uruguai) nos falam de suas experiências, o porquê de permanecerem, em alguns casos os por quês de haverem ido e agora estar de volta. O que um lugar, um espaço que está o tempo inteiro em constante transformação, em suas subjetividades, ainda guarda que os faça estar aqui.

Para Ribeiro (2008), quando há a necessidade do pesquisador obter informações a respeito do seu objeto, visando conhecer atitudes, sentimentos e valores, deve-se proceder a entrevistas, pois delas se podem retirar as reações subjacentes ao comportamento, podendo assim, ir além das descrições básicas das ações, tendo assim o pesquisador, novas fontes de interpretação do dito, pelos entrevistados.

Gil (1999) nos diz que as entrevistas podem ser classificadas de quatro formas: informais, focalizadas, por pautas e formalizadas. As entrevistas realizadas na confecção deste trabalho se enquadram na categoria “por pautas”. Ainda segundo Gil, a entrevista por pautas apresenta determinado grau de estruturação, é guiada por uma relação de pontos que o entrevistador vai explorando ao longo da entrevista, as pautas exigem certa ordenação, para que façam sentido entre si, o entrevistado por sua vez pode falar livremente, desde que se refira às pautas assinaladas.

Um questionário com perguntas fechadas, junto às entrevistas semiestruturadas, levantou informações básicas de identificação, tais como sexo, idade, grau de escolaridade, profissão e outras referentes ao número de obras lançadas, formas de financiamento e também o conhecimento por parte dos entrevistados de ações afirmativas propostas pelo Estado para com a obra desses autores.

Outras perguntas, no entanto, fazem referência ao sentir a fronteira, e a ideia idiomática de identidade que advém dessa obra. Este trabalho buscou o encontro de dados comprobatórios à ausência de voz dada a tais grupos, mas também procurou de algum modo, compreender um pouco das subjetividades existentes nas construções dos mesmos, como esses atores são de certa forma, também resultado dessa invisibilidade, e o porquê enxergam, caso o façam, a fronteira como a casa de sua arte. O retorno, ao método analítico marxista, faz-se necessário, face à compreensão mediada da história

que está sendo escrita, e também como crítica as fragmentações presentes na contemporaneidade. Para Sobral e Campos (2012), o método científico marxista, busca sair do imediatismo para uma compreensão mediada da realidade, indo do singular ao universal e da aparência à essência das coisas.

Depreende-se disto, a compreensão da necessidade do que é profundo, e também da singularidade do que é potência no local. Analiso aqui uma das tantas fronteiras do mundo, dentre tantas outras, todas com suas geografias e com seus novos culturais, repletos de camadas que não alcançam a superfície, mas permanecem enraizados no que é profundo. A superfície que detêm os lucros mercadológicos se posiciona sobre a terra, e retira de lá seus frutos. Posicionada com os pés na terra, está a oposição, o outro lado da mesma moeda, a unidade supracitada.

Tais atores foram escolhidos, partindo do pressuposto de que uma rede acaba se formando entre os artistas locais, e ainda que estes não façam suas composições juntos (ainda que, às vezes, o façam), têm conhecimento sobre as proposições artísticas de outros, que comungam de um similar modo de construção artística.

Meios de publicidade, tais quais jornais, e algumas páginas web, apresentam-nos também a estes atores, buscando chegar ao maior número possível de personagens na construção deste trabalho, e tratando assim, de compreender se o apreendido do material bibliográfico aqui apontado concorda com a realidade posta no local.

Sobre os motivos da permanência no espaço buscamos contrapor as afirmações bibliográficas de alguns geógrafos que trabalham o lado humano dos lugares. Esta pesquisa, portanto, tem um grande cabedal de referências teóricas que pretendem conversar com o que está dado no espaço local, na fronteira Jaguarão-Rio Branco.

A análise aqui proposta sob uma metodologia dialética, precisa estar posicionada na totalidade do ambiente da fronteira Jaguarão – Rio Branco, sobre isso, nos diz Konder (1991), que ao se estar empenhado em estudar o nível de totalidade de determinado lugar, deve-se ter o nível de totalização dessa realidade, se por outro lado, buscar-se um aprofundamento, e se, se quiser compreender a relação do espaço estudado com o quadro global, deve-se buscar um nível de totalização mais abrangente, uma visão de conjunto do capitalismo, da sua gênese e de sua construção histórica. Ou seja, os diferentes níveis de totalidade, são definidores das prerrogativas que se deve assumir ao principiar um estudo.

As entrevistas realizadas para este estudo foram levadas a cabo entre os dias

10(dez) e 25(vinte e cinco) de outubro, do ano de 2017. Tiveram duração mínima de 18(dezoito) minutos e máxima de 35(trinta e cinco) minutos. O fato de eu haver nascido e vivido grande parte da minha vida no corredor fronteiriço estabelecido entre as cidades de Pelotas e Jaguarão, fez com que eu tivesse acesso em algum momento a alguns dos artistas que busquei entrevistar neste trabalho. Também o fato de conhecer suas obras e seus nomes levou ao interesse sobre as questões que são os objetivos da pesquisa por mim levada a cabo. Os primeiros contatos foram realizados através de troca de correios eletrônicos e conversas em redes de convivência, para que em seguida fossem agendadas as entrevistas presenciais.

Um dos pontos mais interessantes no processo que culminou com a análise das entrevistas, que será vista mais adiante, foi a receptividade dos artistas entrevistados ao que este trabalho se propõe. Demonstraram felicidade em poder ser ouvidos e falar sobre suas inquietações, suas crenças, suas realizações artísticas. Dois dos entrevistados, por motivos de agenda pessoal, não conseguiram se fazer presentes no primeiro momento marcado e então os dois se dispuseram a ir ao meu encontro para ceder à entrevista.

Foram ouvidos cinco artistas, residentes na área estudada, referente a sua atuação e sua forma de ver o universo artístico em que estão inseridos, foram levantadas também questões pertinentes a alguns indicadores, tais quais idade, sexo, escolaridade e profissão – questionário em anexo – as entrevistas foram gravadas com a permissão daqueles que foram ouvidos, as questões levantadas foram sintetizadas em resumos e contrapostas, para que se compreendesse através do confronto de ideias dos envolvidos, um pouco mais da realidade aqui estudada.

Cabe ressaltar que os artistas apontaram outros que creem eles, se enquadrariam no aqui proposto, alcançando a totalidade de onze (11) nomes citados. Sendo dentre estes, nove homens e duas mulheres.

No tocante, à pesquisa documental foram analisados *sites* (sítios eletrônicos) como, por exemplo: o *site* oficial do grupo de pesquisa, ligado à Universidade Federal de Pelotas: Cultura, Cidades, Políticas e Fronteiras. Tal *site* apresenta apenas um trabalho, no ano de 2012, referindo-se a Itapuã/RS. Pelo tempo em que está inativo em atualizações, creio que o grupo deva ter sido desfeito.

Os *sites* do Ministério da Cultura do Brasil, do MEC (Ministério de Educação e Cultura) do Uruguai, da FUNAG (Fundação Alexandre de Gusmão), ligada ao

Ministério de Relações Exteriores do Brasil, da Gestión Cultural, ligada também ao MEC uruguaio, também foram fontes importantes para que se analisasse, como será visto a seguir, as nuances da realidade aqui estudada.

O estatuto Brasil – Uruguai, com seus mais de oitenta anos, e suas reverberações na realidade cultural das fronteiras foi elemento essencial a análise procedida. O Documento da FUNAG (2010), referente às reais atribuições e ramificações do estatuto na relação binacional Brasil – Uruguai, além de fazer referência ao documento original, nos fala sobre questões ocorridas desde sua assinatura, que se manifestam ou não, nas relações entre os dois países.

5 RESULTADOS E ANÁLISES DE DADOS

5.1 Análise das Entrevistas

Cabe destacar, em primeiro lugar, que um ponto interessante é que há uma predominância de atores masculinos e que, dos entrevistados, todos possuíam colação em grau superior. Três uruguaios e dois brasileiros compuseram o universo estudado, apresentaram similaridades em alguns pontos, e discrepâncias em outros.

Um dos pontos centrais aqui propostos é a relação dos artistas, emergentes da fronteira Rio Branco- Jaguarão, com o mercado fonográfico e com as nuances mercadológicas da globalização.

Interessante perceber como diferentes atores de uma realidade similar, com realidades financeiras parecidas e formações similares, têm uma visão dissonante sobre um mesmo tema, ao ser questionado sobre as dificuldades em planejar projetos segundo as demandas locais, Martim César nos diz: “As novas gerações não conseguem ter acesso a quem canta sua região no planeta, pela força das mídias.” Já Vicente Botti, responde a mesma pergunta dizendo: “A globalização ajudou muito a questão do artista independente. Existe o acesso à cultura, mas a população não tem interesse. As pessoas estão distantes da própria história”.

Segundo a premissa dialética, no que tange ao restante das entrevistas dos artistas ouvidos, a diferença fundamental parece estar na relação da obra com o que é essencial a cada um. Ao ser questionado se já havia realizado alguma adaptação em sua obra para que ela fosse mais facilmente compreendida, Vicente afirma que: “Com o tempo amadurecemos, no formar a canção, pensa-se na música que vai tocar na rádio, então se adapta que para que fique mais fácil de ser compreendida”. Todos os demais entrevistados negaram qualquer mudança em sua obra por questões de compreensão ou facilidade na comercialização.

Carina Lopez fala sobre o que a fronteira lhe trouxe, enquanto artista, ao ser questionada se enxergava algum diferencial que emergisse artisticamente na fronteira aqui analisada, comentou: “A fronteira me deu a possibilidade de cantar os dois lados. A fronteira abraça muito o cantar músicas e ritmos dos dois lados. Uma coisa que eu sempre ouvi é que as pessoas gostavam muito do meu repertório. Martim César, por sua vez, destaca os motivos artísticos de sua permanência: “Eu permaneci na fronteira, por

que eu preciso estar no lugar para criar. A fronteira tem influência muito forte na minha obra, em saindo daqui eu dificilmente vá conseguir escrever”.

Enquanto o “estar”, para Martim César, é uma reafirmação da arte do lugar no mundo, para Vicente Botti, o estar é a reafirmação da arte do mundo no lugar. Martim César busca o resgate dos ritmos que compreende lhe serem ancestrais. Vicente, por sua vez, busca os ritmos do mundo e os coloca na sua arte, que por ser do lugar, sempre estará permeada por expressões que a geografia imprime. Este, nos diz que: “Eu sempre acreditei naquela frase do Tolstói – Cante a tua aldeia e serás universal -, é importante ser conhecido na tua região”.

A contraposição das duas entrevistas na própria compreensão do lugar no mundo nos ajuda a perceber a diversidade que há nessa terra só, mas que em nada esvazia a peculiaridade do lugar. Ambos, em sentidos potenciais diferentes, estão cantando à sua relação com a fronteira. Um carregando o que ela lhe oferece como arma de resistência e sobrevivência e outro trazendo a ela, o que o mundo do lado de lá oferece.

Há entre eles outras duas diferenças significativas, a primeira é o intervalo de uma geração, possuem quase uma década de diferença de idade, sendo Vicente mais jovem. Outro ponto importante é o fato de Vicente ter vivido em algum momento de sua vida em Montevideu, tendo acesso a um maior número de universos artísticos e suas manifestações. Martim César tem sua obra caracterizada pela permanência e, em determinado momento, chega a dizer: “Não sei se conseguiria fazer o que faço, se estivesse fora daqui”.

A compreensão do estar, no vai e vem das fronteiras militares, foi o que de algum modo mais motivou este trabalho. A permanência pode ter ares de imanência, mas muitas das vezes, está carregada pela necessidade extrema de movimento. Não existe estaticidade quando se trata de uma cidade, menos ainda quando pensamos em cidades gêmeas de fronteira, com influências linguísticas, econômicas, políticas, todos os dias refletidas na realidade do outro.

O artista agora tem a possibilidade de globalizar suas redes de acesso, pode, portanto, ser consumido em qualquer lugar no mundo. Mas a compreensão dessa globalização, também o coloca como um elemento alheio ao grande mercado. Cabe a este, segundo a democracia de mercado apresentada, entender-se enquanto esse ator que se aproveita dos elementos facilitadores, ou ainda, compreender-se como alguém que nada contra as correntes, pois isso de algum modo, ainda lhe empresta legitimidade em

alguns círculos.

Cria-se assim uma polaridade, algo como o bom e o ruim, muito embora haja tantos critérios subjetivos que sequer possam ser mencionados neste trabalho e nessa análise. Artistas que se promovem enquanto defensores da sobrevivência da cultura assumem o caráter vanguardista que o mercado lhes permite possuir. Carina Lopez diz: “Eu aprendi muito cedo a separar o que é bom do que é ruim”. Martim César afirma: “As músicas têm de ter hoje uma função rápida, mas as funções rápidas não retratam a identidade e a cultura das pessoas. Pois não têm raízes, não vão ficar.” Fabian Severo, de alguma forma ratifica o dito aqui, ao afirmar: “La buena literatura toca lo esencial humano. Puede suceder que algunos escritores crean que su esencia no está en el suelo que pisan todos los días, y es sumamente válido e respetable, mientras escriban bien”.

De todos os entrevistados, Vicente Botti é o que tem a visão mais cosmopolita, nascido em Montevideo, viveu no corredor que o levava da capital do país vizinho até a fronteira Rio Branco – Jaguarão. Conheceu, enfim, um mundo com mais tons no tocante ao tecnológico desde cedo, é também o mais jovem dos entrevistados, e o que mais viveu em lugares diferentes. Os demais atrelam sua arte à permanência como uma bandeira.

Alessandro Gonçalves, outro dos entrevistados, faz uma fala pertinente à posição de sua obra no espaço, como que afirmando a importância do que é local no que é transcendente à sua proposta artística: “A geografia nossa é baseada no pampa, mas o que nos diferencia muito é a questão das águas, das lagoas e rios. Nossa arte, nas letras, nos ritmos, é muito influenciada por uma geografia diferenciada do resto do RS. Essa mescla de pampa e das águas”. Fabian Severo, por sua vez, nascido do lado uruguaio ao falar sobre seu lugar no mundo nos conta: “Naci em um barrio pobre, una ciudad olvidada en una frontera abandonada, con una lengua desprestigiada, cómo podría ser mi escritura? Es solamente eso, esa pobre, abandonada, desprestigiada forma de hacer versos. Nada más.”

Carina Lopez, a única mulher aqui entrevistada, em um conjunto de onze artistas citados, em que apenas dois eram mulheres, traz outro ponto muito interessante, quando nos conta que teve de tomar a decisão de abandonar o universo artístico: “Eu não podia mais permanecer onde estava, ou eu levava aquilo (a carreira) a frente, ou eu parava”. Um ponto muito importante de sua fala foi: “Um limitador sempre foi a questão de

gênero. O espaço em que eu atuei é um espaço basicamente masculino. O reconhecimento ao homem é muito maior.”

Importante perceber, como sua fala, a mais longa dentre todas, foi a que mais trouxe elementos diversos. Os preconceitos por ela enfrentados não se aplicaram aos outros. Eles concebem suas posições a partir de uma posição estabelecida de mundo. Muito embora, nadem contra algumas correntes mercadológicas, ou entendam fazê-lo, não enfrentam resistências culturais ainda maiores, como as que enfrentam as mulheres. Lembramos que o universo estudado é diminuto, e talvez nos seja um tanto quanto prematuro fazer tal afirmação, todavia, há um contexto histórico que está inserido culturalmente naquilo que compreendemos como construção social. A fala feita pela entrevistada, de algum modo, reafirma as desigualdades enfrentadas pelas mulheres nos mais diversos campos da vida social, a arte muito embora se pense no mais das vezes como transcendental e transgressora é lugar também de reafirmação de preconceitos, bem como de dogmas sociais que já deveriam ter sido ultrapassados.

Em seguida, os entrevistados falaram um pouco sobre os meios de financiamento de suas obras e o seu conhecimento sobre políticas públicas que pudessem abranger projetos por eles concebidos. Ao serem perguntados sobre seu conhecimento referente a editais específicos para áreas de fronteira na área da cultura, todos os entrevistados disseram não haver acessado nenhum, e não eram sabedores de editais específicos para essas áreas. Em sua maioria, haviam acessado editais de fundos municipais e através destes conseguiram produzir alguns de seus trabalhos. Contudo, a maior parte da produção destes artistas se fez mediante custas próprias. Todos os entrevistados têm outros empregos e através desses outros empregos conseguem o dinheiro necessário para a produção de seus projetos. Sobre isto, nos diz Martim César: “De 80 a 90 por cento da obra que eu tenho até aqui foi bancada de forma independente. Com exceção de dois trabalhos que foram financiados pelo pró-cultura de Pelotas. Nosso retorno não é financeiro, é o respeito e a admiração que vem do que nós fazemos”. Carina Lopez, por sua vez, adotou um modo diverso de financiamento ainda que também tenha financiado boa parte de seu trabalho: “O meio de financiamento que eu utilizei veio da ideia de um amigo, primeiro vendi bônus, mas foi insuficiente, então acabei arcando com os custos da produção, tive ajuda de amigos, mas principalmente bancado por mim”.

Sem o apoio de grandes selos, ou ainda de políticas públicas que garantam a

circulação de suas obras, um ponto central passa a ser o modo de comercialização da obra produzida. Ao cabo das entrevistas, um dos pontos mais interessantes foi perceber a compreensão distinta de alguns artistas mediante o que é o produto artístico, ao menos no tocante aos seus formatos. Vicente, Montevideano, mais jovem que os demais, enxerga que o produto artístico é menos importante do que o que se faz com ele, do que os modos que se utilizam para que este seja conhecido. O produto para ele não existe por si só, o músico deve insistir, viajar com sua obra, bolar meios de que o produto final seja conhecido. Lançar uma música de cada vez, disponibilizá-la *online*, utilizar-se de ferramentas trazidas pela contemporaneidade.

Os demais, muito embora, de algum modo utilizem mecanismos similares, têm uma relação diferente com a obra terminada, ela lhes é mais essencial, aqui retornamos a tabela proposta por Hassan, e vemos que este artista tem uma relação dissonante, frente aos demais no tocante ao seu significado. Ou seja, enquanto para os demais outros é imprescindível o que a obra lhes consome em uma relação de entregar algo real, essencial talvez, do outro lado, temos um artista que crê muito mais nas reverberações do significado, de como o que se propõe é entendido do lado de lá. A diferenciação pode se ver no que nos aponta Carina Lopez: “Os artistas locais que eu apontaria seriam Martim Cesar, Paulo Timm, Helio Ramirez, Os Yaguareños, JulioSilvera. Esse pessoal sempre se envolveu com a musica da fronteira. Aqui se faz um canto à fronteira. Os artistas que eu citei estão extremamente ligados ao seu cotidiano, ao que é a vida na fronteira.”

Por fim, a emergência da obra dos aqui citados, nessa relação construída com o que está no lugar, foi talvez a maior inquietação que me trouxe até este trabalho, compreender as permanências e os êxodos que acontecem na vida dos artistas que cantam determinado lugar no mundo me encantam desde há muito, as últimas questões das entrevistas faziam referência a isso. Buscava compreender ademais das razões da permanência na fronteira aqui estudada, a relação que as obras que os artistas vêm produzindo têm com a memória que trazem consigo.

As falas apresentaram diversas similaridades, dentre todos os questionamentos, e creio que, neste é onde foram mais corroborativas e a que mais me pareceu sintetizar o sentimento dos artistas entrevistados oriundos do lugar, foi a da cantora Carina Lopez: “Meu trabalho está todo permeado pela necessidade de afirmação da minha identidade. A fronteira é uma parte de mim. Meu trabalho, como intérprete exigia que eu

selecionasse uma obra que me representasse, aquilo que eu queria dizer sobre. O existir em um determinado lugar faz parte daquilo que a gente precisa plantar de si. A fronteira é uma forma de vida peculiar que me pertence. Essas obras que eu escolho, por me representar, me enraízam”.

Todo o dito pelos entrevistados precisava então ser relacionado ao que ocorre enquanto ação política nas áreas de fronteira entre Brasil e Uruguai. O que nos leva ao próximo ponto deste trabalho. Uma análise de documentos que demonstrem se há ações políticas específicas para essas fronteiras, no campo cultural.

5.2. Análise da Pesquisa Documental

Na pesquisa documental, foram consultados portais oficiais dos ministérios dos dois países (Brasil e Uruguai), bem como sites de notícias e estatutos específicos com a relação entre as partes. Tal estudo visou buscar ações afirmativas nas áreas de fronteira no concernente ao meio cultural, e compreender que ferramentas poderiam ser usadas e quais não, baseadas em questões legais que possam ser impeditivas ou que, pelo contrário possam compelir a ações que privilegiem a arte oriunda das áreas de fronteira.

Não encontramos registros de editais específicos no universo cultural das fronteiras Brasil – Uruguai, muito embora alguns acordos de cooperação tenham sido firmados. No ano de 2010 surgiu o movimento “Fronteiras Culturais/Fronteras Culturales”. Para Almeida (2017), o movimento decorre da articulação de diversos setores artísticos nascendo para que se pudessem refletir as singularidades das fronteiras existentes entre os dois países.

O movimento culminou com a elaboração do Protocolo de Intenções Culturais Brasil-Uruguai, assinado, em 2011, pela Presidenta Dilma Roussef e pelo Presidente José Pepe Mujica. Almeida (2017) posiciona o carnaval de Jaguarão, como um dos principais expoentes dessa relação de encontro e troca entre os dois países.

No ano de 2016, foi assinado um plano integrado para as fronteiras Brasil-Uruguai (BRASIL, 2016), alguns pontos desse plano integrado merecem ser salientados, como é o caso das escolas interculturais da fronteira, contudo, são pontos ligados a área educacional, aos seus acessos e seus encontros, que acabam inevitavelmente por aumentar a integração entre os que acabam ocupando as trincheiras

escolares, todavia, não há em tal protocolo qualquer menção a ações de troca no âmbito cultural que existe e respira fora dos meios acadêmicos.

Um dos questionamentos que se buscou responder por esta pesquisa é o referente às possibilidades de financiamento de ações culturais realizadas na fronteira. Afinal, os países em seus limites jurídicos, acabam delimitando um território sobre o qual podem incidir. A cultura, todavia, não respeita tais limitações e sua transposição precisa ser alimentada e incluída nas agendas do que é transfronteiriço. Como já dito, não há editais resultantes dos acordos firmados, das inúmeras reuniões, do protocolo. E a própria menção do carnaval como exemplo de um evento binacional resultado de um protocolo de intenções é no mínimo questionável. Não pela integração, que de fato acontece, mas pelo fato de crer que tal protocolo possa de algum modo ter sido importante para que esta acontecesse. A integração neste evento ocorre historicamente, e não parece ter havido qualquer ação afirmativa por parte dos estados para que ela aumentasse ou ainda fosse facilitada.

Entretanto, há mecanismos sob os quais se poderiam realizar ações afirmativas nas áreas fronteiriças. O FOCEM (Fundo para a Convergência Estrutural do Mercosul) talvez seja o mais importante meio financiador dentro do Mercosul. O Fundo para a Convergência Estrutural do Mercosul, surge no ano de 2007 para financiar programas e promover coesão social em regiões menos desenvolvidas, além de fortalecer o processo de integração. O Brasil é o maior contribuinte, aportando cerca de setenta por cento dos recursos do FOCEM, o Uruguai por sua vez, contribui com dois por cento do valor que compõe o fundo (MERCOSUL, 2015).

Talvez possamos explicar de outro modo que não apenas jurídico as dificuldades que os estados, localizados distante das fronteiras, têm em construir políticas que abranjam as singularidades desses lugares. As relações bélicas nas construções dos Estados Nacionais Sul-Americanos no último século estão marcadas, por exemplo, no Estatuto Jurídico da Fronteira Brasil-Uruguai, firmado no ano de 1933. Em tal documento havia a previsão de que – algo que nunca se consumou – fosse construído um corredor internacional caracterizado por aramados levantados pelos proprietários dos terrenos marginais, a uma distância de 22 metros desde a barra do Chuí até o Arroio da Invernada, em Antônio Olinto no Paraná, o equivalente a novecentos e quinze quilômetros, se calcularmos a distância em linha reta entre os dois municípios.

Durante o período militar, em 1979, o Uruguai levou a cabo uma campanha que

visava eliminar o Portunhol, afirmando que o mau uso da língua era realizado por maus orientais que não respeitavam o valor da língua espanhola (FUNAG, 2010).

Há, portanto, uma afirmação das diferenças historicamente institucionalizadas, inclusive com políticas públicas voltadas ao que separa e não ao que une os povos. Uma alteração paradigmática por mais que seja proposta enfrenta as nuances do que é histórico e está posto como usual nos centros de poder.

Por fim, a análise documental acabou por comprovar o constatado nas entrevistas, por mais que haja uma narrativa de aproximação, de conciliação política, no âmbito da fronteira, não há qualquer ação concreta no que se refere ao campo cultural. Ações que financiem a convergência entre as partes e que institucionalizem políticas concretas para que se forme um corredor cultural permeado na construção conjunta de uma nacionalidade transfronteiriça ainda não são vistas por aqui.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos últimos meses este trabalho foi sendo construído, como uma forma de buscar compreender um universo artístico no mais das vezes silenciado por outros movimentos culturais, sendo estes movimentos mais conectados ao viés mercadológico, ou mesmo movimentos provenientes de outros lugares que pela globalização chegam mais facilmente aos quatro cantos do mundo. Buscou-se então compreender os motivos que levam os artistas do lugar, se é que há motivos na arte, a assumir as formas que assumem, bem como compreender suas permanências, seus anseios, suas possibilidades e crenças no tocante ao que é construção artística. Ao utilizar a palavra Véu no título desta monografia, refiro-me ao véu que une duas pátrias, e que engloba as cidades de Rio Branco e Jaguarão e também o rio homônimo a esta, mas também faço referência ao véu que tapa, que sonega, que invisibiliza, que mantém obscurecido o que está sob ele.

Esta monografia é antes de qualquer coisa uma realização pessoal, uma pesquisa que visa dialogar com as perspectivas de mundo que concebo como transformadoras. Serve como a confirmação da necessidade de uma pesquisa mais ampla no que se refere a fronteira entre os dois países que fronteirizam minha vida. Sou filho de um pai Brasileiro e de uma mãe Uruguaia, ambos com forte veia artística e com imersão no mundo musical, estudar o universo que os comporta, de vários modos é estudar minha formação histórica e pessoal. É o primeiro passo de um projeto que buscarei levar adiante em demais estágios do universo acadêmico. Ademais me parece um tema, que deveria interessar ao próprio universo acadêmico, pelo baixo número de estudos específicos para estas áreas, ainda mais se tratando de uma fronteira tão pobre economicamente como esta.

No concernente aos resultados, pode-se determinar a existência desses grupos e, além disso, a relevância social que possuem em um universo que pode ser considerado restrito, mas que os têm no mais alto grau de estima. Sabê-los enquanto potência criacional e artística deve aumentar o debate sobre a ausência de políticas públicas específicas que aumentem a integração entre esses artistas e que permitam a replicação em um alcance maior daquilo que produzem.

Com isso, os objetivos traçados quando este trabalho foi iniciado, ainda como um projeto acadêmico, foram alcançados. Os artistas que trabalham a hibridez idiomática (cantam nas duas línguas fronteiras ou ainda no aqui alcunhado portunhol) em Jaguarão e Rio Branco foram mapeados, um universo considerável dentre estes foi entrevistado e nos contou sobre seus mecanismos de financiamento, sobre o seu desconhecimento de ações afirmativas dos poderes nacionais referentes a áreas de fronteira, e sobre as pessoas ou grupos que consomem o que estes artistas produzem.

Por fim, este trabalho, referente à fronteira Rio Branco–Jaguarão é visto por mim como o primeiro passo para uma análise mais profunda dessa fronteira que atravessa quase mil quilômetros. O próximo passo, em uma pesquisa vindoura, me parece o estudo dessa fronteira em suas diversas peculiaridades. Pesquisa essa que talvez sirva como elemento para a discussão real de políticas afirmativas em áreas ricas em produção artística, mas pobres em capital financeiro.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ricardo. **Integração Cultural na Fronteira Brasil- Uruguai**. Brasília. 2017. Disponível em: < <http://www.gestioncultural.org.uy>> Acesso em:20 de Outubro de 2017.

BRASIL. **Mapeamento das políticas públicas na faixa de fronteira**. Brasília. DF. 2016.

BRASIL. **Contagem populacional**.Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Brasília. DF. 2017.

BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. **Estatuto da Fronteira Brasil – Uruguai**, 2010.

CANDIOTTO, César. Aspectos históricos e conceituais da multifuncionalidade da Agricultura. São Paulo: **XIX Encontro Nacional de Geografia Agrária**, 2009.

GALEANO, Eduardo. Os mapas da alma não têm fronteiras. **Carta Maior**. Editorial Internacional, p.12, 13/07/2009. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Internacional/Os-mapas-da-alma-nao-tem-fronteiras/6/15008>> Acesso em: 20/11/2017.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5º Ed. São Paulo: Atlas, 1999.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 15ªEd. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. Rio de Janeiro: Loyola, 2006.

HOBBSBAWN, Eric. **História do marxismo – Vol. 1. O marxismo hoje: primeira parte**.2º Ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

KONDER, Leandro. **O que é a dialética?** 22º Ed., São Paulo: Brasiliense, 1991.

LAZZARATTO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**. 1º Ed. São Paulo: SESC, 2014.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados**. 7º ed. São Paulo: Atlas, 2008.

MARQUEZ, Gabriel García. **Viver para contar**.1º Ed. Bogotá: Norma.2002.

MARX, Karl. **El capital**. Critica de la economia política. Tradução Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Economica. 1959.

- MERCOSUL. **Fundo de convergência estrutural do Mercosul**. Brasília, 2015. Disponível em: <<http://mercosul.gov.br>> . Acesso em: 20 de Outubro de 2017.
- MORLACHETTI, Alberto. **Los negros**. Red Voltaire. Nota de Opinión, Buenos Aires, 04 de Julio, 2006. Disponível em: <<http://www.voltairenet.org/article141582.html>> Acesso em: Junho de 2017.
- QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO – Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf> Acesso em: 15 de junho, 2017.
- QUIJANO, Aníbal. **Os Fantasmas da América Latina**. São Paulo: Adauto. 2006.
- RIBEIRO, Elisa. A perspectiva da entrevista na investigação qualitativa. **Revista Evidência, olhares e pesquisas em saberes educacionais**. Número 4, maio de 2008. Araxá. Centro Universitário do Planalto de Araxá.
- RIBEIRO, Maria de Fátima; MELO, Alan Dutra; LIMA, Andrea Gama. Cidade, memória e política: Jaguarão/RS patrimônio histórico e artístico nacional. São Paulo. **XXXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. 2011.
- RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. 1º Ed. Tradução de Eric Nepumoceno. Rio de Janeiro: Record. 2004.
- SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. 4º Ed. São Paulo: Nobel. 1997.
- SANTOS, Milton. O papel ativo da geografia: um manifesto. **Revista Território**. LAJET/UFRJ, ano V. n.9, jul/dez. 2000.
- SCHLEE, Aldyr. **Uma terra só**. 1º Ed. Porto Alegre: Melhoramentos. 1984.
- SOBRAL, Fernanda Ribeiro, CAMPOS, Claudinei J. Gomes. Utilização de metodologia ativa no ensino e assistência de enfermagem na produção nacional: revisão integrativa. **Revista da escola de enfermagem da USP**, vol.46, n.1, pp.208-218, 2012.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS/UFPEL. **Cultura, Cidades, Políticas e Fronteiras**. Grupo de Pesquisa. Pelotas. 2012. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/ccpf/>> Acesso em: 20 de outubro, 2017.
- YUPANQUI, Atahualpa. **El canto del viento**. Buenos Aires: Compañía General Fabril. 1971.
- ZIZEK, Slavoj. **Primeiro como tragédia, depois como farsa**. 1º Ed. São Paulo. Boitempo, 2014.

