



JUCELINO VIÇOSA DE VIÇOSA

**MILONGUEANDO MEMÓRIAS: VESTÍGIOS DO NEGRO NA PAISAGEM
PAMPIANA**

CANOAS, 2022

JUCELINO VIÇOSA DE VIÇOSA

**MILONGUEANDO MEMÓRIAS: VESTÍGIOS DO NEGRO NA PAISAGEM
PAMPIANA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Bens Culturais da Universidade La Salle, como requisito para obtenção do título de Doutor em Memória Social e Bens Culturais – Linha de pesquisa em Memória, Cultura e Identidade.

Orientadora: Profa. Dra. Cleusa Maria Gomes Graebin

Coorientador: Prof. Dr. Alejandro Gortázar

CANOAS, 2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

V638m Viçosa, Jucelino Viçosa de.
Milongueando memórias [manuscrito]: vestígios do negro na paisagem pampiana / Jucelino Viçosa de Viçosa – 2022.
251 f.; 30 cm.

Tese (doutorado em Memória Social e Bens Culturais) – Universidade La Salle, Canoas, 2022.

“Orientação: Prof^a. Dra. Cleusa Maria Gomes Graebin”.

1. Memória. 2. Negro. 3. Poemas. 4. Milonga. 5. Pampa - paisagem. I. Graebin, Cleusa Maria Gomes. II. Título.

CDU: **316.7**

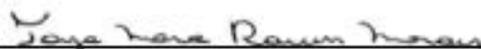
JUCELINO VIÇOSA DE VIÇOSA

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do título de doutora, pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle.

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Liliam Ramos da Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul



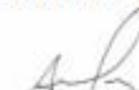
Profa. Dra. Taiza Mara Rauen Moraes
Universidade da Região de Joinville



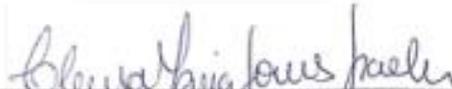
Prof. Dr. Artur Cesar Isaia
Universidade La Salle



Profa. Dra. Luiza Regina Lucas da Rosa
Universidade La Salle



Prof. Dr. Alejandro Gortázar Belvis
Coorientador - Universidad de la Republica
Uruguay



Profa. Dra. Cleusa Maria Gomes Graebin
Orientadora e Presidente da Banca - Universidade
La Salle

Área de Concentração: Memória Social

Curso: Doutorado Interdisciplinar em Memória Social e Bens Culturais

Canoas, 25 de fevereiro de 2022.

DEDICATÓRIA

Dedico a produção dessa Tese a uma pessoa que, há vinte anos, tornou-se minha guia na estrada da felicidade, meu farol a sinalizar os caminhos em direção a novas conquistas, meu porto seguro onde encontro a paz e o aconchego. Tanira, obrigado por fazeres de mim o que hoje sou; esta conquista é toda em teu nome e estar ao teu lado é ter a certeza de que a felicidade existe.

AGRADECIMENTOS

Agradecer a Deus, sempre, por me dar condições de encarar os enfrentamentos da vida.

Aos meus familiares, pela presença que se torna apoio a superar distâncias, energia que se faz união. Em especial aos filhos, Renan e Murilo, certezas de futuro e de esperanças.

Às colegas da Coperse-UFRGS, por me incentivarem, sempre, e por se fazerem presentes em todos os momentos.

Aos colaboradores e colaboradoras da Unilasalle, pela atenção e profissionalismo durante todo o Doutorado; em especial, à Scheila, por sua dedicação, eficiência e auxílios prestados.

Aos colegas do Doutorado, pela troca de ideias e amizades construídas.

Aos professores do PPG em Memória Social e Bens Culturais, por terem proporcionado momentos de conhecimentos e de muitas aprendizagens.

À prof^a. Líliam, obrigado por estar comigo nesse momento, por compartilhar sua sabedoria e simpatia.

À prof^a. Taiza, que já esteve comigo no Mestrado e, novamente, se faz presente com seu elevado saber e conhecimentos.

À prof^a. Lúcia, exemplo de comprometimento e dedicação; meus respeitos, por seu entusiasmo e amor à literatura.

Ao prof. Artur, pela alegria, seriedade e exemplo de profissionalismo.

Ao prof. Alejandro, meu coorientador, pelas importantes contribuições e pelos vastos conhecimentos transmitidos.

À minha orientadora, prof^a. Cleusa, que sempre esteve ao meu lado, pelo apoio, incentivo e indicação de rumos a serem seguidos.

*Milonga, flor "galponera",
novia fiel del "payador",
permítile a este cantor
arrimarse a tu "pollera".
Soy un trovador cualquiera
y he de pedirte al cantar
tratando de improvisar
con tus prolijas razones,
que olvides otras canciones
que también supe entonar.*
(Alfredo Zitarrosa – *Millonga de Contrapunto*)

*Milonga é feita solta no tempo
Jamais milonga solta no espaço
[...]
O pampa infinito e exato me fez andar
[...]
A voz de um milongueiro não morre
Não vai embora em nuvem que passa*
(Vitor Ramil – *Milonga de Sete Cidades*)

*Pampa:
Yo te oigo
en las tenaces guitarras sentenciosas
y en altos benteveos
y en el ruido cansado
de los carros de pasto
que vienen del verano.*
(Jorge Luis Borges – *Pampa*)

*Quando eu pealo uma milonga,
Sou céu, estrela e caminho
Com um coração caborteiro,
Costeando as cordas do pinho.
Sinto o apelo da terra,
Que anda no vento a vagar
E ouço a voz de um ancestral,
Me pedindo pra cantar.*
(João Sampaio - *No Rastro de uma Milonga*)

RESUMO

Essa tese integra a linha de pesquisa Memória, Cultura e Identidade do PPG em Memória Social e Bens Culturais da Unilasalle (Canoas-RS), tem como tema a presença do negro na memória cultural do Pampa e a milonga como marco representativo de miscigenação racial e estética cultural pampiana. O objeto de estudo são poemas escolhidos de Alfredo Zitarrosa, João Sampaio, Jorge Luis Borges e Vitor Ramil, em razão de seu envolvimento com a milonga, e como problema de pesquisa, indaga-se: de que modo se manifestam os vestígios nos poemas transformados em milongas? O objetivo geral tratou de evidenciar, a partir de vestígios, a participação do negro na memória cultural e na paisagem do Pampa, e os objetivos específicos foram: verificar como se constroem os imaginários sobre o negro nos poemas; enfatizar o Pampa como paisagem da memória; contextualizar as produções poéticas de Alfredo Zitarrosa, João Sampaio, Jorge Luis Borges e Vitor Ramil, ressaltar a paisagem como espaço de entrecruzamento de diferentes culturas; e apresentar a milonga como representação estética do Pampa. A fundamentação teórica sustentou-se em categorias como memória, memória cultural, vestígios memoriais, paisagem, Pampa, milonga, negro como forma de justificar a tese de que a milonga se caracteriza como um gênero que se consolida no espaço pampiano, sinalizador da participação do negro no panorama cultural do Pampa, com base em vestígios e imaginários observados nos poemas transformados em milongas. O tratamento metodológico envolveu a pesquisa qualitativa, na análise de traços da presença do negro evidenciados nos poemas; a pesquisa exploratória, em função da necessidade de aproximação com o tema da milonga enquanto vestígio da presença negra no Pampa; a pesquisa descritiva, para caracterizar o Pampa como paisagem da memória e espaço geográfico povoado, também, por negros africanos oriundos do tráfico negreiro e por seus descendentes; a pesquisa bibliográfica, consulta em referencial teórico já analisado e publicado de forma escrita e/ou eletrônica em livros, artigos científicos e endereços eletrônicos; pesquisa documental, na composição do *corpus* constituído a partir da audição de músicas compostas e gravadas pelos cantores Alfredo Zitarrosa e Vitor Ramil, além da leitura de obras de João Sampaio e de Jorge Luis Borges. No que diz respeito aos dados analisados, após a leitura dos poemas, buscou-se algo que remetesse à presença do negro na região pampiana e a correspondente sustentação teórica. Com essa abordagem, foi possível identificar o negro como integrante do cenário da região pampiana, com participação efetiva no desempenho de atividades econômicas, sociais e culturais; a milonga como gênero musical forjado na paisagem do Pampa, além de demonstrar sua pluralidade cultural a partir da incorporação de elementos africanos, marcas de periferias e subúrbios platinos, a melancolia e o apego à terra do campeiro pampiano, podendo ser vista como uma narrativa específica de fronteira.

Palavras-chave: Memória, Negro, Milonga, Pampa, Paisagem, Poemas.

RESÚMEN

Esta tesis forma parte de la línea de investigación Memoria, Cultura e Identidad del PPG en Memoria Social y Bienes Culturales de la Unilasalle (Canoas-RS), tiene como tema la presencia del negro en la memoria cultural de la Pampa y la milonga como hito representativo del mestizaje racial y la estética cultural pampeana. El objeto de estudio son poemas escogidos de Alfredo Zitarrosa, João Sampaio, Jorge Luis Borges y Vitor Ramil, por su vinculación con la milonga, y como problema de investigación se pregunta: ¿de qué manera se manifiestan las huellas en los poemas transformados en milongas? El objetivo general pretendió evidenciar, a partir de huellas, la participación del negro en la memoria cultural y en el paisaje pampeano, y los objetivos específicos fueron: verificar cómo se construyen los imaginarios sobre el negro en los poemas; centrarse en la pampa como paisaje de la memoria; contextualizar las producciones poéticas de Alfredo Zitarrosa, João Sampaio, Jorge Luis Borges y Vitor Ramil, destacando el paisaje como espacio de cruce de diferentes culturas; y presentar la milonga como representación estética de la Pampa. La fundamentación teórica se basó en categorías como memoria, memoria cultural, vestigios memoriales, paisaje, pampa, milonga, negra como forma de justificar la tesis de que la milonga se caracteriza como un género que se consolida en el espacio pampeano, signo de participación negra. en el panorama cultural de Pampa, a partir de vestigios e imaginarios observados en poemas transformados en milongas. El tratamiento metodológico implicó una investigación cualitativa, en el análisis de las huellas de la presencia del negro evidenciadas en los poemas; investigación exploratoria, debido a la necesidad de aproximación con el tema de la milonga como vestigio de la presencia negra en la Pampa; la investigación descriptiva, para caracterizar la Pampa como un paisaje de memoria y un espacio geográfico poblado también por negros africanos de la trata de esclavos y sus descendientes; búsqueda bibliográfica, consulta de referencias teóricas ya analizadas y publicadas por escrito y/o electrónicamente en libros, artículos científicos y direcciones electrónicas; investigación documental, en la composición del corpus constituido a partir de la audición de canciones compuestas y grabadas por los cantores Alfredo Zitarrosa y Vitor Ramil, además de la lectura de obras de João Sampaio y Jorge Luis Borges. Con respecto a los datos analizados, luego de la lectura de los poemas se buscó algo que hiciera referencia a la presencia de negros en la región pampeana y el sustento teórico correspondiente. Con este enfoque, fue posible identificar al negro como parte integral del escenario de la región pampeana, con participación efectiva en el desempeño de las actividades económicas, sociales y culturales; la milonga como género musical forjado en el paisaje pampeano, además de demostrar su pluralidad cultural a partir de la incorporación de elementos africanos, marcas de periferia y suburbios de platino, la melancolía y el apego a la tierra del pampeano campero, que puede ser visto como una narrativa específica de la frontera.

Palabras llave: Memoria, Negro, Milonga, Pampa, Paisaje, Poemas.

SUMÁRIO

1 ACORDES INICIAIS	11
1.1 ARPEJOS DE MEMÓRIA PESSOAL	11
1.2 DEDILHADOS PRELIMINARES	15
1.3 ESCALA METODOLÓGICA	22
2 TIMBRES DA MEMÓRIA	28
2.1 PONTEANDO ACORDES MEMORIAIS	28
2.2 DEDILHARES DA MEMÓRIA CULTURAL	31
2.3 VARIAÇÕES ENTRE MEMÓRIA E IDENTIDADE	40
2.4 A SONORIDADE DOS VESTÍGIOS MEMORIAIS	49
3 A MUSICALIDADE DO PAMPA	56
3.1 COMPASSOS DE FRONTEIRA E PAMPA	59
3.2 HARMONIZAÇÃO DO PAMPA COMO PAISAGEM SUBJETIVA	62
4 AMPLITUDE DO NEGRO	71
4.1 O TOM MAIOR DA INVISIBILIZAÇÃO	84
4.2 SONIDOS BREVES DO PROTAGONISMO NEGRO NO PAMPA	88
4.2.1 Rio Grande do Sul	88
4.2.1.1 <i>Oliveira Silveira</i>	89
4.2.1.2 <i>Cesar Passarinho</i>	91
4.2.2 Uruguai	93
4.2.2.1 <i>Ruben Rada</i>	94
4.2.2.2 <i>Virginia Brindis de Salas</i>	97
4.2.3 Argentina	100
4.2.3.1 <i>Gabino Ezeiza</i>	100
4.2.3.2 <i>Higinio Cazón</i>	104
4.3 NOVAS POLIFONIAS MILONGUEIRAS	105
4.3.1 <i>Bebeto Alves</i>	106
4.3.2 <i>Oly Jr.</i>	108
4.3.3 <i>Richard Serraria</i>	112
4.3.4 <i>Kevin Johanssen</i>	114
4.3.5 <i>Ana Prada</i>	116
4.3.6 <i>Jorge Drexler</i>	119
5 VIBRAÇÕES SONORAS DA MILONGA	124
6 SOLFEJOS DOS AUTORES E SUAS MILONGAS	138
6.1 <i>ALFREDO ZITARROSA</i>	138
6.2 <i>JOÃO SAMPAIO</i>	144
6.3 <i>JORGE LUIS BORGES</i>	147
6.4 <i>VITOR RAMIL</i>	151
6.5 NO ANDAMENTO IMAGINÁRIO DAS MILONGAS	154
6.5.1 <i>Romance para un negro milonguero</i>	155
6.5.2 <i>Milonga pájaro</i>	159
6.5.3 <i>Milonga madre</i>	162
6.5.4 <i>Milonga feitiço negro</i>	165

	10
6.5.5 <i>Entrando no Bororé</i>	169
6.5.6 <i>Milonga pra Don Mulato</i>	174
6.5.7 <i>Milonga de los morenos</i>	179
6.5.8 <i>El títere</i>	184
6.5.9 <i>¿Dónde se habrán ido?</i>	188
6.5.10 <i>Semeadura</i>	191
6.5.11 <i>Milonga</i>	194
6.5.12 <i>Indo ao Pampa</i>	197
7 ORQUESTRAÇÕES FINAIS	202
TRILHAS	208
LIBRETOS	228
LIBRETO A – CORPUS DA PESQUISA	229
LIBRETO B – GLOSSÁRIO DE TERMOS	242
LIBRETO C – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	246
PAUTA – ROTEIRO SEMIESTRUTURADO	249

1 ACORDES INICIAIS

O processo de produção da tese revestiu-se de momentos de profunda significação pessoal, pois fazer um Doutorado já representa um desafio de proporções gigantescas e para ampliar um pouco mais esse leque de dificuldades previamente estabelecidas surge no cenário a epidemia da Covid-19, a impor distanciamentos, modificar hábitos e estabelecer novos procedimentos na vida de cada um. Os momentos presenciais, onde o calor humano, as manifestações de afetos, as trocas de ideias e muitas reflexões, características dos encontros de orientação, tiveram que ser substituídos por encontros *on line*, nem sempre com a anuência da Internet, tornando a convivência um pouco impessoal.

No entanto, havia uma etapa a percorrer que, primeiramente, envolvia a Qualificação do Projeto de Tese, levada a efeito no dia 05 de julho de 2021; o ato seguinte era dar continuidade à pesquisa, com as devidas observações feitas pelas professoras/professor da Banca. Cabia, então, continuar os estudos que tratassem sobre a milonga como algo a romper fronteiras, tanto geográficas como culturais, e que na base desse estudo figurasse o negro na condição de agente cultural integrante da identidade do pampiano e, ao mesmo tempo, como tema a povoar o imaginário de poetas e cantores na paisagem do Pampa.

A seguir, dedilham-se alguns aspectos que identificam a trajetória do pesquisador e sua vinculação com a leitura, a música, a literatura e demais formas de manifestações artístico-culturais que, por ser uma narrativa de caráter pessoal, tem os verbos empregados em primeira pessoa.

1.1 ARPEJOS DE MEMÓRIA PESSOAL

Ouçõ os acordes do presente, mas sinto que aos poucos vou sendo levado a um tempo já vivido e me vejo na cidade de Itaqui – Rio Grande do Sul (RS), final dos anos 1960, no auditório da Rádio Itaqui, no programa *Clube do Guri*, onde as canções interpretadas a cada manhã de domingo representavam a conquista de brinquedos e de ingressos para as matinês do cinema. Por intermédio desses cantares, a obtenção de produtos que a condição socioeconômica de minha família não permitiria, tais como os já citados brinquedos, o acesso a filmes no cinema, além de revistas infantis e outros brindes ofertados a cada apresentação.

Em minha casa, o rádio a luz era o centro das atenções: pelo noticiário, pelas transmissões esportivas e, principalmente, por animar a vida familiar com uma diversificada seleção musical, por meio das estações nacionais e das localizadas no vizinho país, a Argentina, pelas emissoras de Alvear, La Cruz e Posadas; o repertório musical, por exemplo, ia do regionalismo gaúcho à música nacional, passando, é claro, pelos acordes portenhos de chamamés, tangos e milongas. Além do mero entretenimento, o acompanhamento de programas que rodavam os sucessos do momento servia para fornecer material às apresentações domingueiras a partir das músicas ouvidas.

Esse hábito de ouvir música esteve sempre comigo e adquiriu outro significado quando, na graduação, consegui obter um melhor entendimento teórico de criações literárias e sua associação com as melodias, mais especificamente nas aulas de literatura brasileira, sob a orientação do professor Cícero Galeno Lopes, por intermédio de atividades em sala de aula com textos poéticos musicalizados¹ com o propósito de, além da escansão e da versificação, analisar o conteúdo expresso em cada composição, exatamente no momento de explosão do chamado “ciclo dos festivais”, tendo a Califórnia da Canção Nativa², realizada em Uruguaiana (RS), como marco para o surgimento de outros eventos do gênero pelo estado do Rio Grande do Sul e estados vizinhos.

Aquele prazer em ouvir canções passou a ser acompanhado pela reflexão e análise a respeito do que havia sido escrito pelo poeta e a respectiva interpretação do cantor; além disso, ao lado de outros estilos nacionais e internacionais, tornou-se predominante a preferência pelo estilo musical regionalista sul-rio-grandense, já presente em meu cotidiano. E foi assim que, na construção de minhas preferências musicais, toadas, canções e, principalmente, as milongas acabaram se sobrepondo a ritmos mais dançantes como vaneiras e rancheiras, por exemplo.

Os conhecimentos adquiridos na graduação me conduziram a trabalhar na

¹ Por texto poético musicalizado entende-se o poema construído sem o estabelecimento prévio de um ritmo ou gênero musical, também podem ser as chamadas letras de músicas, que são composições criadas juntamente com o ritmo musical, ou que já o tenha definido previamente.

² Primeiro festival de música regionalista gaúcha, a Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul ocorreu em 1971, no Centro de Tradições Gaúchas Sinuelo do Pago na cidade de Uruguaiana. Aconteceu de forma ininterrupta até sua 30ª edição em 2001. Evento que pode ser considerado como o embrião de vários outros festivais nativistas nas décadas subsequentes, tendo sido elevado à condição de Patrimônio Cultural do Rio Grande do Sul por força da Lei nº. 12.226/2005. No ano de 2021, em seu cinquentenário de criação, realizou sua 43ª Edição.

Especialização com temas ligados ao regionalismo³ mediante a análise comparativa entre contos de Aparício Silva Rillo, escritor e poeta samborjense, e do renomado escritor pelotense João Simões Lopes Neto. No Mestrado, o tema de minha dissertação foram os versos de José João Sampaio da Silva, o João Sampaio, e os de Mário Rubens Battanoli de Lima, ou simplesmente Mano Lima, com enfoque em figuras que nasceram e/ou viveram em Itaqui (RS) e foram imortalizadas como personagens reais na poesia desses dois autores.

O passo seguinte, o Doutorado⁴, acabou por me conduzir na busca de uma ampliação do tema abordado no Mestrado, embora a ideia fosse continuar os estudos sobre a poética regionalista e seus autores; e isso me direcionou a ouvir mais atentamente os trabalhos do compositor pelotense Vitor Ramil e suas milongas. O disco *Dèlibáb* foi o ponto chave para a dimensão pretendida, pois ali estavam poemas do alegretense João da Cunha Vargas ao lado de produções poéticas do argentino Jorge Luis Borges.

Assim, eu poderia transpor os limites do rio Uruguai e vadear de Itaqui para a Argentina, onde o guitarrear das *milongas de allá* era uma constante nas rádios da Fronteira Oeste⁵. E tomou forma a noção da milonga como música representativa do

³ Regionalismo é entendido aqui como “[...] o conjunto de características culturais específicas de cada região brasileira que conferem à identidade nacional esta multiplicidade cultural que compõe, paradoxalmente, sua especificidade mais marcante” (SOUZA GOMES, 2006, p. 9) Também significa uma [...] representação estética literária, que tratará de converter uma ideia de ser social regional, seus valores, crenças, vivências, em personagem exemplar de toda cultura rio-grandense (SOUZA GOMES, 2006, p. 246).

⁴ A dissertação no Mestrado contou com orientação da prof^a. Maria Luiza Berwanger, coorientação da prof^a. Cleusa Graebin e a Banca foi constituída pela prof^a. Lucia Rosa e o prof. Renato Machado, pela Unilasalle e a prof^a. Taiza Mara Rauen de Moraes, da Univille; além da aprovação da Dissertação, a Banca indicou o meu ingresso de forma direta ao Doutorado sem a necessidade de processo seletivo. A orientação, no Doutorado, primeiramente, estava a cargo da prof^a. Maria Luiza e com sua saída da Unilasalle, passei a ter como orientador o prof. Renato, que também deixou a universidade e a missão acabou nas mãos de minha então coorientadora, a prof^a. Cleusa que, com sua enorme capacidade e infinita compreensão, foi de fundamental importância para que eu concluísse essa etapa. Optei, também, por contar com a figura do coorientador e convidei o prof. Alejandro Gortázar, da Universidad de la Republica del Uruguay – UdelaR, a quem conheci em um encontro na Unipampa, de Jaguarão, e que também foi de uma competência e apoio de vital importância ao desenvolvimento da Tese.

⁵ A Fronteira Oeste é composta por 13 municípios: Alegrete, Barra do Quaraí, Itacurubi, Itaqui, Maçambará, Manoel Viana, Quaraí, Rosário do Sul, Santa Margarida do Sul, Santana do Livramento, São Borja, São Gabriel e Uruguaiana. No setor agrícola, a atividade principal é a orizicultura e o processamento de arroz, seguida do cultivo de soja. O setor industrial é pouco relevante nessa região, adquirem destaque os relacionados ao processamento de produtos de origem vegetal e animal. Quanto à pecuária, predominam os rebanhos bovinos e de ovinos, em torno de 24% e 39% do rebanho estadual de bovinos e de ovinos. Dados: População total (ano 2014) 534.992 habitantes; Área (ano 2013) 46.237,1 km²; Densidade demográfica (ano 2013) 11,4 hab/km²; PIB per capita (ano 2013) R\$ 18.858 (KONRAD, 2016, p. 80).

Pampa⁶, então bastava buscar poetas que produzissem versos com uma temática regional e, ao mesmo tempo, expandissem suas criações para além dos limites territoriais.

Dois deles já estavam em meus esboços iniciais: Vitor Ramil e Jorge Luis Borges, optei por manter o itaquense João Sampaio e agreguei a vitalidade do uruguaio Alfredo Zitarrosa; por entender que, desse modo, a musicalidade do Pampa ficava devidamente representada, com a presença geográfica da Argentina, do Uruguai e do Brasil⁷, por um poeta de fronteira e outro da zona sul do estado do Rio Grande do Sul. Saliente-se que esses autores foram escolhidos tanto pela diversidade das representações espaço-temporais, quanto pelo gesto de transgressão dos limites geográficos, a incidir em singulares ressignificações; é importante destacar que são quatro poetas/cantatores brancos, sendo que o poeta João Sampaio tem seus poemas/letras de músicas gravados pelos mais diversos intérpretes do cancionero regional, e Jorge Luis Borges teve seus poemas registrados em discos por artistas como Astor Piazzolla e, os contemporâneos Pedro Aznar (in: *Caja de Musica*, 2000)⁸ e Vitor Ramil (in; *Dèlibáb*, 2010)⁹.

Ao começar as leituras para a produção da tese, deparei-me com a questão vocabular e com estudiosos, como Vicente Rossi (1958), Gustavo Goldman (2008), em abordagens sobre a origem africana da milonga, a partir do vocábulo a nomear o ritmo. Muito além do aspecto semântico, retrocedi no tempo e percebi que a milonga, vista como um símbolo do *gaucho*/gaúcho pampiano, trazia consigo algo da presença negra.

Foi então que a ideia inicial se estruturou: eu trabalharia com a milonga¹⁰ como um fator ligado à presença do negro na cultura regional do Pampa latino-americano, ainda que fosse somente em relação ao empréstimo vocabular ao

⁶ O Pampa é um dos seis biomas terrestres ou grandes regiões naturais do Brasil. É o único que se estende por um só estado, ocupa uma superfície de 178 mil km², 63% do território gaúcho, e 2,1% do território nacional, mas o bioma não é exclusivamente brasileiro. O Pampa faz parte de uma extensa região natural com mais de 750 mil km² que abrange todo o Uruguai, o centro-leste da Argentina, além da metade sul do Rio Grande do Sul (os autores incluem também o extremo sudeste do Paraguai). Essa região, denominada *Pastizales del Río de la Plata* ou, simplesmente, Campos e Pampas, constitui a maior extensão de ecossistemas campestres de clima temperado do continente sul-americano (BENCKE; CHOMENKO; SANTANA, 2016, p. 19).

⁷ Por decisão pessoal, a região geográfica do Paraguai não fez parte desse estudo.

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nsc-FyrJvSQ>

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YNSaxkk3uAY>

¹⁰ A milonga vista como algo ligado à cultura que, por sua vez, representa: “1) modos de vida que caracterizam uma coletividade; 2) obras e práticas da arte, da atividade intelectual e do entretenimento; e 3) fator de desenvolvimento humano” (CANEDO, 2009, p. 4).

gênero.

Na minha concepção, ouvir uma milonga¹¹ (E sempre me vem à mente a *Milonga de Contrabando*, de Luiz Menezes, muito ouvida no rádio de minha casa) é deixar que o sentimento acompanhe os bordoneios da guitarra e perceber a presença negra como fator de participação na construção do Pampa leva a entender que, além de ser considerada *gaucha*/gaúcha ou pampiana, a milonga tem em sua estrutura componentes que remetem à atuação do negro. Por essa razão, pretendo tratar a milonga como um sinalizador dessa presença negra no Pampa, enquanto espaço paisagístico “atravessado” pela sensibilidade musical presente em cada acorde, em cada verso; considerado, então, como “território subjetivo”, isto é, zona que, ao extrapolar os limites geográficos e ao perpassar as vozes dos poetas estudados, pode significar a marca identitária de um povo, cuja cultura e história se configuram como repletas de significados e de riquezas.

A seguir, apresentam-se os fatores introdutórios que embasaram a construção da pesquisa.

1.2 DEDILHADOS PRELIMINARES

Esta tese se insere na linha de pesquisa Memória, Cultura e Identidade do Programa de Pós-Graduação – PPG - em Memória Social e Bens Culturais da Unilasalle (Canoas-RS) e tem como tema a presença do negro na memória cultural¹² do Pampa, a partir de manifestações dialetais expressas, de registros documentais e de rastros/vestígios¹³ observados para se entender a milonga como marco representativo de uma sociedade multiétnica, e de elevado grau de heterogeneidade cultural no cenário pampiano.

Cabe ressaltar que a milonga não foi trabalhada como um componente

¹¹ Milonga do Contrabando – Luiz Menezes, compositor quaraiense, do disco "Tropa Amarga", gravado em 1968, produzido por "Copacabana Discos do Brasil". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hVYt49_H-ns>. Acesso em: 06 dez. 2021.

¹² No entender de Jan Assmann, “Memória cultural é uma forma de memória coletiva, no sentido de que é compartilhada por um conjunto de pessoas, e de que transmite a essas pessoas uma identidade coletiva, isto é, cultural (J. ASSMANN, 2008, p. 118). As especificidades do conceito de Memória Cultural serão abordadas em capítulo específico.

¹³ Segundo Jeanne Marie Gagnebin, “[...] o rastro é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência [...] ele denuncia uma presença ausente sem, no entanto, prejudicar de sua legibilidade: já que quem deixou rastros não o fez com uma intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade (GAGNEBIN, 2002, p. 129).

melódico e/ou instrumental e sim como um fenômeno estético¹⁴ relacionado à cultura e à construção identitária do sujeito pampiano¹⁵. Imersa nesse contexto está a presença negra na paisagem do Pampa, com destaque para a atuação de indivíduos escravizados que, inobstante os martírios sofridos em face do sistema escravista, deixaram significativos legados nas mais diversas áreas, como na alimentação, no vestuário, em manifestações artísticas e literárias, entre outras; com realce, neste estudo, para a música, em especial à milonga como fato cultural que sinaliza a atuação da população negra na sedimentação da base cultural do Pampa.

É importante destacar que, nessa pesquisa, emprega-se o termo ‘negro’ baseado na acepção expressa no artigo “*De preto à afrodescendente: implicações terminológicas*”, de José Geraldo da Rocha (Unigranrio), em que se busca superar a associação negativa do termo num processo de ressignificação terminológica, adquirindo relevância “[...] por se tratar de uma realidade mais adequada na classificação de grupos étnicos raciais originários da África” (ROCHA, 2010, p. 902). Para o autor, o propósito de se recontar a história deve passar por imprimir novos significados ou promover a ressignificação do termo ‘negro’, atribuindo-lhe uma demarcação positiva de valor.

Também se busca a impressão de Alejandro Frigerio, no artigo “*De la ‘desaparición’ de los negros a la ‘reaparición’ de los afrodescendientes: comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina*” (2008), em que aborda a criação de um sistema de classificação racial que culminou no desaparecimento contínuo de negros na sociedade portenha, pois “[...] polariza a la población entre blancos (todos los argentinos) y negros (necesariamente inmigrantes), invisibilizando y relegando a los tipos mixtos a una categoría supuestamente socio-económica (“negros” con comillas o “cabecitas negras”)” (FRIGERIO, 2008, p. 118).

Alejandro Frigerio (2008) aponta que para se suplantar uma narrativa de invisibilização se faz necessário ressaltar a influência da cultura africana, não só

¹⁴ Em um artigo intitulado *A milonga e as narrativas na região do Pampa*, Jeremyas Machado Silva (2015) argumenta que além de ser considerada como um fenômeno histórico, em razão do contexto econômico e político onde se situa, bem como das dimensões de tempo e de espaço, a milonga também pode ser entendida como um fenômeno social e estético, tendo em vista sua origem rioplatense, a transposição de fronteiras, e os hábitos e características identitárias dos envolvidos com esse estilo, proposição que se verifica no presente estudo, ou seja, o enfoque da milonga sob o contexto histórico, social e identitário a partir de sua construção estética.

¹⁵ Com base em Schlee; Henning (2016, p. 531), por sujeito pampiano entende-se “[...] um sujeito discursivamente construído, sendo um resultado, um produto cultural”.

como algo ocorrido no passado e sim como uma presença constante e realimentada com novos elementos no presente.

Outro importante suporte teórico empregado é a obra “*Afrodescendentes na América Latina: rumo a um marco de inclusão*” (2018), relatório produzido pelo Banco Mundial, onde se verifica que

Os termos negro, moreno, pardo, preto, zambo e crioulo, entre muitos outros, são muito mais próximos à compreensão latino-americana de raça e relações raciais. Muito frequentemente, essas categorias trazem estigmas e vieses derivados de uma longa história de discriminação e racismo. Na maioria dos países, a adoção do termo afrodescendente ainda é parcial ou inexistente (FREIRE *et al.*, 2018, p. 15).

Nesse relatório do Banco Mundial, emprega-se o termo *afrodescendente* para indicar pessoas negras e miscigenadas com ascendência africana, embora haja a indicação de que a adoção se revela parcial ou inexistente em alguns países, bem como uma diversidade de interpretação em toda a região.

Como adjetivo, o termo “preto” demonstra uma qualificação, diz respeito à cor de um objeto, por exemplo; e, na concepção sociológica, “negro” adquire a relevância de se referir a um grupo étnico racial cuja origem é a África, pois “Ser negro não é então sinônimo de escravizado, ser negro é sinônimo de pertença às origens africanas” (ROCHA, 2010, p. 903) e isso deve ser visto como uma questão de orgulho, já que “[...] ser chamado de negro encerra uma história, uma cultura, uma hereditariedade vinculada às origens africanas” (ROCHA, 2010, p. 906).

Desse modo, nesta pesquisa, fez-se a opção pela palavra “negro” em razão de que essa abordagem é feita com base em estudos contemporâneos, no Brasil, que adotam uma forma revisionista ao termo, com o intuito de modificar o que antes era visto como depreciativo ou pejorativo. O termo “negro” traz consigo a honra e o orgulho de pertencer a uma ancestralidade africana que remonta às origens do ser humano.

Dada a significativa participação do negro na construção do Brasil e também o fato de que, no presente, vive-se um momento de revisão de acontecimentos históricos, bem como uma crescente participação do negro na cultura brasileira, exemplificada por autoras do porte de Carolina Maria de Jesus e de Conceição Evaristo, entre tantos outros; do mesmo modo que se verifica uma vasta produção de estudos acadêmicos a respeito da atuação do negro e sua inserção no cenário

nacional, tais como *Confins meridionais: famílias de elite e sociedade agrária na fronteira sul do Brasil (1825-1865)*, tese de Luís Augusto Ebling Farinatti, 2007; *Fronteiras da Liberdade: experiências escravas de recrutamento, guerra e escravidão: (Rio Grande de São Pedro, c. 1835-1850)*, tese de Daniela Vallandro de Carvalho, 2013; *Desafiando a escravidão: fugitivos e insurgentes negros e a política da liberdade nas fronteiras do Rio da Prata (Brasil e Uruguai, 1842-1865)*, tese de Thiago Leitão de Araújo, 2016.

Assim, o interesse voltou-se para o estudo das participações de povos provenientes do continente africano impressas na memória cultural de alguns países do Cone Sul da América Latina, mais precisamente na Argentina, no Brasil e no Uruguai, ao ter como referência geográfica o Pampa e a milonga como ritmo base da sonoridade que caracteriza a musicalidade e a identidade das pessoas dessa região, em trabalhos como *Milonga para que el tiempo vaya borrando fronteras – uma reflexão acerca da fronteira como transformadora de identidade musical no sul do Brasil*, tese de Vítor Hugo Abranche de Oliveira, 2015; *Em uma esquina do sul: fragmentações e construções identitárias na música platina a partir da análise da obra de Vítor Ramil*, tese de Valterlei Borges de Araújo, 2016; e *Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata: por uma geografia da música em contextos multi-localizados*, tese de Lucas Manassi Panitz, 2016, entre outros.

Por essa razão, a proposta de pesquisa consistiu em abordar sobre o negro e sua inserção na paisagem pampiana, por considerá-lo como alguém que pode integrar essa paisagem e ser o Outro, cuja subjetividade permite redesenhar um passado de sofrimentos e de privações, para transformá-lo em cenário de construção de um gênero musical que engloba o regional, o nativo.

Os autores escolhidos como objeto de estudo, Alfredo Zitarrosa, João Sampaio, Jorge Luis Borges e Vítor Ramil justificam-se, primeiramente, por terem ligação com a geografia pampiana e com os espaços onde se estruturou a milonga, por exemplo, nos subúrbios de Montevideu, no caso de Zitarrosa; na fronteira Brasil-Argentina¹⁶, na figura de Sampaio; nos arrabaldes de Buenos Aires, com Borges; e na zona sul do Rio Grande do Sul, quase nos limites do Pampa, com Ramil. Além disso, todos, de alguma maneira, sinalizam seu envolvimento com a zona rural

¹⁶ Segundo Nunes; Jesus (2019, p. 4) “[...] a Milonga adentra o território brasileiro, mais especificamente o Rio Grande do Sul, pelas regiões fronteiriças indo de Itaqui (divisa com Argentina) até Jaguarão (divisa com o Uruguai)”.

pampiana, pois Zitarrosa nasceu em Montevideu e manteve estreito contato com a zona interiorana uruguaia; Sampaio viveu sua infância nos campos de Itaqui e até hoje mantém uma propriedade rural; Borges explora a figura dos *compadritos*, pessoas que viviam na periferia argentina e depois migraram para o campo; e Ramil tem ascendência uruguaia e musicou poemas do alegretense João da Cunha Vargas, todos com enfoque na temática campeira.

Ao escolhê-los, buscou-se priorizar a ligação dos autores com a milonga, enquanto poetas que reproduzem a imagem pampiana em versos, músicos que executam milongas, e cantores que interpretam milongas e as fazem transitar mundo afora, rompendo definitivamente os limites territoriais e, no momento em que há essa veiculação além-fronteiras, carregam consigo a marca impressa da presença do negro e seu envolvimento na memória cultural do Pampa.

Ao se ter como ponto de partida o tema da pesquisa, que enfoca o estudo da participação do negro na memória cultural do Pampa, e por ser a milonga entendida como gênero característico da região pampiana, colocou-se o seguinte problema: de que modo se manifestam os vestígios memoriais nos poemas transformados em milongas?

No âmbito dessa atmosfera musical e cultural, teve-se como objetivo geral, evidenciar, a partir dos vestígios observados, a participação do negro na memória cultural e, por extensão, na paisagem do Pampa. Já os objetivos específicos trataram de: verificar como se constroem os imaginários sobre o negro nos poemas estudados; focar o Pampa como paisagem da memória; contextualizar as produções poéticas dos autores, Alfredo Zitarrosa, João Sampaio, Jorge Luis Borges e Vitor Ramil, enquanto representantes de uma chamada “cultura pampiana”; ressaltar a paisagem como espaço de entrecruzamento de diferentes culturas; apresentar a milonga como representação estética do Pampa.

Por ser um estudo no campo da memória social, buscou-se como referências memória cultural, paisagem da memória, paisagem cultural; e a tese proposta constitui-se de que a milonga se caracteriza como um gênero que se consolida no espaço pampiano, cuja abrangência envolve parte da Argentina, Uruguai e Brasil (Rio Grande do Sul), e também como sinalizador da participação do negro no panorama cultural do Pampa, com base em vestígios e imaginários observados nos poemas transformados em milongas.

A tese está constituída de seis capítulos, mais as considerações finais e as

referências, por se tratar de um estudo que enfoca a milonga como um vestígio cultural da participação do negro na construção da sociedade pampiana, optou-se por intitular cada capítulo e suas subdivisões com termos que remetam ao cenário musical, uma vez que a música é considerada como um dos fatores de relevância da atuação do negro no Pampa. Assim que no capítulo intitulado *Acordes iniciais* é feito um apanhado da trajetória pessoal do pesquisador, com a denominação de *Arpejos de memória pessoal*; Nos *Dedilhados preliminares* estão os caminhos iniciais que o direcionaram à pesquisa efetivada; e a *Escala metodológica* indica o percurso metodológico que propiciou a efetivação desse estudo.

O segundo capítulo traz o que se denominou de *Timbres da memória*, em que se “dedilham” aspectos relativos à memória cultural, nos *Dedilhados da memória cultural*; as abordagens em relação à memória e identidade estão presentes nas *Variações entre memória e identidade*; e em *Sonoridades dos vestígios memoriais*, os aspectos relacionados a vestígios, traços, rastros são tratados de forma detalhada.

O terceiro capítulo, denominado *A musicalidade do Pampa como espaço geográfico* tem o propósito de compreender a ideia contida nos *Compassos de fronteira e pampa* e sua harmonização enquanto paisagem subjetiva.

No quarto capítulo, intitulado *Amplitude do negro*, consiste em discutir e apresentar o modo como o africano escravizado foi introduzido no Pampa, a importância de sua participação e os reflexos oriundos de sua presença. Em que as subdivisões buscam especificar situações vivenciadas pelos negros na região e sua atuação e reflexos enquanto agente de construção social; pois, *O Tom maior da invisibilização* mostra o quanto o negro teve sua participação desconsiderada, diminuída e até mesmo negada pelos registros oficiais; os *Sonidos breves do protagonismo negro no Pampa* buscam exemplificar personagens que superaram dificuldades, preconceitos e outros obstáculos e se tornaram pessoas de destaque no cenário cultural pampiano; já as *Novas polifonias milongueiras* trazem artistas contemporâneos que se utilizam da milonga para seu processo criativo e atualizam sua estrutura musical e, com isso, evidenciam que a milonga está sempre a permitir que novos arranjos garantam sua sobrevivência de forma renovada no cenário cultural pampiano.

O quinto capítulo, chamado de *Vibrações sonoras da milonga*, tem como intuito detalhar, pormenorizar seu processo de inserção no Pampa, as modificações

havidas ao longo do tempo e a solidificação enquanto ritmo de origem africana.

O sexto capítulo, com o título de *Arpejos dos autores e suas milongas*, destaca a trajetória dos poetas estudados na pesquisa e procura evidenciar o quanto foi importante a trajetória de Alfredo Zitarrosa, João Sampaio, Jorge Luis Borges e Vitor Ramil, enquanto autores que se utilizam da milonga, seja em sua forma poética ou sua estrutura rítmica, para propagar sua mensagem cultural e, ao mesmo tempo, permitir que se vislumbre a certeza de ver o negro como importante agente de participação na memória cultural pampiana. Além disso, traz uma outra subdivisão com o nome de *No andamento imaginário das milongas* em que se apresenta o estudo realizado nos poemas transformados em milongas e o quanto, a partir deles e dos vestígios observados em sua construção, pode-se entender a presença do negro no Pampa num viés mais abrangente do que simplesmente vê-lo como um escravizado apenas e tão somente usado como ferramenta de trabalho; a partir desse estudo, pode-se ressignificar a participação de africanos e de seus descendentes em toda a região pampiana, em que se constata o quanto foram importantes nas artes, na cultura, na alimentação, na religião, nos costumes; embora muitas dessas práticas tenham sido “absorvidas” pela classe dominante e dadas como sendo criação sua, com o intuito de invisibilizar o negro como agente cultural e mantê-lo como instrumento de trabalho e ser afeito apenas à escravidão.

A seguir, tecem-se as *Notas finais*, em que se apresentam as considerações a que o estudo permitiu chegar e abrir espaço para novos encaminhamentos de pesquisas que sigam a profícua trilha do negro no Pampa e tragam à luz novas e importantes participações de africanos e de seus descendentes em todos os níveis da sociedade pampiana.

Depois vêm as *Trilhas* a trazerem consigo todos os autores e suas obras utilizadas como suporte ao que aqui foi apresentado e discutido; representam a base para pensamentos, posicionamentos e interpretações levadas a efeito nessa pesquisa.

Esse trabalho se encerra com os *Solfejos*, que são os poemas que serviram de base para o estudo e interpretações realizados e a *Pauta*, em que se observa o roteiro que serviu como ponto de partida para as entrevistas efetivadas, bem como um glossário com alguns dos termos empregados nos títulos de capítulos e subcapítulos e sua associação com a música, de modo a facilitar a compreensão do porquê de seu emprego, bem como outros termos empregados ao longa da

produção dessa tese.

A seguir, será tratada a metodologia empregada no desenvolvimento da tese, enquanto passos necessários a conduzirem o pesquisador no destino final de seu estudo.

1.3 ESCALA METODOLÓGICA

Por ser considerada como um procedimento reflexivo, sistemático e crítico capaz de possibilitar a descoberta de novas informações relativas às mais diversas áreas do conhecimento, a pesquisa exige do pesquisador a definição de rumos quanto a cada etapa percorrida no desenvolvimento dos estudos, para que se torne possível a obtenção de uma interpretação coerente e plausível com relação ao assunto abordado.

Sendo assim, a metodologia expressa as opções do pesquisador quanto a enfoques utilizados no que diz respeito ao desenvolvimento da pesquisa. Nesse estudo, o caminho metodológico projetado buscou evidenciar, a partir de vestígios observados em versos constantes nas milongas selecionadas, a presença e a participação do negro na memória cultural e, por extensão, na paisagem do Pampa.

As abordagens de um estudo se baseiam em normas de procedimento com o propósito de nortear o processo investigativo, ou seja, trata-se de um modo de aproximação do fenômeno a ser estudado. Nessa tese, quanto à abordagem, foi utilizada a pesquisa qualitativa, por estar voltada ao aprofundamento do que se pretende compreender a respeito de aspectos de uma realidade que não estão sujeitos a uma quantificação de valores, ou não atrelados à prova de fatos ou afirmações, considera-se que os dados em análise não são simétricos e apoiam-se em distintas abordagens (GHERARDT; SILVEIRA, 2009).

Especificamente, a pesquisa qualitativa, nessa tese, foi responsável por possibilitar a análise de traços da presença do negro evidenciados em poemas dos autores Alfredo Zitarrosa, João Sampaio, Jorge Luis Borges e Vitor Ramil; assim como pelas contextualizações de produções poéticas desses autores enquanto representantes da denominada “cultura pampiana”; e pelo enfoque dado ao Pampa como paisagem da memória. Os poemas escolhidos para esse estudo e que se constituem no *corpus* da pesquisa encontram-se nos *Solfejos*.

No que tange à sua natureza, foi aplicada a pesquisa básica, ou seja, aquela

cujo propósito está na geração de conhecimentos novos e que possam ter alguma utilidade para o progresso da Ciência, mesmo que não haja a previsão de aplicação prática; além disso, trata-se de um tipo de pesquisa que se baseia no envolvimento de verdades e interesses universais (GHERARDT; SILVEIRA, 2009).

Quanto aos objetivos, inicialmente, foi empregada a pesquisa exploratória, em função da necessidade de maior aproximação com o tema da milonga enquanto vestígio da presença negra no Pampa. Para tanto, foram realizadas leituras sobre a milonga e com relação à presença do negro no Pampa, como fundamentação para que pudessem ser traçados os objetivos pertinentes ao estudo.

Na sequência, o procedimento envolveu a pesquisa do tipo descritiva e explicativa; sendo que a primeira engloba a descrição de fatos e fenômenos de uma dada realidade, o que exige do pesquisador uma série de informações a respeito de seu objeto de pesquisa. Por sua vez, a segunda está voltada para a identificação de fatores determinantes e/ou contributivos para que certos fenômenos venham a ocorrer, ou seja, busca-se uma explicação do “porquê” das coisas a partir dos resultados observados (GHERARDT; SILVEIRA, 2009).

A pesquisa descritiva foi adotada para caracterizar o cenário do Pampa enquanto paisagem da memória e como um espaço geográfico povoado, também, por negros africanos oriundos do tráfico negreiro e por seus descendentes. A descrição foi importante em razão do contexto que possibilitou o surgimento da milonga, sua posterior difusão e adoção como referência musical do Pampa, ligada à figura do gaúcho/*gaúcho*, bem como o fato de que se possa vir a considerá-la como fragmento de memórias integrantes da cultura africana.

Já na parte explicativa foram enfatizados elementos da cultura negra presentes na milonga e o modo como foram incorporados e difundidos pela sociedade; em muitos casos, em que se omitiu a efetiva participação do negro em sua constituição e origem. Dessa forma, a parte descritiva auxiliou a explicativa no decorrer da pesquisa e, com a utilização de estudos sobre a memória, tornou viável o desenvolvimento de um panorama capaz de evidenciar a milonga como vestígio memorial da presença do negro na região pampiana.

No que tange aos procedimentos foram empregadas:

1) Pesquisa bibliográfica: Entendida como passo inicial de qualquer pesquisa, realizou-se mediante a consulta em referencial teórico já analisado e publicado de forma escrita e/ou eletrônica em livros, artigos científicos e endereços

eletrônicos (GHERARDT; SILVEIRA, 2009). Inicialmente, o referencial teórico envolveu o estudo sobre memória a partir das ideias de autores como Maurice Halbwachs (2006), Joël Candau (2014), Michel Pollak (1992), Jan Assmann (2008) e de Jô Gondar (2008), e, com relação a vestígios, os estudos de Aleida Assmann (2011), Zilá Bernd (2013) e Jeanne Marie Gagnebin (2002; 2014); quanto à paisagem, teóricos como Michel Collot (2013) e Maria Luiza Berwanger (2009; 2010); o Pampa, sua conceituação e abrangência, a partir de Luiza Chomenko; Glayson Ariel Bencke; Danilo Mendes Sant'anna (2016); a milonga, em sua estrutura musical e desdobramentos, destacam-se: Vicente Rossi (1958), Javier Albornoz (2016), Ghadyego Carraro; Jeremyas Machado (2018), Susan Oliveira; Carla Mello (2020); Lauro Ayestarán (1967), Coriún Aharonián (2007), Carlos Vega (2016); já o percurso metodológico sustenta-se em autores como Verena Alberti (2020), Tatiana Engel Gherardt; Denise Tolfo Silveira (Org.) (2009); entre outros.

2) Pesquisa documental: Trata-se da composição de um *corpus* documental que dê suporte para a investigação. Em pesquisa exploratória inicial, o *corpus* foi constituído a partir da audição de músicas compostas e gravadas pelos cantores Alfredo Zitarrosa e Vitor Ramil, além da leitura de obras de João Sampaio e de Jorge Luis Borges, em que estão presentes outros poemas já musicados, junto a outras produções que ainda não receberam nenhum tratamento melódico. O passo seguinte foi selecionar, entre poemas musicados sob o ritmo da milonga, aqueles que, de alguma forma, manifestassem, em seu conteúdo temático, alguma relação com o Pampa e/ou com o povo africano no território pampiano.

A escolha dos poemas recaiu sobre aqueles que demonstraram evidências de vestígios da presença do negro seja no conteúdo expresso, em sua manifestação poética, seja no emprego do gênero milonga como veículo transmissor de uma mensagem. Também foram incorporados outros documentos tais como: notícias e entrevistas em jornais e revistas, vídeos, narrativas orais e outros que ofereceram suporte à investigação.

3) Pesquisa de campo: foi levada a efeito com base na História Oral que, conforme Verena Alberti (2020), consiste em uma metodologia, cujo surgimento deu-se em meados do séc. XX, em que são gravadas entrevistas “[...] com indivíduos que participaram de, ou testemunharam acontecimentos e conjunturas do passado e do presente (p. 155), considerada fonte significativa para estudos ligados à história contemporânea.

Surgida com o propósito de complementar eventuais lacunas observadas na documentação escrita, as histórias de vida tiveram seu reconhecimento pela Universidade de Chicago nas décadas de 1920-1940 e, a partir de 1960, passaram a contribuir nas transformações observadas nos modos de ser e de pensar, sendo vistas, então, como uma metodologia (CHALA; GRAEBIN; CHRISTMANN, 2016).

No Brasil, é adotada como metodologia em meados da década de 1970, mais precisamente no ano de 1974, por meio da Universidade Federal de Santa Catarina e sua disciplina Técnicas da História Oral; além disso, há, em 1975, a criação do Programa de História Oral do Centro de Pesquisa e Documentação – CPDOC – da Fundação Getúlio Vargas (CHALA; GRAEBIN; CHRISTMANN, 2016).

Para Michel Pollak (1989), a história oral tem sua especificidade no momento em que permite mostrar, por meio de memórias individuais, os limites existentes no processo de enquadramento da memória. Conforme Verena Alberti (2020), a história oral tem sido um fértil campo de produção de textos com caráter teórico-metodológico tanto na área da história como das ciências sociais.

Convém ressaltar que esse tipo de pesquisa deve considerar, também, os silêncios, os esquecimentos, as reiteraões e a linguagem não verbal, além do cotejamento com fontes escritas e imagéticas, para que as informações obtidas venham a compor os dados a serem analisados posteriormente (MEIHY, 2005).

Além disso, de acordo com Verena Alberti (2020, p. 2):

A história oral é, talvez, o campo da história e das ciências sociais em que mais se têm produzido textos de cunho teórico-metodológico nos últimos anos. É grande a quantidade de artigos, palestras e até livros que discutem questões como o papel do pesquisador, o transcurso da entrevista, a relação com a memória, entre outras. Poder-se-ia dizer que a história oral já se implantou atrelada à discussão teórico-metodológica que pretende garantir sua validade.

O trabalho com história oral está vinculado a uma filiação teórica, escolhas temáticas e compreensão relativa aos sujeitos de pesquisa, pois envolve a dimensão humana da recordação, uma vez que “O passado não tem uma forma definitiva e não está permanentemente acessível e, na memória coletiva, é reconstruído, vivificado e ressignificado, de acordo com as necessidades do presente” (CHALA, GRAEBIN, CHRISTMANN, 2016, p. 54).

A responsabilidade do entrevistador está em criar um ambiente de amizade, tranquilidade e coerência com o colaborador, de modo que a situação se preste a

apresentar esclarecimentos, acrescentar novidades ao tema e ampliar as possibilidades de estudo a partir daquele momento. Nesse estreitamento de laços se criam oportunidades para que novos encontros possam acontecer e o envolvimento do entrevistado com a pesquisa ocorra de forma dinâmica e produtiva.

Em razão da pandemia de Covid 19 com protocolos que obstaculizaram o contato presencial, bem como a intensificação de atividades por meio tecnológico digital, além da exiguidade do tempo para completar a pesquisa, enquanto exigência do Doutorado, optou-se por manter os registros já realizados com o cantor, compositor, instrumentista Oly Jr., e buscar entrevistas já concedidas por artistas e intelectuais, de modo que se pudesse captar suas impressões sobre o tema ora desenvolvido. Com o propósito de coletar impressões e depoimentos de músicos e compositores com um amplo trabalho voltado para temática regional pampiana, suas expansões, adaptações e recriações, de modo que a ampliar o referencial teórico da pesquisa a partir das ideias de quem trabalha com música, e com a milonga, numa perspectiva universal.

No caso dessa pesquisa, a entrevista realizada pelo pesquisador foi levada a efeito a partir de um roteiro semiestruturado (PAUTA), com o propósito de abranger a temática abordada, e, por extensão, com a milonga enquanto gênero característico da região pampiana. Em sua construção, priorizaram-se tópicos gerais e a possibilidade de desdobramentos para novas interrogações mediante as respostas obtidas sem, contudo, desviar-se do objetivo principal da pesquisa, ou seja, daquilo que realmente se pretende saber.

Após a realização da entrevista, as informações colhidas a partir das respostas foram utilizadas como referencial de apoio aos temas abordados na tese, da atuação dos negros na paisagem pampiana, bem como do envolvimento de modo efetivo no universo acadêmico e/ou cultural pampiano, além da dimensão pessoal e profissional do entrevistado.

No que diz respeito aos dados analisados, após a leitura dos poemas, buscou-se algo que remetesse à presença do negro na região pampiana e a correspondente sustentação teórica. Algumas vezes, havia a evidente atuação do negro, expressa de forma clara pelos poetas; em outros casos, foi necessário rastrear algum vestígio que possibilitasse identificação da presença do negro, embora colocada de forma subliminar, seja ela intencional ou não, por vezes, com o propósito de minorar ou deslustrar a participação do negro na memória cultural

pampiana, ou em razão de um racismo solidificado.

Cabe destacar que, por se tratar de um estudo que abrange toda a região pampiana, sem considerar os limites de fronteira, optou-se por manter a escrita de citações feitas em espanhol, de modo a integrar o Pampa sob o fenômeno da linguagem, pois a manutenção de diferentes línguas possibilita que se preservem peculiaridades de cada país sem haver distanciamento entre eles, visto que o tema da tese já os aproxima. A seguir, trabalha-se com as questões relativas à memória e sua importância na elaboração e construção dessa pesquisa, especificamente no que diz respeito à memória cultural, à corporificação de uma identidade e o quanto os vestígios encontrados foram importantes para a sustentação da linha de pensamento dessa pesquisa.

2 TIMBRES DA MEMÓRIA

No momento em que se buscam as origens da milonga e da presença do negro no Pampa é de fundamental importância apoiar-se em relatos memoriais registrados nas mais diversas fontes, como forma de dimensionar o quanto a memória é relevante nesse tipo de pesquisa. Ao se investigar fatos do passado, forçosamente, há o registro impresso ou na forma oral de quem herdou e/ou presenciou um dado acontecimento e a memória comprova sua importância ao lado da história, da literatura, enfim, demonstra que integra o cenário cultural de uma sociedade.

O ato de refletir com relação à memória possibilita que se tenha uma compreensão a respeito da trajetória de um grupo social, a partir da noção de que lembrar e esquecer são etapas de um mesmo processo; com isso, busca-se nos vestígios, nos rastros, algo capaz de fazer ressurgir algum acontecimento ou fenômeno ocorrido ao longo do tempo no âmbito de uma comunidade, de um lugar, com um determinado povo.

2.1 PONTEANDO ACORDES MEMORIAIS

Um trabalho de memória oportuniza que se busque a construção/desconstrução/reconstrução de algum acontecimento ocorrido no passado e que, no presente, caracteriza-se por apresentar-se de modo incompleto, fragmentado, não totalmente claro (BERND, 2013).

Para Jô Gondar; Vera Dodebei (2005), o tempo precisa ser considerado no momento em que se estabelece um conceito de memória, em razão de estar constantemente articulado e alimentado pela memória; assim sendo, entende-se por memória social o componente de representação¹⁷ da sociedade e seu encadeamento com o passado e o presente. Por essa razão, a memória social é vista como um processo em que representações se configuram em fatores solidificados e legitimados com o propósito de indicar uma significação a um dado

¹⁷ O conceito de representação foi focado no artigo *Acerca do conceito de representação* (SANTOS, 2014, p. 48), ao se compreender que “[...] representação tendo em vista uma filosofia dos signos que se movem, onde não há sujeitos fixos, de um lado, representando objetos imóveis, de outro. É como um tabuleiro de xadrez, muda-se a posição das peças e temos novos sentidos, novas ordens, outras cosmologias”.

grupo social.

Em termos de significados, pode-se dizer que:

Pensar a memória como relação abre a possibilidade de que a partir de uma nova situação ou um novo encontro [...] o passado possa ser tanto recordado quanto reinventado. Desse modo, a história de um sujeito, individual ou coletiva, pode ser a história dos diferentes sentidos que emergem em suas relações. Ou, de outro modo, abre-se a possibilidade de que a memória, ao invés de ser recuperada ou resgatada, possa ser criada e recriada, a partir dos novos sentidos que a todo tempo se produzem tanto para os sujeitos individuais quanto para os coletivos – já que todos eles são sujeitos sociais (GONDAR, 2008, p. 5).

A memória se insere no campo das relações como a representar o conflito entre lembrança e esquecimento, uma vez que cada sujeito guarda uma ideia de sua própria memória e torna-se capaz de discorrer sobre ela, com o objetivo de realçar particularidades, interesses pessoais, níveis de profundidade e possíveis lacunas (CANDAU, 2014). Para o autor, cada indivíduo tem capacidade de discorrer sobre particularidades que povoam sua memória, de descrevê-las a seu modo e com a profundidade ou lacunas inerentes, é o que Joël Candau (2014) define como metamemória¹⁸.

Por intermédio da memória, oportuniza-se a reprodução de experiências vividas alicerçadas em impressões pessoais, enquanto atividade criativa, em que se articulam sensibilidade¹⁹ e representação de uma realidade, que pode ter sido vivida realmente ou estar limitada ao campo da imaginação. A esse respeito, ao se considerar poemas como objetos de estudo dessa pesquisa, pode-se destacar o que argumenta Silvínia Rodrigues Lopes (2003)

É na poesia, e a partir da poesia, que o pensamento encontra a memória como questão suprema, aquela de que depende o nosso viver num mundo em devir, a nossa capacidade de reunir, em cada instante, um antes e um depois pela operação de uma faculdade primeira, que anima todas as outras faculdades, a memória (2003, p. 59).

¹⁸ Por metamemória, entende-se a representação que o sujeito é capaz de fazer com relação à sua própria memória, do conhecimento já armazenado a respeito dela, de modo a englobar também as dimensões capazes de remeter ao “[...] modo de afiliação do sujeito ao seu passado” (CANDAU, 2014, p. 23). A metamemória, para Joël Candau, é uma memória reivindicada, ostensiva, ou seja, trata-se da capacidade de “[...] representação que cada um faz da sua própria memória” (2014, p. 23).

¹⁹ Entende-se que: “A sensibilidade revela a presença do eu como agente e matriz das sensações e sentimentos. Ela começa no indivíduo que, pela reação do sentir, expõe o seu íntimo. [...]. Mas, mesmo sendo um processo individual, brotado como uma experiência única, a sensibilidade não é, a rigor, intransferível. Ela pode ser também compartilhada, uma vez que é, sempre, social e histórica” (PESAVENTO, 2007, p. 13-14).

Verifica-se, desse modo, a capacidade da memória na estruturação da identidade e na organização de seu sentido (CANDAU, 2014). Maurice Halbwachs (2006) considera a memória como ponto de referência entre influências sociais oferecidas a cada um, ou seja, representa o modo como tais lembranças podem ser articuladas, pois o que é rememorado²⁰ adquire uma significação específica mediante experiências passadas e significações atribuídas por cada pessoa.

Entende-se que a memória atua como algo capaz de dar novas significações ao estoque memorial armazenado a partir da realidade presente. Desse modo, tem-se que “[...] a memória pode nos constituir como sujeitos. Ela é assim constitutiva do sujeito, ao tornar possível o ato da rememoração” (BERND, 2013, p. 140). Com o emprego da memória, o sujeito tem a oportunidade de reproduzir experiências vivenciadas por meio de suas próprias impressões, atribuir-lhe o caráter de uma atividade criativa e pode articular sensibilidade e representação de uma dada realidade, vivida ou imaginada.

A memória, a partir de seu emprego, oportuniza a captação e compreensão de mundo, estrutura-o e ordena-o, com o propósito de atribuição de sentido, em que se pode organizá-lo tanto no que diz respeito a tempo e a espaço (CANDAU, 2014). Para Maurice Halbwachs (2006), é em função dos outros que ocorre a recordação; e Joël Candau (2014) expressa que “[...] todo aquele que recorda domestica o passado e, sobretudo, dele se apropria, incorpora e coloca sua marca em uma espécie de selo memorial” (p. 74).

A memória individual se caracteriza como um ponto de vista particularizado a respeito de uma memória coletiva e tem seu funcionamento atrelado a palavras e ideias, pois “[...] Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade” (HALBWACHS, 2006, p. 72).

Segundo Miguel Barrenechea (2005), a memória individual tem sua origem no interior de influências coletivas, vindo a se configurar, por essa razão, em memória coletiva; para o autor, não é possível separar a memória individual da coletiva, pois a capacidade de lembrança estaria diretamente relacionada aos demais indivíduos

²⁰ Cabe destacar que a rememoração foi amplamente abordada no artigo *Tempo e memória: recordação, rememoração e reminiscência em narrativas das Américas* (BERND; SOARES, 2019) ao se enfatizar que “A rememoração carrega consigo o esquecimento e também o negligenciar de informações e conhecimentos, considerando-se a seletividade da memória, esta pode ser acessada a partir de interesses do presente. [...]. A rememoração é espontânea” (p. 34-35).

que estão organizados num dado grupo social, e o rememorar se caracteriza como ligado a situações comunitárias e não a um propósito individual.

Desse modo, no entender de Maurice Halbwachs (2006), trata-se de um ponto de referência entre as mais diversas influências sociais recebidas por uma pessoa e a articulação feita com suas lembranças, pois o rememorado adquire significação própria apoiado no que foi atribuído como relevante às experiências passadas. Para o autor, a existência do indivíduo se dá a partir de sua convivência social e, portanto, a memória é coletiva, uma vez que sua individualidade e existência estão vinculadas ao social.

Em sua construção, a memória coletiva necessita de que exista similaridade nas memórias individuais, pois mesmo que haja o compartilhamento de marcos memoriais semelhantes, isso não caracteriza que se encontrem idênticas representações constituintes do passado (CANDAU, 2014). A memória coletiva, para Joël Candau (2014), caracteriza-se de uma representação, de uma produção de enunciado a partir de referenciais compartilhados pelos integrantes do grupo social, enquanto memória comum a todos.

As lembranças integram o contexto do coletivo e podem ser recuperadas por intermédio dos demais integrantes de uma comunidade, dado que sentimentos e pensamentos têm como fontes situações sociais estabelecidas (HALBWACHS, 2006). Considera-se, então, a memória coletiva como um processo em que representações são vistas como elementos solidificados e legitimados, capazes de conceder significação a um dado grupo social por meio de suas práticas culturais.

2.2 DEDILHARES DA MEMÓRIA CULTURAL

Apoiados nas ideias de Maurice Halbwachs (2006), Aleida Assmann (2011) e Jan Assmann (2008; 2014) partem dos estudos de memória coletiva para conceituar e ampliar as discussões a respeito de memória cultural, perfazem com isso uma complementação nos fatores ligados à memória, pois é nesse momento que a memória cultural extrapola o aspecto coletivo e adentra nos elementos culturais de uma sociedade, para demonstrar que a temporalidade ganha dimensões seculares.

A memória cultural é baseada em pontos fixos no passado. Até mesmo na memória cultural o passado não é preservado como tal, mas está presente em símbolos que são representados em mitos orais ou em escritos, que são

reencenados em festas e que estão continuamente iluminando um presente em mudança (J. ASSMANN, 2016, p. 121).

A memória cultural caracteriza-se por ser um conceito coletivo em que o conhecimento direciona comportamentos e experiências para estruturas sociais, apoiados na repetição de práticas comuns. Também faz do distanciamento do cotidiano seu horizonte temporal, em que o ponto fixo está em eventos do passado, tais como textos, ritos, monumentos, entre outros, como forma de transmissão (J. ASSMANN, 2016).

A dinâmica da memória cultural apoia-se nas tensões e contradições presentes no próprio dinamismo cultural, por considerar a abrangência de “[...] um número de memórias de ligação e de identidades de grupo que diferem em relação ao tempo e lugar” (J. ASSMANN, 2005, p. 29) e, por isso, consegue se desvincular de uma memória de identidade ou de pertencimento, mas não as ignora (MOURA, 2014).

Pode-se afirmar que a memória cultural se constitui em um sistema aberto que estabelece relação com horizontes de tempo e de identidade; por sua vez, a lembrança possibilita que a pessoa adquira a noção de pertencimento (J. ASSMANN, 2014). É por meio da memória que as pessoas se estruturam para viver em grupos e comunidades, e essa convivência dá a cada um a capacidade de construir suas memórias, pois são elas quem capacitam o indivíduo a formar uma consciência de sua identidade, no nível pessoal e no coletivo, em que está contido o sentido de comunicação e de interação social (J. ASSMANN, 2008).

Há o que se pode entender como sentido de simultaneidade cultural entre o que está escrito e os fatos verdadeiramente acontecidos, uma vez que podem incluir “[...] aspectos inconscientes de transmissão e da transferência ao longo das gerações” (J. ASSMANN, 2005, p. 26). Assim, a memória cultural vai além de ser um mero arquivo de tradições culturais, alcança uma dimensão de memória armazenada que desemboca na própria natureza da cultura (MOURA, 2014).

Para integrar o patrimônio coletivo, a memória cultural busca na interação do espaço com o tempo a base para sua sedimentação. Desse modo, a memória cultural envolve o aprendizado de noções e conhecimentos interiorizados pela pessoa por meio de suas vivências no que diz respeito às experiências externas, ou seja, há o jogo entre o sujeito que age e a experiência vivida (ANTUNES, 2020).

A partir dos estudos de Jan Assmann, Luisa Antunes (2020) ratifica que a

recordação, enquanto referência ao passado; a identidade, como imaginação política; e a perpetuação cultural, elemento constituinte das tradições, são conceitos basilares para o estudo da memória cultural (ANTUNES, 2020).

Em seu sentido amplo, a tradição envolve tudo o que se entende que deva ser preservado das práticas culturais de uma sociedade no decorrer das transformações sociais, ou seja, trata-se do resultado daquilo que será mantido do passado por meio de uma seleção apoiada nas relações de poder, nos valores vigentes e na importância verificada no momento (KONFLANZ, 2013).

A tradição tende a se modificar com o tempo, mas mantém o propósito de conservar o que considera importante para a cultura de um grupo ou de uma sociedade. Por vezes, as dinâmicas sociais apontam que determinadas práticas culturais estão defasadas, ultrapassadas e como não mais existem espontaneamente, faz-se uma evocação ritualística de um fato ou acontecimento do passado (KONFLANZ, 2013).

A tradição, no entender de Ruben Oliven (2006), constitui-se numa presença marcante que tem como suporte grupos ou movimentos voltados à construção de distintas identidades sociais, e visa a coesão identitária por meio de laços convergentes entre indivíduos e sua função seria a transmissão, de geração a geração, da cultura local. Mesmo com o advento da globalização, as questões locais ainda mantêm sua importância, por isso a necessidade de pessoas buscarem identificação com símbolos, valores ou crenças, tarefa essa que compete à tradição (OLIVEN, 2006).

Entende-se que a tradição pode ser vista como algo inventado, no entanto é importante vê-la como “[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas [...] de natureza ritual ou simbólica”, em que a proposta consiste na solidificação de valores e comportamentos como “[...] uma continuidade em relação ao passado” (HOBSBAWM, 1984, p. 9).

Ainda sobre tradição, Carlos Reverbel (1986) argumenta que “[...] viver do passado não é a mesma coisa que viver no passado. Viver do passado é ser digno de uma tradição e querer preservá-la, como quem zela por uma herança honrosa” (REVERBEL, 1986, p. 97-98). Para Lígia Chiappini; Maria Helena Martins; Sandra Pesavento (2004), ao se ressignificar o passado, no afã de conquistar novos receptores para uma outra mensagem, tem-se uma “atitude estética” que pode manter os vínculos de dependência a uma tradição consolidada ou propor a

libertação de amarras impostas. Uma vez que

As identidades sociais, portanto, são moldadas pelas vivências e socializações culturais do cotidiano e continuam mantendo atuais os temas de nação e tradição, mesmo em um mundo cada vez mais globalizado, porque o cotidiano forma o viver comum, as aspirações, a identificação com símbolos e valores locais, regionais e, também, nacionais (AZEVEDO, 2001, p. 65).

As tradições se reinventam à proporção que se relacionam com o dinamismo cultural presente na sociedade moderna, como forma de manutenção de uma identidade vinculada ao grupo social e o desenvolvimento de ações sociais com o intuito de atingir o coletivo. Para Caroline Luvizotto (2010), a tradição se caracteriza por ser “[...] um conjunto de sistemas simbólicos que são passados de geração a geração e que tem um caráter repetitivo. É uma memória de longa duração” (p. 32); e entre seus elementos estão símbolos, crenças, músicas, danças, poesias e outras manifestações culturais.

No entender de Homi Bhabha (2014), a tradição é responsável por outorgar uma identificação parcial do que se está a cultivar, pois ao se reproduzir algo do passado tem-se a introdução de outras temporalidades culturais que vão além do estabelecido pelas tradições, de modo a impedir que se obtenha acesso a uma identidade original ou tradição “recebida”.

Ao se abordar a participação do negro no contexto de uma tradição idealizada apenas no ser humano de cor branca, centrada na figura do gaúcho/gaúcho ligado ao campo, proprietário rural, de ascendência espanhola ou portuguesa, depois acrescido de alemães, italianos, entre outros, inserem-se nessa paisagem, o índio (como habitante primeiro dessa terra pampiana), o negro e a milonga como registro memorial dessa miscigenação racial e cultural observada no Pampa. Os autores estudados, ao empregarem o gênero milonga em suas produções poéticas e construírem poemas sob a forma de uma milonga, consolidam-os como vestígios da presença negra na cultura pampiana e como produtos oriundos da transculturação observada ao longo do tempo.

A tradição tem como características a funcionalidade e a seleção, apoiada em aspectos doutrinários; já a memória cultural se caracteriza pelo arquivamento e está concentrada nas diferentes falas e origens, assim como nos diversos percursos trilhados por uma comunidade, um povo, uma civilização (MAGALHÃES, 2014).

Para Jan Assmann (2008), a memória cultural se nutre da tradição e da comunicação, engloba a memória “voluntária” e também a memória coletiva “involuntária” em cujos subterrâneos podem haver marcas que ficam submersas e podem emergir à superfície a qualquer momento e ocasionar rupturas, conflitos, restaurações e até revoluções. Os rituais fazem parte da memória cultural, assim como símbolos e ícones, e são responsáveis por estabelecer uma conexão entre tempo, lembrança e identidade.

A ligação entre vestígio, tradição e memória cultural pode ser explicada a partir do que trata Aleida Assmann (2011) com relação à fama, por exemplo, ao mencionar que “[...] a fama só pode durar o tempo em que se mantém a tradição cultural. Os heróis são dependentes dos poetas, e estes, por sua vez, dos leitores, que decidem sobre a duração da fama” (p. 199); muitas vezes, segundo a autora, uma cidade pode ser lembrada mais por suas ruínas, do que quando existia plenamente, isso em razão dos vestígios que ficaram e que possibilitaram novas interpretações a respeito.

No caso desse estudo, pode-se estabelecer uma relação a partir dos poemas estudados que, independentemente de seu título ou temática desenvolvida, possibilitam que, ao longo do que foi construído de forma poética, observe-se algo que possa despertar alguma indagação ainda não formulada ou que se identifique algum vestígio que remeta à presença do negro na memória cultural da sociedade pampiana.

Ao construir uma identidade, o grupo constrói ritos, cria símbolos e determina regras que passam a integrar a tradição do lugar, em que a consciência coletiva e a individual estão de acordo com os preceitos estabelecidos e que, de forma consciente, são transmitidos às gerações posteriores, mas além dessa “tradição consciente”, Jan Assmann argumenta que

[...] há também, na transmissão da cultura de geração a geração, uma dinâmica de entrega e repúdio, de sacralização e demonização, de rupturas e reatamentos. Esta só pode ser entendida como uma forma de memória que, com seu jogo de lembrar e esquecer, negar e reprimir, abrange uma dimensão de "transferências" inconscientes. É a *mémoire involontaire* da memória cultural (J. ASSMANN, 2016, p. 2).

A partir do exposto, cabe explicar que o processo de hibridação cultural na América Latina pode ser visto como um fenômeno sociocultural no qual estruturas

ou práticas existentes passam a se combinar com o propósito de gerar novas práticas, estruturas, objetos, capaz de englobar “[...] diversas mesclas interculturais - não apenas raciais, às quais costuma limitar-se o termo ‘mestiçagem’ [...] incluir as formas modernas de hibridação, melhor do que ‘sincretismo’, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais” (CANCLINI, 2006, p. 19). Nesse sentido, as diferenças culturais devem estar compreendidas no instante em que se dá a constituição de uma identidade (BHABHA, 2014).

De acordo com Stuart Hall (2003), ao construir sua identidade cultural, o indivíduo estabelece uma ligação, de modo simultâneo, entre o presente e o futuro ao passado, em que a tradição é vista como o ‘cordão umbilical’ responsável por essa ligação e “[...] cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua ‘autenticidade’” (p. 29). A identidade, então, representa uma questão histórica, em razão de que cada sociedade é resultado da composição de diversos povos, de distintas origens e que, via de regra, verifica-se o perecimento dos primeiros habitantes, os nativos, os verdadeiros donos do lugar. Assim que, para Denise Mallman Vallerius (2010),

Traduzir passado e identidade implica interpretação, subjetividade e criatividade, eliminando-se qualquer pretensão de estabelecer uma versão definitiva seja para o passado, seja para a identidade ou para os discursos construídos a respeito desses elementos (VALLERIUS, 2010, p. 138).

Portanto, a cultura pode ser vista como uma produção vinculada ao conhecimento da tradição, e composta por matéria-prima, recursos e o trabalho em si, capaz de constantemente produzir novos tipos de sujeitos, por meio da renovação dos sujeitos já existentes, num contínuo processo de formação cultural, uma vez que “A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar” (HALL, 2003, p. 44).

Por aculturação, em seu sentido vocabular, entende-se a transformação mediante o processo de assimilação/adaptação de componentes integrantes de uma dada cultura, com a qual o grupo experimenta alguma forma de contato (MICHAELLIS, 2020). Desse modo, tem-se que a aculturação está relacionada ao conjunto de fenômenos oriundos do contato entre indivíduos de culturas diferentes, sendo que, em alguns casos, essa assimilação pode ser positiva, ao evidenciar um

enriquecimento da cultura, por estar ligada “[...] às relações existentes entre as demais culturas e aos efeitos que derivam do seu contato” (BERNARDI, 2007, p. 110).

A transculturação, por sua vez, diz respeito a um termo que serve para a descrição de grupos de dominados que selecionam, inventam ou re-inventam com base em materiais a eles transmitidos pela cultura dominante (PRATT, 1999). Para Stuart Hall (2003), a transculturação é entendida como um processo que se realiza por meio do que se pode denominar de “zona de contato” entre dominantes e dominados, em que os subordinados fazem uma seleção e promovem a invenção em relação ao que lhe foi transmitido pela cultura dominante.

No entender de Ángel Rama (2007), a transculturação envolve os processos de seleção e de invenção relacionados à tradição externa (dominante) e à interna (dominado), onde se verificam perdas, escolhas, redescobertas e incorporações dos mais distintos componentes culturais. Na transculturação, a essência cultural se origina de constantes embates culturais, oriundos do convívio simultâneo entre distintas culturas, e que resulta, no caso da América Latina, em novas expressões culturais em que se verificam a alteridade e a heterogeneidade presentes nesse novo produto cultural (RAMA, 2007).

A noção de comarca, conforme Ángel Rama (2007), está associada ao fato de que as fronteiras territoriais latino-americanas foram estabelecidas por meio de acordos entre impérios coloniais europeus²¹ e, depois, as comarcas teriam recebido o aporte de capital de britânicos e de norte-americanos. Saliente-se que tais acordos não obedeciam, em sua maioria, às linhas geográficas naturais e também não respeitavam as características culturais existentes.

Ao inferir o termo “comarca pampiana”, Ángel Rama (2007) justifica-o por extrapolar os limites geográficos dos países que a constituíam, no caso, Argentina, Brasil, Uruguai, em razão de haver, nesses países, certa homogeneidade cultural, como se pode comprovar com a existência da milonga, vista como um gênero pertencente à “comarca” do Pampa.

Entende-se que a tradição indica a consignação do patrimônio cultural do

²¹ Cabe mencionar que a conformação da comarca do pampa incluiu o Tratado de Santo Idelfonso (1777) e a constituição do que foi denominado Campos Neutrais, uma faixa de terra desabitada no Sul do RS (banhados do Taim ao Arroio Chuí) que não pertencia a nenhuma das partes do conflito entre as coroas de Espanha e Portugal, o que possibilitou que, embora haja uma divisão política entre países, os deslocamentos culturais se dão para além das fronteiras estabelecidas, exemplificando na prática uma cultura de mescla, seja na linguagem (portunhol), sejam nos hábitos culturais desenvolvidos e compartilhados (roda de mate, cultura do campo, churrasco, milonga) (SILVA, 2022).

passado sob o olhar das novas gerações, bem como o fato de a literatura, nesse estudo representada pelos poemas analisados, ter por função social buscar nos arquivos da memória, por meio de vestígios, aquilo que foi esquecido em zonas de indeterminação, de modo a possibilitar que se experienciem sentimentos de identidade, de diferenças e de pertencimentos.

A esse respeito, remete-se ao que argumenta Tanira Soares (2019), ao expressar que

[...] a memória cultural extrapola o grupo de convivência, englobando em sua constituição o armazenamento de informações que perduram por séculos, sendo que, nesse caso, os portadores de memória cultural não são os seres vivos, mas os objetos, monumentos, documentos, símbolos, artes e demais expressões que podem atravessar longos períodos de tempo e carregar consigo valiosos significados (SOARES, 2019, p. 102).

Em seu dinamismo, a memória cultural abrange as três dimensões do tempo, isto é, tem sua evocação no presente, remete ao passado e oportuniza uma expectativa de futuro, relaciona-se, assim, a lembranças objetivadas e institucionalizadas, as quais podem ser armazenadas e reincorporadas ao longo das gerações por intermédio de vestígios. Constitui-se, então, a memória cultural, de heranças simbólicas cuja materialização se evidencia por meio de textos, ritos, monumentos, celebrações, objetos, entre outros, com o propósito de funcionar como “gatilhos” capazes de acionar significados relativos ao passado de um dado grupo social (DOURADO, 2020).

Jan Assmann (2014) postula uma característica metonímica da memória, baseada na materialidade verificada no contato entre uma mente que lembra e um objeto capaz de despertar lembranças. Os objetos agem como desencadeadores da memória, em razão das memórias presentes em festas, ritos, imagens, histórias, paisagens, entre outros. A lembrança traz consigo a marca da retrospectividade e pode ser construída e reconstruída a partir de uma semente de rememoração (A. ASSMANN, 2011).

Um aspecto presente na memória cultural é o de que essa necessita de instituições de preservação e de recorporificação, como forma de facilitar seu trânsito entre gerações. Os símbolos externos têm uma significativa importância em razão de serem portadores de uma memória ligada a grupos e sociedades, localizados em monumentos, museus, bibliotecas, arquivos, entre outros, uma vez

que é desse modo que a memória cultural se realiza (J. ASSMANN, 2008).

O passado, por estar baseado em pontos fixos, manifesta-se em símbolos relativos a mitos orais ou escritos, reencenados em celebrações e que indicam um presente em constante mudança. Na memória cultural não há distinção entre mito²² e história²³, já que o passado tem relevância no modo em como é lembrado, pois o que interessa é o seu horizonte temporal (J. ASSMANN, 2008).

Os chamados “arquivos da memória” têm como principal função a de oportunizar a reconstrução/ressignificação de algo pertencente ao passado (ANTUNES, 2020). A esse respeito, Zilá Bernd (2013) estabelece que

A memória se enraíza no concreto, no espaço [...], nos gestos e nas imagens, servindo de fundamento para a construção identitária. Os lugares de memória são então, os resíduos, as marcas, os restos, e é porque temos a sensação de que não há memória espontânea que surge a necessidade de criar arquivos, realizar celebrações e escrever atas (BERND, 2013, p. 38).

Para Jan Assmann (2008), os regimes totalitários veem na memória cultural um perigo, e cita como exemplo o ataque sérvio à Biblioteca de Sarajevo²⁴. Para o autor, um regime totalitário, ao comandar o presente, almeja também ter o controle do passado para então poder dominar, também, o futuro (DOURADO, 2020).

A abrangência da memória cultural envolve a origem, aquilo que está distante, o remoto, enfim, o que ainda não pode ser instrumentalizado por meio de monumentos, por exemplo. Com o emprego da escrita, há uma divisão dos fatos

²² A definição de mito está diretamente relacionada às mais diversas correntes de pensamento, e ao fato de sua interpretação estar ligada ao modo como atua no grupo social; nesse estudo, optou-se pelas definições de Mircea Eliade, que expressa: “O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” (ELÍADE, 1989, p. 11); e de Roland Barthes, para quem “[...] o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito, ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma [...] já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito” (BHARTES, 2001, p. 131).

²³ Para Jacques Le Goff (1990), história é “[...] a ciência da evolução das sociedades humanas” (p. 11). E se tiver o sentido de narração trata-se de “[...] uma narração, verdadeira ou falsa, com base na “realidade histórica” ou puramente imaginária – pode ser uma narração histórica ou uma fábula. (p.13), ou ainda, pode ser vista como: “[...] a ciência do passado, com a condição de saber que este passado se torna objeto da história, por uma reconstrução incessantemente reposta em causa” (p. 20).

²⁴ Refere-se ao ataque ao prédio inaugurado em 1896, e que marca o centenário do início da Primeira Guerra Mundial, destruído pelo bombardeio sérvio da cidade sitiada em 1992. Convertido em Biblioteca Nacional em 1949, o prédio foi incendiado em agosto de 1992 quando quase dois milhões de livros incluindo volumes raros relacionados à vida multicultural dos impérios otomano e austro-húngaro. Reinaugurado em maio de 2014, abrigou as bibliotecas nacional e universitária, o conselho municipal e um museu contando sua história (O GLOBO, 2021, s.p.).

ocorridos, onde a fase de repetição tem sua sustentação no rito e o texto ampara a fase de interpretação (MAGALHÃES, 2014).

Desse modo, os registros escritos, bem como os poemas analisados, serviram como elementos comprobatórios da participação do negro na concepção/estruturação da milonga e como testemunho de uma invisibilização, tácita ou explícita. Uma vez que foram buscados elementos ancestrais da milonga no Pampa e identificados vestígios capazes de possibilitar uma releitura do passado no presente, a tornar possível desvelar o véu que tenta encobrir a presença negra nesses espaços e sua atuação como produtor de cultura, articulada com o branco e o índio, também integrantes do processo identitário pampiano.

2.3 VARIAÇÕES ENTRE MEMÓRIA E IDENTIDADE

A construção da identidade se dá no decorrer do tempo, e é ele quem provoca alterações no processo identitário; nesse sentido, “[...] identidade pode ser um *estado* resultante, por exemplo, de uma instância administrativa [...] uma *representação* – eu tenho ideia de quem sou – e um *conceito*, o de identidade social” (CANDAU, 2014, p. 25). Há uma correlação entre memória e identidade, pois ambas se nutrem e se apoiam com o propósito de fortalecer uma história de vida em que a construção ocorre por meio da narrativa e a memória acaba por robustecer a identidade (CANDAU, 2014).

De acordo com Joël Candau (2014), a memória é capaz de estruturar uma identidade e organizar seu sentido, também se considera sua capacidade de produzir enraizamentos em termos de conhecimento, espaço, gestos e imagens, de modo a servir como base para que uma identidade se construa (BERND, 2013). Assim, a memória propicia ao sujeito a compreensão de sua origem e o percurso traçado em sua vida no decorrer do tempo, percepção essa que atinge, também, outros integrantes da comunidade, vistos como detentores da base que constitui essa identidade comum.

Cabe ressaltar que na construção da identidade verifica-se a incorporação de fatos integrantes do passado de cada um, de modo a se tornar “[...] uma dimensão essencial da construção da identidade individual ou coletiva” (CANDAU, 2009, p. 9). Com o que corrobora Michel Pollak, ao afirmar que

A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo (POLLAK, 1992, p. 204).

Desse modo, verifica-se uma espécie de diálogo entre identidade e memória, e cabe à segunda mediar a realocização do passado no presente, no intuito de fazer emergir representações identitárias multifacetadas, em que um símbolo pode servir como marco referencial de uma continuidade. A memória, então, serve ao fortalecimento da identidade, tanto individual como coletiva, uma vez que na restituição de uma memória esquecida, faz-se, concomitantemente, a restituição da identidade.

A identidade relaciona-se a um estado, sem estar diretamente aplicada à pessoa ou ao grupo social a que pertence, pois, de acordo com Joël Candau (2009) “[...] a identidade, é uma construção social, de uma certa maneira sempre acontecendo no quadro de uma relação dialógica com o Outro” (p. 3). Em face disso, não há como se conceber uma identidade desvinculada de heranças culturais ou daquelas pertencentes a outra natureza, pois a ideia de pertença a um dado grupo é que fundamenta o processo de construção identitária (CANDAU, 2009).

Para Michel Pollak (1992), o sujeito constrói sua identidade a partir do sentido de imagem que tem de si próprio, para si e com relação aos outros, ou seja, essa identidade é resultado da imagem adquirida no decorrer de sua existência, construída ao longo do tempo e apresentada aos demais. Desse modo, pode-se afirmar que a identidade acaba por reposicionar o indivíduo frente ao mundo em que vive, oportunizar novos referenciais de cultura e, inclusive, alterar seu padrão de comportamento.

Segundo Joël Candau (2009, p. 4), “Não pode haver identidade sem memória [...]. Somente a memória é capaz de alimentar o sentimento de nossa continuidade”, em razão de que alguém pode reviver o seu passado e, assim, obter entendimento quanto à sua origem e atribuir sentido à sua descendência. Nesse caso, evidencia-se a construção de um quadro social, em que são considerados detalhes do passado e a conscientização de sua própria identidade com o passar do tempo.

A memória se configura no estágio inicial de solidificação da identidade, sendo que ambas se conjugam, nutrem-se e se apoiam com o propósito de

oportunizar a edificação de uma história de vida (CANDAU, 2014). As noções identitárias necessitam da memória para sua constituição, em razão das informações fornecidas e que possibilitam a reconstrução de acontecimentos do passado.

Por exemplo, uma história de vida traz consigo a personificação de importantes acontecimentos guardados na memória, em que se percebe, de algum modo, a identidade do indivíduo, de forma que essas passagens rememoradas, “[...] são recursos de significações que, cada um a seu modo e sempre com intensa criatividade, grupos e indivíduos vêm mobilizar para revivir suas identidades” (CANDAU, 2014, p. 194).

Em sua construção identitária, conforme Zilá Bernd (2013), o sujeito seria “[...] sempre o que permitem que ele seja, isto é, o meio social influenciaria de tal modo os hábitos e os modos de pensar e agir dos indivíduos, que passaria a ter uma ação determinante” (BERND, 2013, p. 32); segundo a autora, as identidades não se constroem no final de uma trajetória e sim no decorrer de todo o percurso desenvolvido em busca de sua construção. A identidade está relacionada diretamente a um estado, não aplicado ao indivíduo e nem ao corpo social, o que torna muito difícil a concepção de uma identidade totalmente desvinculada de heranças culturais ou daquelas pertencentes a outra natureza.

O processo de construção identitária está fundado na ideia de pertença ao lugar, mas já não se fala em raízes, por ser algo que não permite a mobilidade, e sim em rizomas, que representa o pertencimento ao lugar, no entanto possibilita o movimento, a expansão para outras áreas (BERND, 2013). A identidade, então, pode ser pensada como um rizoma, que se abre em direção ao outro, a fazer da multiplicidade e da diversidade os pilares dessa nova “re-elaboração identitária” (BERND, 2011).

A referência de identidade está, desse modo, associada ao lugar e cujos limites extrapolam a geografia, por envolver experiências vivenciadas no espaço e a recomposição da paisagem do passado para dar significação ao presente; isso equivale a dizer que quando se “presentifica” o passado, deve-se ir além do fato mencionado, navegar no tempo e no espaço de modo que se possa fazer uma correlação de sentidos e a interconexão de palavra e de imagens (PESAVENTO, 2021)

Compreender a noção de identidade, no entender de Zilá Bernd (2008), exige

a percepção do outro em sua diversidade, de modo que essa identidade seja repensada a partir da alteridade, do intercâmbio com a cultura do outro, no intuito de fazer com que essa visão identitária possa ser entendida como um “lugar de confluência do múltiplo” (p. 28).

A construção da identidade e a narrativa, especialmente o emprego da literatura, não podem estar separadas, pois o escritor reinventa matizes identitários e culturais para fundamentar uma dada construção identitária, reapropria-se de sua posição de sujeito da história e da cultura local (BERND, 2011).

A questão identitária, nos primórdios da literatura pampiana, aparece sublimada na construção imaginária de uma figura que contivesse os valores inerentes à sociedade da época e servisse como exemplo a ser seguido, a partir de características como coragem, valentia, lealdade, entre outros atributos. Do seio da intelectualidade que compunha a chamada literatura gauchesca surgem obras como *Facundo*, de Domingos Faustino Sarmiento; *A divina pastora* e *O corsário*, de Caldre e Fião; *Fausto*, de Estanislao del Campo; *Los três gaúchos orientales*, de Antonio Lussich; *O vaqueano*, de Apolinário Porto Alegre; *Santos Vega el payador*, de Hilário Ascasubi; *Martin Fierro*, de José Hernandez; *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes e *Contos Gauchescos*, de Simões Lopes Neto, entre outros (FISCHER, 2004).

Cabe ressaltar que, segundo Rafael Zílio Fernandes (2016), a vertente *gaucha* clássica tem sua origem na miscigenação de africanos, europeus e os índios originários dessa região, na qual o agente social presente na paisagem pampiana, que compreende uma parcela da Argentina, todo o Uruguai e parte do estado do Rio Grande do Sul, é fruto de uma identidade híbrida que caracteriza o habitante desses três “subespaços”, entendida como algo “[...] capaz de afirmar a singularidade individual ou de um grupo” (ISAIA, 2017, p. 128).

A identidade também pode ser definida em razão de categorias como a língua, o relacionamento de um povo com seu passado, a cultura e, inclusive, a raça, a ser entendida como uma representação, um discurso produzido, sendo que a afirmação de uma dada identidade ocorre por meio de negação ou pertencimento a um espaço social onde o indivíduo se vincula com base nos componentes culturais e sociais, pois “Não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família

nacional” (HALL, 2003, p. 59).

As transformações verificadas ao longo do tempo passam a influenciar na identidade constituída assim como sentimento de pertencimento a uma cultura, uma vez que “[...] as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (HALL, 2003, p. 48).

Nesse contexto, a memória cultural, por meio do compartilhamento entre um conjunto de pessoas e da transmissão de uma identidade coletiva, não exclui a memória coletiva e sim manifesta-se como uma forma dessa memória. Enquanto instituição, a memória cultural é “[...] exteriorizada, objetivada e armazenada em formas simbólicas [...] estáveis e transcendentess” e, portanto, capaz de possibilitar transferências entre situações distintas e a transmissão ao longo de gerações (J. ASSMANN, 2008, p. 118).

Por meio da memória cultural, há a possibilidade de construção de uma imagem narrativa do passado e, por esse motivo, oportuniza o desenvolvimento de uma imagem e, conseqüentemente, de uma identidade. Sua atuação está no sentido de preservação de uma herança simbólica institucionalizada, a quem o indivíduo pode recorrer no intuito de buscar a construção de sua própria identidade e, com isso, afirmar-se como pertencente a um grupo social (VENEROSO, 2016).

Inserido nesse contexto, cabe salientar que na região pampiana foi instituído um projeto político de branqueamento a partir da vinda de imigrantes, pois os negros trazidos da África e os índios que já habitavam essa região antes da chegada do homem branco não foram considerados enquanto sujeitos sociais capazes de contribuir na produção cultural. Pode-se exemplificar essa situação a partir do que foi instituído, referendado e propagado pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho – MTG, especificamente no RS, e contemporaneamente presente na fala de discursos oficiais²⁵.

Destaca-se que as tentativas de apagamento e de invisibilização do negro e do índio como agentes da memória cultural do Pampa não os consideram como indivíduos atuantes e participativos da produção cultural, social e econômica, do

²⁵ Atualmente, ainda se vê o sul como uma região apenas europeia, como pôde ser percebido na fala do presidente argentino Alberto Fernández que, em encontro recente com o primeiro ministro da Espanha, Pedro Sánchez, declarou: “[...] os mexicanos vieram dos indígenas, os brasileiros, da selva, e nós chegamos em barcos. Eram barcos vindos da Europa. O meu Fernández é prova disso” - Prof^a. Liliam Ramos da Silva, em seu Parecer de Defesa de Tese (SILVA, 2022).

mesmo modo que, na contemporaneidade, ressaltar a participação desses povos se reveste de significativa importância, a partir de temáticas presentes em estudos e pesquisas recentes que remetem a uma releitura dessas concepções e proporcionam uma ampliação dos debates e de interpretações a respeito desse passado e da multiplicidade de significações nele contidas.

A presentificação do passado ocorre no momento em que brota uma reminiscência²⁶, uma lembrança e até mesmo um gesto capaz de desencadear a releitura de um mito, de evocar um tempo que não pertence ao indivíduo, mas que, de alguma forma, contribui para sua construção enquanto integrante de uma comunidade. Ao estabelecer a ligação do presente com o passado, a memória revela a constituição do ser, no que está fundamentado e no que poderá se tornar, mostra identidades e diferenças, indica repetições e aponta o novo. Mais do que reter conhecimento, a memória faculta que esse conhecimento seja elaborado, reelaborado e que permita ao indivíduo dar o próximo passo em seu processo de construção identitária.

No que se refere à concretização da identidade ou ligação com dado grupo social, Tanira Soares (2019) argumenta que a memória cultural tem por função a preservação dos conhecimentos relacionados às origens, características das estruturas organizacionais de unidade e de peculiaridade, ao permitir que indivíduos optem por pertencer ou não àquela origem ancestral. Como se pode evidenciar na imposição aos descendentes de africanos de uma terminologia como afrodescendentes, mulatos, morenos, bugres, entre outros.

O ato de rememorar consiste de aspectos normativos em que se dá o pertencimento a um grupo social, ao exigir o cumprimento de regras sobre o que e como lembrar. O direcionamento voltado ao futuro, em que o ato de lembrar ocorre para frente, representa uma das características da memória cultural (VENEROSO, 2016).

Jan Assmann (2005) evoca a importância do âmbito social da memória e a ingerência da cultura nas mais diferentes etapas do desenvolvimento social, uma vez que abrange o antigo e, também, faz ressurgir o que foi descartado, omitido. Por meio da escrita, a memória cultural alcança uma significativa projeção, em face de

²⁶ Reminiscência entendida aqui como “[...] a capacidade de raciocínio e de razão com que são dotados os seres humanos. A reminiscência é uma busca consciente por informações do passado, é constituída pela intencionalidade e pela vontade, desencadeando um processo de pesquisa e de investigação que adota uma certa ordem, sequência e associação” (BERND, SOARES, 2019, p. 36).

que “[...] permite que o horizonte de memórias simbolicamente guardadas cresça para além da estrutura de conhecimento funcionalizada como memória de ligação” (J. ASSMANN, 2005, p. 21).

A ideia de uma cultura com base na memória representa “[...] um conjunto de circunstâncias que asseguram à escrita a preservação de sua legibilidade a longo prazo e à situação de comunicação, sua elasticidade” (J. ASSMANN, 2005, p. 87). Ao entrelaçar tempo, lembrança e identidade, os rituais integrantes da memória cultural comprovam que essa se nutre da tradição e da comunicação, sendo que “rupturas, conflitos, inovações, restaurações e revoluções” abrangem o universo desse tipo de memória (J. ASSMANN, 2005). Por se tratar de uma “memória coletiva involuntária²⁷”, Aleida Assmann (2011) entende que existe muita coisa adormecida no tempo, em que se experimenta um dado período de latência e pode, a qualquer momento, emergir à superfície.

As transferências coletivas integram o contexto da cultura e no momento em que ocorre a transmissão da cultura entre as gerações verifica-se uma dinâmica que envolve entrega/repúdio, sacralização/demonização, rupturas/reatamentos; há uma série de “transferências” inconscientes no campo cultural da memória e sua proposta de lembrar e esquecer, negar e reprimir (J. ASSMANN, 2005).

O sentimento de pertença e a caracterização de uma identidade encontram na narrativa a possibilidade de transformação do “eu” em “nós”, a partir de vínculos e valores comuns que integram um passado partilhado entre o grupo social (ANTUNES, 2020). O ato de narrar possibilita a transmissão de conhecimentos, a fixação de fatos acontecidos, na memória dos demais, relativos a um passado que é ignorado e/ou que se intenta reavivá-lo. Ao escrever, o indivíduo exterioriza, de modo progressivo, o que ficou retido em sua memória (ANTUNES, 2020).

A memória cultural difere da tradição no momento em que é capaz de possibilitar o arquivamento em larga escala de fatos contraditórios e de conteúdos reprimidos, de permitir que se ouça a voz dos perdedores e observem-se práticas desviantes. Já a tradição, embora integre a memória cultural, limita-se à transmissão e à recepção de conteúdos previamente estabelecidos, de modo a reforçar aquilo

²⁷ Por memória involuntária entende-se aquele tipo de rememoração que brota espontaneamente, sem a intenção de provocar uma lembrança, por se apresentar “[...] instável, extrassensorial. Reside na textura de um tecido, no sabor de uma bebida, na grave sonoridade de um contrabaixo [...] a sua duração é variada, não depende da nossa vontade. Ela pode permanecer, ser insistente, perturbadora [...] Também pode trazer respostas, mas talvez elas venham a servir somente para indagações futuras” (PIFFER, 2016, p. 39).

que lhe pareça fundamental e de importância, para que tal tradição se mantenha (MAGALHÃES, 2014).

Evidencia-se, assim, o caráter triangular da memória cultural em que, além do lembrar e do esquecer, há também o armazenar, pois, em seu âmbito, as diferentes culturas de uma sociedade têm seu sistema dividido em duas categorias: a transmissão de informação e o armazenamento, como forma de garantia de continuidade e de sua própria constituição enquanto grupo social. Com base nisso, Jan Assmann (2014) entende que, no armazenamento, coisas relacionadas ao passado de um povo podem vir a despertar interesse e emergirem como novas possibilidades de leitura e compreensão desse passado, e por não atenderem aos padrões canônicos estavam relegadas ao esquecimento e ao desaparecimento, uma vez que, conforme Bernd (2013) “[...] no entre-lugar da memória, esquecimento e silêncio, criam-se estéticas feitas de vestígios culturais os mais diversos” (p. 49), como no caso da participação de africanos escravizados e de seus descendentes na edificação da milonga como um gênero característico do Pampa.

A partir da ideia da memória como potência, o armazenamento diferencia-se do processo de recordação; a esse respeito, Aleida Assmann (2011) expressa que

A recordação procede de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento de sua recuperação. Assim, nesse intervalo de latência, a lembrança não está guardada em um repositório seguro, e sim sujeita a um processo de transformação. A palavra “potência” indica, nesse caso, que a memória não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas sim como uma força imanente, como uma energia com leis próprias (A. ASSMANN, 2011, p. 33-34).

A memória cultural possibilita a construção de imagens narrativas do passado e, por esse processo, o indivíduo pode desenvolver uma imagem e uma identidade de si. Ao preservar a herança simbólica institucionalizada, a memória cultural reforça o sentimento de pertença do indivíduo ao grupo social, a partir da edificação de sua identidade (DOURADO, 2020).

No entender de Paul Ricoeur (1994), a articulação entre uma estrutura narrativa e seu correspondente processo metafórico permite uma nova (re)descrição do real e múltiplas possibilidades de interpretação para que o indivíduo se sinta como pertencente ao mundo. Ainda segundo Paul Ricoeur (1994), há uma certa “humanização do tempo” no momento em que este é narrado e a narrativa traz

consigo traços de uma experiência temporal; para o autor: “A narrativa constrói a identidade da personagem, que se pode chamar de sua identidade narrativa, construindo a da história narrada. É a identidade da história que constitui a unidade da personagem (RICOEUR, 1994, p. 176).

Ainda conforme Ricouer (1994), a narrativa histórica e a de ficção ao estabelecerem uma refiguração do tempo apropriam-se de elementos uma da outra, por exemplo. a narrativa histórica emprega a imaginação na reconstrução do passado, que não existe mais no tempo, e a narrativa ficcional fundamenta-se em experiências concretas, históricas, para estruturar a trama a ser desenvolvida; de modo que o passado, em sua realidade histórica, verte por intermédio da imaginação (característica da ficção, referência metafórica) e as narrativas ficcionais estruturam-se como se realmente tivessem acontecido (vindo a ocupar um lugar na história).

Desse modo, o sujeito revive seu passado, consegue entender sua origem e o sentido de sua descendência pessoal e, além disso, a própria construção de um quadro social, pois no momento em que considera detalhes de seu passado, torna-se capaz de ter consciência da construção de sua própria identidade com o transcorrer dos anos. A memória faz com que o sujeito compreenda sua origem e trajetória de vida ao longo do tempo que, por sua vez, se estende aos demais componentes do grupo social que se tornam detentores da base constituinte da identidade de cada um de seus membros, pois para Michel Pollak (1992, p. 204) “Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros.

De acordo com Aleida Assmann (2011), sempre que houver uma espécie de reformulação da identidade, irá ocorrer uma reorganização da memória, ou seja, a identidade dialoga com a memória na medida em que esta se faz mediadora da realocação do passado no presente, em que se pretende buscar representações identitárias multifacetadas, onde o que importa é mostrar a abrangência de um simbolismo para não cindir a continuidade.

A memória, para Joël Candau (2014), atua como fortalecedor da identidade, seja na forma individual ou na coletiva, pois quando se restitui a memória desaparecida de uma pessoa, na realidade, está se fazendo a restituição de sua identidade. A história, de modo igual que a memória, faz uma recomposição do passado ao “[...] escolher pedaços que acabam se configurando numa espécie de

jogo a servir de estratégias militantes e identitárias” (CANDAU, 2014, p. 132).

A memória, conforme Joël Candau (2014), é a instância primeira a alimentar a identidade, isto é, ambas se conjugam, nutrem-se, apoiam-se, com a finalidade de potencializar a construção de uma história de vida, de uma trajetória construída com o auxílio da narrativa.

Por intermédio da memória cultural e da construção do processo identitário do indivíduo pampiano é possível fazer-se uma reelaboração de um passado marcado por preconceitos e apagamentos relativos à presença do negro enquanto participante da cultura pampiana, de modo a oportunizar novas interpretações e a descortinar informações que estavam submersas, esquecidas no armazenamento que integra a constituição da memória cultural.

Viram-se relegadas as influências do negro na alimentação, no vestuário, na culinária e, no caso desse estudo, na milonga e na inserção de alguns costumes integrantes da tradição de gaúchos/*gauchos*. Por meio de uma busca arqueológica nos arquivos constituintes da memória cultural, torna-se possível identificar a presença negra no Pampa e sua relevância para a consolidação da cultura da região.

Salienta-se que esse estudo também buscou nos rastros, vestígios, pistas capazes de remeter à participação do negro na memória cultural do Pampa, em que cabe à milonga, mais especificamente às milongas aqui estudadas atuarem como arquivos portadores de vestígios memoriais do negro na região pampiana.

2.4 A SONORIDADE DOS VESTÍGIOS MEMORIAIS

A memória articula-se como mantenedora de valores presentes num dado grupo social para se tornar um distinto mecanismo de transformação de uma sociedade. Assim, permite estabelecer relações entre vivências presentes e as anteriores, religando-as por meio de rastros, vestígios, pois conforme assegura Zilá Bernd (2013, p. 53): “Entre memória e esquecimento, o que sobram são os vestígios, os fragmentos do vivido, o qual jamais pode ser recuperado na sua integralidade”, capazes de serem considerados como elementos propícios para que se faça uma ressignificação do passado.

De acordo com Aleida Assmann (2011), no caso de faltar autenticidade para alguns fatos recordados, haverá uma compensação em razão da construtividade

adquirida, e as perdas verificadas são capazes de serem reagregadas pela literatura. Uma vez que, segundo a autora, os vestígios carregam consigo a marca da duplicidade pelo fato de atrelarem, de modo indissociável, a recordação ao esquecimento, saliente-se que nesses vestígios estão incluídos os elementos não verbais, os fragmentos, bem como os resquícios da tradição oral (A. ASSMANN, 2011).

Ao se considerar que a memória cultural ultrapassa épocas e gerações, e que os resíduos memoriais intercalam informações do passado e experiências vividas, pode-se dizer que esses fatores podem ser capazes de construir uma nova identidade a cada rememoração. A memória se configura em algo capaz de fixar impressões pertencentes ao passado ao permitir sua ressignificação no presente por meio de uma construção literária.

Considera-se que o objeto da recordação está diretamente relacionado ao esquecimento, Aleida Assmann (2011) argumenta que “[...] a recordação traz em si vestígios do esquecimento” (p. 107), entende-se as lembranças e os esquecimentos como constitutivos do contexto da memória, capazes de estruturar a construção de uma identidade.

A escrita se caracteriza como importante processo de armazenamento com a função de exteriorizar o que ficou retido na memória e impedir o que Aleida Assmann (2011) considera como “segunda morte”: o esquecimento. Cabe salientar que a escrita extrapola a função de simplesmente armazenar dados de um determinado grupo social, ela possibilita que os conteúdos se perpetuem e se (re)atualizem a cada novo contato, por permitir um “[...] diálogo interno que perpassa longos intervalos de tempo” (A. ASSMANN, 2011, p. 205).

O conjunto de textos, as imagens e os rituais integram a memória cultural e podem ser reutilizados por uma dada sociedade, em determinada época. É por meio das heranças culturais que se dá a visibilidade de um grupo social perante si e aos demais (J. ASSMANN, 2016).

A escrita tem um caráter armazenador e é vista como um lugar de latência em razão de que insere no presente algo que pertence ao passado ou nele tem origem, de modo a fazer emergir o que estava submerso, deixar ressurgir o que estava relegado ao esquecimento. Para Jan Assmann (2005), a escrita atua em conjunto com uma cultura baseada na memória, fazendo aflorar algo simbolicamente construído, sob a forma de produtos culturais associados a um determinado grupo

social.

Ao se entender o caráter palimpséstico da cultura, também o texto se torna um palimpsesto²⁸ por tratar de memórias contidas em arquivos escritos a respeito de um grupo social. Tais memórias trazem consigo diferentes graus de importância, conflitos, interesses, desvelamentos e ocultamentos, assim como possíveis harmonizações. Pode-se dizer que um texto contém uma diversidade de outros textos, sendo que alguns estão expressos e outros submersos no universo da própria escrita, na construção da frase, na tonalidade empregada e até na intensidade aplicada à mensagem (MAGALHÃES, 2014).

A memória cultural tem conhecimento dos limites pré-estabelecidos, no entanto, não os respeita de modo integral, em razão de que se sustentam em princípios de preservação e de transformação, concomitantemente, e também porque convivem com a confrontação texto-mundo, texto-textos e texto-intérpretes. Por integrar um mundo e ocupar espaços, o texto envolve outras escritas e sobrevive com base em interesses e conflitos de quem o interpreta (MAGALHÃES, 2014).

A escrita literária sempre esteve a serviço da memória cultural de cada pessoa, por contar uma história do indivíduo e/ou de seu grupo e, por extensão, ao alimentar os imaginários sociais; em que se entende imaginário como uma contextualização de várias situações ressignificadas a partir da subjetividade do autor com o propósito de produzir significados.

A criação individual, sustentada na subjetividade e nas emoções, recria o passado por meio de fatos históricos ocorridos de modo a possibilitar a consolidação do sentimento de pertença; uma vez que quando se escreve, o texto produzido resulta de uma reformulação de fatos acontecidos, representados por dados, personagens, símbolos, entre outros, que podem ser expressos de forma diversa por outro escritor (ANTUNES, 2020).

Assim sendo, textos literários, como são os poemas estudados, podem ser entendidos como pressupostos culturais cuja formação exige a existência de uma consciência cultural, em razão de que a literatura possibilita a reconstrução de um passado de distintas maneiras, a partir de um olhar literário que, por meio da

²⁸ De acordo com Carolina Vigna Prado; Pedro Taam (2017, p. 44-45), palimpsesto “[...] é qualquer superfície em que o conteúdo anterior ainda é tenuamente visível”. A palavra, de origem grega, significa “[...] aquilo que se raspa para escrever de novo”. Exemplos antigos remetem a placas de argila com cera utilizadas em escolas, pergaminhos, papiros etc..

imaginação, busca ressignificar o passado com o emprego da subjetividade. O texto literário configura-se como discurso público, definido por suas qualidades poéticas e ficcionais, bem como por sua longevidade e pela capacidade de comunicação e de problematização do real (ANTUNES, 2020).

A literatura se caracteriza pela liberdade de criação e, nos casos em que evoca a interrogações a respeito de algo, oportuniza a reconstrução emotiva e, ao mesmo tempo, consciente, racional e lógica daquilo que foi vivenciado. Em razão de se constituir em um meio de transmissão e de preservação de pensamentos, de sentimentos e de condutas, a literatura aproxima-se da memória cultural pelo fato de influenciar memórias e percepções de cada um, bem como de sedimentar identidades sociais e culturais, a partir de vestígios observados (ANTUNES, 2020).

A literatura tem a possibilidade metafórica de conferir aos lugares um sentido e uma função por meio de uma narrativa que reproduz o real e atribui-lhe novos valores e outros significados.

Do mesmo modo que a história, a literatura serviria para legitimar fatos reconstruídos com o emprego da memória e, mesmo que essa reconstrução ocorra de modo fragmentado, a palavra poética preenche eventuais lacunas por meio de uma linguagem carregada de subjetividade e de sensibilidade. A memória traz consigo um caráter de seletividade, em face disso, cada indivíduo, com o emprego da subjetividade, escolhe os fatos que deseja ressignificar.

Assim sendo, textos literários podem ser entendidos como pressupostos culturais cuja formação exige a existência de uma consciência cultural, em razão de que a literatura possibilita a reconstrução de um passado de distintas maneiras, a partir de um olhar literário que, por meio da imaginação, busca ressignificar o passado com o emprego da subjetividade.

Com base nos pressupostos de Roland Barthes, toda linguagem é atravessada pela transgressão e pelo desejo de transformar, por se realizar em perpétua errância, enquanto fator de mudanças e paisagens. Sob essa perspectiva, a imagem literária buscará o alargamento, a expansão, ao passo que a linguagem não literária visa à condensação, à retração, com o intuito em explorar um espaço restrito, com fronteiras subjetivas, geográficas, lineares.

De acordo com Roland Barthes (2004, p. 59) “[...] é a linguagem que fala não o autor; escrever é [...] atingir esse ponto em que só a linguagem age”. Visto por esse ângulo barthesiano, o texto se caracteriza por um constante ir além do que está

expresso, ao fazer com que a realidade descrita se torne uma outra realidade.

Desse modo, a linguagem oportuniza uma comunicação além do que está expresso, pois tem o ser humano como narrador e personagem de sua vida, saliente-se que as realidades humanas são construídas por meio da ficção. Com a linguagem empregada, tem-se uma representação da realidade e a força dessa linguagem tem o propósito de evidenciar a cultura local e os valores captados pelas lembranças do autor, reconstruindo imagens que, embora comuns, trazem consigo uma margem de liberdade para possíveis interpretações (BARTHES, 2004).

Alguns vestígios podem ser considerados elementos propícios a fazer-se uma ressignificação do passado; do mesmo modo que os poetas escolhidos, por meio de suas milongas e com sua sensibilidade poética, são capazes de recompor a paisagem pampiana e evidenciar a presença negra na memória cultural da região.

Por intermédio da memória cultural, cada pessoa tem condições de edificar suas memórias com base em vestígios/rastros capazes de estabelecer alguma relação com sua língua de origem, seus ritos, suas imagens de devoção, enfim, qualquer coisa que esteja relacionada a alguma prática cultural do passado (A. ASSMANN, 2011). Os chamados 'fios residuais' oportunizam ao sujeito a atribuição de novos sentidos a fatos pertencentes ao passado e capazes de ser renovados com o auxílio da subjetividade, e a manifestação da linguagem traz consigo traços de uma identidade, o que no caso da presença negra no Pampa se verifica no que compreende Zilá Bernd (2013) ao afirmar que

Ouvir o relato dos que ficaram à sombra, ou seja, a partir da retomada dos vestígios memoriais de quem não teve a vida fixada pela historiografia oficial, traz ao leitor o frescor de penetrar na história a partir de uma focalização outra (BERND, 2013, p. 90).

Para Jeanne Marie Gagnebin (2009), rastro e memória estão próximos porque a memória se sustenta no jogo entre presença e ausência, em que o presente busca um passado desaparecido que se irrompe num presente passageiro, pois o rastro/vestígio não representa algo criado com o propósito de perpetuação, e, sim, trata-se de alguma coisa que foi deixada, esquecida ao longo do tempo; “[...] o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (GAGNEBIN, 2009, p. 44). Os fragmentos adquirem, então, a capacidade de transportar, de modo simbólico e afetivo,

informações pertencentes ao passado; e, ao mesmo tempo, permitir, no presente, uma reconstrução ou ressignificação (SOARES, 2019).

Por meio da literatura, o sujeito capacita-se a expor a paisagem local, ao ressignifica-la de tal modo que possa ser vista como algo universal, no prazer proporcionado pelo texto literário ao reavivar a memória com o emprego dos chamados fios residuais, entendidos como rastros, vestígios, traços (BERWANGER, 2009). Do mesmo modo que Aleida Assmann (2011), ao focar a importância da escrita na memória, trabalha com os chamados “vestígios do texto” como energia capaz de conservar a “vida” presente em construções literárias, e por cobrirem uma dimensão “esquecida” no desenrolar da atividade literária; a escrita teria, assim, o papel de eternização e junto a esse processo estariam os vestígios incorporados à escrita para, de certo modo, estimularem o surgimento de novas indagações, oportunizarem outras interpretações a respeito de um tema consolidado em um determinado grupo social.

Enquanto sujeito social, a pessoa lança mão de lembranças, transmissões, investigações, interpretações com as quais se identifica e estabelece uma relação de pertencimento ou não ao que está sendo ressignificado. Os vestígios são vistos como signos duplos que têm a função de atrelarem a recordação ao esquecimento, do mesmo modo que oportunizam um acesso ao passado e incluem articulações não verbais em relação a alguma cultura passada (A. ASSMANN, 2011).

Os vestígios, os rastros têm uma relevante significação no processo de recuperação do passado, pois, conforme Zilá Bernd (2013),

Como a memória, o rastro também é um processo sempre inacabado, é algo que se constrói e se desconstrói no percurso de sua elaboração. Entre memória e esquecimento (que não são termos antitéticos, mas complementares), encontram-se os rastros, os detritos, os vestígios (BERND, 2013, p. 120).

A reconstrução do passado torna-se possível com matizes do grupo social a que o indivíduo está inserido, evidenciada a partir de vestígios identificados, capazes de apontar ressignificações de sua trajetória de vida e demais fatores pertencentes à memória cultural de origem. A ressignificação do passado apoia-se em vestígios memoriais expressos que estavam, por alguma razão, submersos; com isso, o passado adquire nova dimensão para que se possa recompor fatos e acontecimentos integrantes da memória.

É com base no exposto que se buscou identificar nos poemas estudados vestígios que, de alguma maneira, evocam a presença do negro na cultura pampiana, bem como dar destaque à atuação de um povo subjugado pela força e, de certa forma, desconsiderado como elemento constituinte de uma cultura. Em razão de que os indivíduos constroem sua cultura por meio da língua, de imagens e de ritos; em face disso, suas memórias são expressas por meios de práticas culturais e organizadas mediante armazenamento.

No próximo capítulo, trabalha-se com a musicalidade e os efeitos paisagísticos observados no Pampa, enquanto área geográfica que irmana três países sob a saga (ou chaga) da escravidão e ser entendida como região em que a milonga se estrutura como gênero de ascendência africana e importante marco da memória cultural; bem como a exuberância de uma paisagem a evocar distintas manifestações subjetivas.

3 A MUSICALIDADE DO PAMPA

Em sua concepção vocabular, o termo “pampa” é originário do quíchua e tem o significado de planície, campo aberto, a planura, o ermo, a lonjura, e configura a “Mãe Terra” ou “*Pachamama*”, também do idioma quíchua (LOPES, 2014). Enquanto expressão, o Pampa traz consigo uma carga semântica eivada de subjetividade, que vai muito além de sua origem quíchua a significar o plano, o descampado e adquire contornos de vastidão, grandiosidade e pode até ser empregado com a conotação de um adjetivo (MEYER, 2002).

Cabe ressaltar o que observa Maurice Halbwachs (2006) ao expor que os acontecimentos acontecem num determinado espaço e têm sua percepção absorvida de modo diferente por um ou outro grupo social, em razão de interpretações diferentes, diversidade de sentidos, pois, para o autor: “Quando um grupo está inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, ao mesmo tempo em que se sujeita e se adapta às coisas materiais que a ele resistem” (HALBWACHS, 2006, p. 133).

Enquanto bioma, caracteriza-se por abrigar uma vida silvestre muito peculiar e diversificada, composta em grande parte por organismos adaptados ao ambiente campestre, num cenário marcado por paisagens de rara beleza e pontos de atração no que tange ao turismo e lazer.



Fonte: Chomenko; Bencke (2016).

Para Ariel Bencke; Luiza Chomenko; Danilo Sant’anna (2016), “Qualquer definição que se pretenda dar a essa região será incompleta se não considerar a dimensão sociocultural” (p. 19), por envolver a figura do gaúcho / *gaucho*, enquanto habitante da região e integrado ao meio, envolvido com a criação extensiva de gado, enquanto atividade econômica.

No entanto, ao abordarem os traços culturais, englobam fatores como indumentária, costumes, culinária, arquitetura e lidas campeiras como integrantes da paisagem cultural do Pampa; quanto ao vocabulário, argumentam sua formação por “[...] palavras cujas origens denunciam as distintas etnias que formaram o gaúcho. A formação do dialeto regional se deu basicamente por uma mescla de vocábulos hispânicos, lusos e indígenas” (BENCKE; CHOMENKO; SANT’ANNA, 2016, p. 19), numa completa omissão da participação do negro.

Geograficamente, pode-se dizer que o equilíbrio é um fator marcante na região do Pampa, sem maiores acidentes geográficos, aliado à riqueza de sua fauna e “[...] A ondulação das coxilhas e o murmúrio das sangas criam uma paisagem bucólica, belíssima [...] partilhada por bovinos, ovinos e equinos há quase quatro séculos [...] representam a atividade agropastoril mais antiga do continente (ADAUTO, 2016, p. 85). O autor associa o cavalo à imagem do gaúcho/*gaucho*, desde sua chegada, em 1534, com Don Pedro de Mendoza, fundador de Buenos Aires, e que na “[...] banda oriental do Rio Uruguai – Rio Grande do Sul e Uruguai –, os cavalos chegaram com os jesuítas a partir de 1626. Com a destruição das reduções pelos bandeirantes paulistas, após 1640, junto ao gado *vacum* ficaram chimarrões” (ADAUTO, 2016, p. 86); com destaque para a atuação dos índios como excelentes ginetes, por sua força e habilidade impressionante no domínio desses animais.

Já o gado *vacum* teria sido introduzido por Juan de Garay, fundador em 1573 da cidade de Santa Fé, na Argentina, e trouxe cerca de cem cabeças para a região; já em 1588, com a fundação de Corrientes, chegam à região cerca de três mil cabeças de gado *vacum*, posteriormente sendo formadores do rebanho bovino do Rio Grande do Sul e do Uruguai (ADAUTO, 2016). Especificamente no Rio Grande do Sul, a presença do gado *vacum* tem origem com os jesuítas espanhóis, a partir das reduções criadas ao longo da margem esquerda do Rio Uruguai, na bacia do Rio Jacuí.

Fernando Adauto (2016) ressalta a presença do negro na formação do

gaúcho rio-grandense, ao enaltecer sua habilidade com o cavalo e bravura na guerra, pois “Enquanto o gaúcho platino recebeu maior contribuição do contingente indígena, o rio-grandense o recebeu do contingente africano” (p. 99). Do mesmo modo que, ao analisar a arquitetura do Pampa, Andrea Trentin (2016) registra a presença do negro ao afirmar que, em seus primórdios, as estâncias, para manter a posse das terras e do gado, eram construídas em local elevado e cercadas por muros, em face disso:

[...] geravam pátios internos, servindo alguns à família e outros para acomodar os escravos, que assim eram separados do contato com seus senhores. As janelas dos dormitórios estavam voltadas para a área externa da fazenda, pois os escravos, mantidos em condições subumanas e submetidos a maus tratos, eram considerados uma grave ameaça em caso de rebelião (TRENTIN, 2016, p. 149).

Nos centros urbanos, os sobrados, caracterizados como residências de dois pisos, eram destinados às famílias mais abastadas, os estancieiros, e se tratavam de “[...] casas sofisticadas, tanto em ornamentos como em técnicas construtivas. O térreo destinava-se a duas finalidades: depósito de escravos ou casa de comércio”. (TRENTIN, 2016, p. 155). Para a autora, houve no Pampa um período de muita riqueza, desenvolvimento e progresso, até aproximadamente 1910, com o declínio da indústria do charque e a abolição da escravatura.

Entre os viajantes, Arsène Isabelle trata o Pampa²⁹ como “campos incultos” e “desertos sem fim”, numa passagem ao se referir ao Rio da Prata faz as seguintes observações:

As margens do Prata são pouco elevadas. São terrenos terciários que, na classificação geológica, pertencem aos períodos aluvial e diluvial, principalmente a parte sul, ou província de Buenos Aires, que não apresenta mais do que uma imensa planície baixa e unida, composta unicamente de limo, areia e argila, recoberto um tufo calcário até as fronteiras da Patagônia. Os terrenos da Banda Oriental, assim como os do Rio Grande do Sul, parece serem um solo primitivo, modificado por períodos diferentes (ISABELLE, 2006, p. 39).

Já Robert Avé-Lallemant (1953) estabelece uma comparação com a África e, ao fazer a descrição geográfica, argumenta:

Começa um perfeito pampa. Embora em imenso espaço se mostre a

²⁹ Em seus relatos, Arsène Isabelle (2006) faz menção aos índios pampas ou querandis.

planície ainda um pouco ondulada e ao longe se formem extensas coxilhas, semelha, no entanto, vista de ponto regularmente elevado, um perfeito plano levemente inclinado aqui e ali, em cujos vales se elevam matagais, geralmente mimosas, formando muitas vezes cercas naturais (p. 287).

Os habitantes do Pampa americano, a partir da chegada do colonizador, estabeleceram uma relação muito próxima em suas tradições, músicas, danças, lendas, enquanto manifestações de suas respectivas culturas e vistas como um modo de aproximar-se de um passado que, com o tempo, ficava cada vez mais distante. A partir de então, o Pampa passou a ser o local gerador de uma nova identidade, que amalgamou os traços do indígena que aqui estava, com o branco invasor e o negro trazido como serviçal.

Mesmo após inúmeros conflitos bélicos, a região do Pampa tornou-se um significativo espaço de proximidade entre povos e suas culturas, num constante aprendizado e trocas entre seus habitantes (MARTINS, 2004), onde se verifica uma identidade fronteiriça como “[...] resultado do amálgama de culturas, de costumes, de idiomas, de laços consanguíneos, fraternos e de convivência” (MARTINS, 2004, p. 247).

3.1 COMPASSOS DE FRONTEIRA E PAMPA

A noção de fronteira vai além da delimitação física ou natural, traz consigo uma carga simbólica a refletir a incerteza de um sujeito fronteiriço no que diz respeito à ideia de pertencimento (CHIAPPINI; MARTINS; PESAVENTO, 2004). O ambiente de fronteira exerce sua atuação sobre os seres humanos, oportuniza lições e ensinamentos a partir da vivência de ocorrências cotidianas, de modo que a pessoa se incorpora à paisagem e se torna capaz de compreender o que ocorre em seu entorno.

Na fronteira, as histórias se inter cruzam e acabam gerando diferentes versões para idêntico acontecimento, assim como criam diversas identidades para um mesmo sujeito; isso permite que se repense os princípios identitários de uma nação a partir de diversas origens de seres pertencentes a um grupo social, bem como as constantes influências de um contexto diferente, embora próximo e conhecido (VALLERIUS, 2010). Em face disso, no momento em que se adota uma temática local, o texto produzido não se prende exclusivamente à realidade do lugar, uma vez

que pode vir a adquirir caráter de universalidade (VALLERIUS, 2010).

A fronteira atinge significativa importância para a consolidação do *gaúcho* /gaúcho enquanto membro integrante de um contexto social e cultural. Inicialmente, a fronteira era apenas uma linha imaginária que permitia a transposição de forma inconsciente, ao mesmo tempo em que se configurava numa fonte de estímulo ao andejar livremente, a experimentar-se a noção de liberdade plena. Pode-se dizer que

A fronteira traz consigo o valor universal, pois se trata de algo que se caracteriza pela mobilidade, por oportunizar o surgimento de algo novo, do diferente, embora próximo. [...] transcende o localismo, uma vez que pulveriza a sua marca de territorialidade; é a simbiose entre o eu e o outro que gera um terceiro elemento: o fronteiriço (VALLERIUS, 2010, p. 96).

Antes de se tentar definir uma identidade, deve-se entender que há, antes de tudo, uma fronteira entre o eu e o outro, embora ambos estejam no espaço de um mesmo país (VALLERIUS, 2010). O que faz, conforme a autora, com que os seres fronteiriços tragam consigo a liberdade para transitar entre “[...] o que lhe é próprio e o alheio” (VALLERIUS, 2010, p. 96). Fronteira vista como marco representativo de três lugares distintos, três países com sua soberania, em que os indivíduos transitavam, no passado, sem estarem atrelados à noção de limites ou barreiras.

Evidencia-se uma cultura de fronteira composta de traços identitários “transfronteiriços”, abrangendo o norte da Argentina, o Uruguai e o sul do Brasil, na perspectiva de *gauchos* e gaúchos (LOPES, 2014). Nessa mesma linha de pensamento, Aline Strelow (2009) argumenta que a cultura gaúcha, evidencia-se como uma cultura de fronteira porque “[...] transita entre realidades e temporalidades distintas” (p. 1); onde a zona de fronteira vai muito além de ser considerada mero local de encontro e sim como um lugar de “intersecções entre culturas”.

Pode-se dizer que “O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o “novo” [...] Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural” (BHABHA, 2014, p. 29). Trata-se, segundo o autor, de uma ideia de arte que vai além de apenas retomar o passado e sim de renová-lo, enquanto entre-lugar capaz de inovar e de interromper a atuação do presente.

No entender de Cícero Lopes (2014), uma cultura adquire contornos definitivos com o passar do tempo, revelam-se a partir do cotejamento entre identidades e alteridades, fatores que asseguram a definição do que venha a ser denominado como cultura. No caso da fronteira, verificam-se marcas identitárias

pertencentes a uma coletividade, mas que, no entanto, ultrapassam os limites da individualidade ou do grupo ao qual se relacionam.

Quando se fala de fronteira, de acordo com o raciocínio de Lígia Chiappini; Maria Helena Martins; Sandra Pesavento (2004), deve-se ir além da construção simbólica relacionada ao pertencimento, ou seja, a identidade, em virtude da fronteira por si só representar um referencial imaginário cuja definição apoia-se na diferença com relação aos que nela habitam.

Sob a perspectiva literária, a identidade de quem tem origem na fronteira pode ser entendida como uma mistura do tipo humano sul-rio-grandense e do *gaucho* argentino e uruguaio, além de uma forte herança do indígena e do negro, como a comprovar que houve uma ultrapassagem de limites territoriais.

[...] a fronteira é um marco que limita e separa e que aponta sentidos socializados de reconhecimento. Com isso podemos ver que, mesmo nesta dimensão de abordagem fixada pela territorialidade e pela geopolítica, o conceito de fronteira já avança para os domínios daquela construção simbólica de pertencimento a que chamamos identidade e que corresponde a um marco de referência imaginária que se define pela diferença (PESAVENTO, 2002, p. 36).

Com base nas ideias de Homi Bhabha (2014), é no espaço fronteiro que se possibilita a criação de uma ‘imagem discursiva’ entre a história e a literatura, em que “[...] a diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade” (BHABHA, 2014, p. 69). Assim, podem ser abertos novos espaços para que surjam outros sentidos relativos à identidade a partir dessa hibridação cultural que age sobre o sujeito inserido no ‘entre-lugar’ da fronteira.

Para Homi Bhabha (2014), o entrecruzamento de espaço e tempo é capaz de possibilitar a produção de “figuras complexas de diferença e identidade”, assim como do passado e presente, inclusão e exclusão, entre outros. Conforme o autor,

Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA, 2014, p. 20).

Percebe-se que o cenário de fronteira atua sobre as pessoas, oportuniza aprendizagens a partir de situações do cotidiano, de modo que se verifica uma

incorporação do ser humano à paisagem, ao torná-lo capaz de compreender o universo à sua volta.

É desse modo que o Pampa se configura num espaço capaz de atribuir novos sentidos a uma identidade construída, onde são perceptíveis os traços híbridos dessa cultura de fronteira e no constante encontro com o “outro” e com o “novo”, ou seja, trata-se uma operação em contínuo refazer, fato que permite ver o espaço pampiano como um lugar de enunciação onde “Essa passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta” (BHABHA, 2014, p. 23), capaz de atuar como “espaço da intervenção”, ao emergir dos “interstícios culturais” que oportunizam a introdução da invenção criativa em cada ser humano (BHABHA, 2014).

O Pampa pode, assim, assumir a condição de “território subjetivo”, no qual a paisagem oportuniza possíveis desdobramentos que direcionam o olhar para os encantos presentes na reconfiguração, no intuito de proporcionar que espaço e sujeito possam ser vistos como algo múltiplo com características de amplidão e de variadas interpretações.

3.2 HARMONIZAÇÃO DO PAMPA COMO PAISAGEM SUBJETIVA

Ao se buscar associar a presença da paisagem em produções literárias relacionadas à música, como é o caso desse estudo, de imediato se verifica a ligação entre geografia e subjetividade, pois os poetas partem de seu ambiente geográfico para produzir uma poesia plena de significações com base em seu imaginário e, por consequência, em suas impressões subjetivas. A poesia pode funcionar como um exercício de alteridade a estabelecer uma ponte entre a realidade e a fantasia, a partir do que o poeta pretende expor de acordo com seus pressupostos subjetivos, como uma forma de se manifestar, não calar, não silenciar perante determinadas situações, de modo que o processo de criação se construa a partir de inquietações e de referenciais próprios.

Desse modo, leva-se em consideração, além dos fatores subjetivos de cada autor em relação à produção de seus textos poéticos literários, o modo como a paisagem foi configurada em que são observadas nuances geográficas e detalhes que remetem a uma nova corporificação subjetiva dessa paisagem. Essa nova

construção atribui à paisagem construída uma “[...] estrutura significativa na composição da escrita literária e na cultura contemporânea” em que “[...] a palavra literária é inseparável do movimento de emoção que conduz o poeta ao reencontro com o mundo, numa atenção relacional que questiona a subjetividade a partir da alteridade” (COLLOT, 2013, p. 8).

A paisagem está relacionada ao campo de observação do sujeito, em que se delimitam a marcação de horizontes, momento em que a paisagem é “vívda”, reconfigurada de acordo com os elementos geográficos e culturais a ela integrados e pelos traços de subjetividade presentes. Pois como assevera Maria Luiza Berwanger (2009)

[...] o sentimento da distância e a imagem do horizonte infinito e móvel representam a paisagem [...] o significado da subjetividade diversa e infinita dissemina-se sobre a paisagem; como se a presença do eu devesse marcar o conjunto de nuances e matizes líricos produzidos pela voz de dentro e fora das fronteiras e limites textuais (p. 198).

No momento em que uma paisagem alcança a dimensão subjetiva, outros sentidos, além da visão, passam a incorporar o conjunto responsável pela exteriorização dessa nova paisagem, gerada a partir de valores afetivos, impressões pessoais, emoções e sentimentos individuais (COLLOT, 2013). A paisagem tem, assim, o dom de se desdobrar em outras paisagens, pois a geografia simbólica permite que um lugar se transforme em outros lugares por meio da ressimbolização geográfica (BERWANGER, 2010).

A paisagem é capaz de servir como suporte ao próprio pensamento, bem como caracterizar-se como imagem do mundo vivido, a partir de uma experiência sensível. Em face disso, cabe aos poetas, por meio da subjetividade e da sensibilidade, reproduzirem registros do passado como se fossem atuais, ou seja, por intermédio de uma escrita ficcional faz-se uma recordação “encenada” de um passado que se faz presente, em que a força de um poema pode funcionar como um vestígio relacionado a um dado acontecimento (LOPES, 2003).

A partir do “pensamento-paisagem”, observa-se a transformação do espaço geográfico por meio da subjetividade, e a própria paisagem oportuniza a aproximação entre aspectos subjetivos e a realidade objetiva observada (COLLOT, 2013).

Entende-se que quando se busca uma paisagem na memória, não é com o

objetivo de se fazer uma reconstituição do passado e sim buscar uma espécie de reconstrução desse passado (GONDAR; DODEBEI, 2005). E, desse modo, a poética de cada autor torna-se capaz de transformar o horizonte do poema em horizonte do mundo; a flexibilização de fronteiras geográficas e não geográficas propicia o entrecruzamento da memória com a literatura e a vida presente (BERWANGER, 2009).

Há uma espécie de demarcação de novos caminhos poéticos em que a fisionomia de um determinado lugar se reflete, de certo modo, em outros lugares, ao mesmo tempo em que se verificam outras dimensões a partir do rompimento dos limites meramente geográficos, conforme o que argumenta Berwanger (2009), ao expor que a paisagem deve ser vista como um fenômeno capaz de retratar as ampliações e recuos do horizonte, ocorridos em função da existência de uma “paisagem intervalar”.

Michel Collot (2013) estabelece que o “sentimento-paisagem” “[...] não pertence nem ao sujeito nem ao objeto, mas nasce de seu encontro e de sua interação” (p. 29) e, como fruto dessa interação, tem-se o “pensamento-paisagem”, que se trata de “[...] um pensamento partilhado, do qual participam o homem e as coisas” (COLLOT, 2013, p. 29). Assim que o objeto de cada poema está diretamente relacionado à subjetividade de cada poeta, em que mais do que representações, tem-se a presença como forma de demarcar as figurações plurais da subjetividade, evidenciadas nos poemas examinados ao traduzirem a presença do negro na memória cultural do Pampa.

Paisagem pode ser vista como um mosaico multicolor e multiforme, cuja composição pode vir a marcar o indivíduo capaz de provocar-lhe distintas sensações e remetê-lo a diversos períodos de tempo [...]. A composição da paisagem emerge da comunhão entre o espaço natural e o que foi constituído por meio da ação humana, em que se ressalta seu processo de constante transformação, no qual se integram as dinâmicas naturais e sociais, dando origem a diversificados ambientes em diferentes lapsos temporais (VERDUM, 2012, p. 9-10).

A paisagem, assim, atua como suporte ao pensamento dos poetas, numa experiência sensível que se torna uma fonte de sentidos, além disso, exerce uma espécie de sobreposição à visão fragmentária de um dado objeto (COLLOT, 2013). A paisagem se torna, então, o lugar que possibilita a troca entre a figura integrante do cenário e o mundo que a cerca, a comprovar um tipo de aliança entre aspectos

subjetivos (o interior de cada poeta) e a realidade objetiva (o exterior) em que se projeta uma nova paisagem a partir do ponto de vista de um sujeito sobre o universo.

Ao se considerar que o “pensamento-paisagem” tem a capacidade de ampliar tudo o que é subjetivo, tal pensamento é entendido como resultante de uma visão sobre um espaço geográfico e, portanto, capaz de provocar uma transformação nesse espaço por meio da subjetividade. A partir disso, a paisagem adquire uma plenitude de significações relativas aos momentos em que o sujeito vivenciou suas experiências, assim como aquelas que se mantiveram ligadas ao inconsciente e extrapolam no momento da percepção de algo familiar, é então que desencadeiam novas imagens carregadas de componentes simbólicos, de acordo com as particularidades subjetivas envolvidas nessa nova configuração.

A construção da paisagem, fundamentada no exposto acima, caracteriza-se como uma “[...] constelação original dos significados produzidos pela escrita” (COLLOT, 2013, p. 58). E como a produção poética se utiliza de metáforas e de comparações, essas incorporam o dinamismo da memória involuntária e estabelecem relação entre termos que integram campos semânticos os mais diversos, fazendo com que a metáfora seja o elemento capaz de oportunizar a interação da linguagem com o mundo objetivo (COLLOT, 2013).

No Pampa, a paisagem pode ser vista como produto do olhar do sujeito, em que o propósito está na construção cultural calcada em uma ressignificação pessoal, sendo os fatores subjetivos o ponto de partida para corporificar a natureza e o espaço contemplados, a funcionar como núcleo irradiador que se desdobra em várias perspectivas distintas, mas que se harmonizam num espaço comum. Sob esse aspecto, Michel Collot (2013) afirma que

Uma vez que a paisagem está ligada a um ponto de vista essencialmente subjetivo, ela serve de espelho à afetividade, refletindo “os estados da alma”. A paisagem não está apenas habitada, ela é vivida [...] se a paisagem só toma consistência ao olhar de um sujeito, este só possui existência através de um espaço oferecido ao desdobramento de seus poderes, ele é inseparável de seus redores (COLLOT, 2013, p. 207).

Assim, a visualização de um quadro paisagístico evoca alguma manifestação de pensamento sobre o que está sendo observado ou sentido; a paisagem, desse modo, adquire noção de suporte ao próprio pensamento, ou seja, a subjetividade é

expressa por meio de um conjunto de elementos visíveis e perceptíveis diante da paisagem observada (COLLOT, 2013).

Para Michel Collot (2013), as chamadas “metáforas espaciais” se caracterizam como uma espécie de “[...] sinal de uma convivência entre o pensamento, o espaço e a linguagem” (p. 13), em que a paisagem se torna um espaço a ser percebido e que está diretamente relacionado a um ponto de vista de quem a observa. Por essa razão, na paisagem, devem estar presentes, no mínimo, três componentes fundamentais: “[...] um local, um olhar e uma imagem” (COLLOT, 2013, p. 17), como forma de oportunizar que o local interaja com a percepção e a representação do ambiente.

A paisagem está diretamente relacionada ao campo de observação de uma pessoa, isto é, a forma como cada um observa depende exclusivamente de seu ponto de vista, dando-lhe a devida extensão e caracterização, enfim, estabelecer a demarcação de horizontes. Assim, em razão de sua presença no mundo, o sujeito estabelece uma relação de interpenetração com a paisagem, capaz de reconfigurá-la de acordo com os elementos geográficos e culturais presentes, assim como pelas marcas de subjetividade inerentes a cada um. No entender de Michel Collot (2013),

Enquanto horizonte, a paisagem propicia tanto adivinhar quanto perceber: não é um dado objetivo, imutável, que bastaria descrever ou reproduzir. É um fenômeno que muda segundo o ponto de vista que se adota, e que cada sujeito reinterpreta em função não só do que vê, mas do que sente e imagina (COLLOT, 2013, p. 192).

A valorização da paisagem local oportuniza que se verifiquem desdobramentos que direcionam o olhar para o prazer da reconfiguração, permite a multiplicidade do espaço e do sujeito que, entrelaçadas, oportunizam a “revivescência” da memória, enquanto arquivo de fatos e lembranças capazes de possibilitarem a criação de novas paisagens no imaginário do leitor (BERWANGER, 2009). Enquanto construção simbólica, a paisagem se reveste de fatores significativos ligados ao inconsciente da pessoa, assim como a fatos relacionados à sua existência, em que a paisagem local se redesenha e adquire contornos de amplitude universal a romper fronteiras e ampliar limites (COLLOT, 2013).

O espaço, em termos de imaginário, considera diferenças sociais, de tempo, que integram as culturas contemporâneas; de modo que o presente vai além de ser considerado uma ruptura ou vinculação ao passado ou ao futuro (BHABHA, 2014).

Compreende-se, então, que o registro literário de um dado momento histórico emerge como uma ampliação de horizontes, capaz de oportunizar a demarcação de novos caminhos poéticos por meio de uma paisagem que passa a figurar como a inscrição poética de uma passagem (BERWANGER, 2009). O traço literário se reveste de uma voz que revela diferentes culturas, apresenta diversificadas estéticas e expõe subjetividades, sendo que sua base reside no ser humano e sua relação com o lugar (BERWANGER, 2009).

Com relação à paisagem subjetiva, as perspectivas estão na observação de percepções captadas no entrelaçamento do sujeito enquanto figura mediadora e os componentes do cenário, momento em que se desdobram novas configurações ou reconfigurações. É o ser humano, simples, cantado em seu habitat, em seu meio social, agindo e interagindo com o ambiente natural e seus elementos, formando e sendo formado cotidianamente por este meio que lhe é tão peculiar, onde a paisagem adquire significado e existência por meio da subjetividade evidenciada.

No que diz respeito à condição de ‘território subjetivo’, pode-se entender que, no Pampa, deve-se olhar para o horizonte com o sentido de uma busca da ampliação e do aprofundamento de seus múltiplos significados com relação à imagem do negro inserido na geografia pampiana.

O território, segundo Lucas Panitz (2010), pode ser visto “[...] como uma relação social com o espaço” (p. 83), e como um referente simbólico para a construção de identidade, pois “[...] constitui-se no núcleo central das representações sociais que visam conferir identidade a um grupo” (p. 92). No que diz respeito à relação entre território e música, Lucas Panitz (2010) estabelece que

O território, enquanto categoria que denota o exercício do poder – material e simbólico – sobre o espaço, possui relação com o fenômeno musical. A música, enquanto veículo de discursos, identidades e práticas, se apropria simbolicamente do espaço por meio de suas representações (p. 178).

Evidencia-se, assim, o que Michel Collot (2013) sustenta como a chamada ‘estética da paisagem’ ao oportunizar o encontro entre o ser humano e suas respectivas matrizes, em que se observa o envolvimento entre o universo, o sujeito, as identidades possíveis e as alteridades. Por meio da dimensão espacial, há possibilidade de enunciar o pensamento do sujeito, as dimensões humanas e sua relação com a paisagem, cuja representação ocorre mediante as manifestações

afetivas expressas.

Fica, pois, comprovada a percepção da paisagem como a resultante de uma interação entre o olhar do ser humano e o contexto ao qual está inserido, no momento em que capta partes significativas de binômios como natureza e cultura, com aspectos de interioridade e exterioridade, com destaque para fatores individuais e coletivos, bem como situações reais e imaginárias. Com o intento de reproduzir as experiências vivenciadas e que se encontram alojadas em sua memória, cada autor é capaz de reconstruir novas paisagens de acordo com sua sensibilidade e impressão pessoal, isto é, a partir de sua subjetividade.

Nessa confluência de tempo passado e tempo presente, delinea-se um horizonte da paisagem a delimitar o que integra os referenciais de memória com o que é oferecido pelo presente. Cabe ao poeta ressaltar aquilo que ficou como vestígio de uma época e que integram sua sensibilidade, reinterpretá-los de acordo com os preceitos de sua imaginação; enfim, descreve e reproduz suas emoções a partir do sentimento (COLLOT, 2013). Assegura-se que a paisagem se cristaliza a partir da união entre memória, sensibilidade e experiência, captadas pelo olhar, a reunir sensações e percepções, uma vez que a memória fixa impressões coletadas e assegura-lhes significado e existência (FIGUEIREDO, 2010).

A linguagem se torna importante na identificação entre o ambiente e o ser humano que integra esse espaço, bem como permite que sejam construídas novas paisagens a partir da subjetividade do olhar, bem como oportunizar a geração de novas imagens e a ressignificação do espaço observado, pois “A paisagem é sempre vista por alguém de algum lugar, é por isso que ela tem um horizonte, cujos contornos são definidos por este ponto de vista” (COLLOT, 2010, p. 206).

Por meio das lembranças, há a construção de uma paisagem que não significa somente uma representação ou uma presença, pelo contrário, nota-se um entrecruzamento entre elas, ao sublimar a ideia de um “pensamento-paisagem” (COLLOT, 2013). A paisagem ressignificada traz consigo os fragmentos de uma memória que não deve se apagar e sim ser entendida como um novo horizonte a ser descoberto (COLLOT, 2013).

A linguagem literária transcende o espaço local e abrange uma paisagem universal, pois o presente e o passado dialogam mediante uma situação constatada, ao demonstrar o entrelaçamento de memória e linguagem (BERWANGER, 2009). A paisagem, assim, pode ser entendida como resultante do modo de olhar de cada um

diante de uma construção cultural, ou seja, trata-se de uma ressignificação pessoal a partir da organização subjetiva da natureza e do espaço.

Assim sendo, a memória é vista como fator mediador da paisagem reconfigurada por meio da articulação entre a subjetividade de cada poeta e sua forma de se posicionar frente à realidade. Os autores ressaltam os referenciais de memória que lhes são mais próximos e mais recorrentes em sua trajetória de vida, ou seja, há uma reinterpretação de fatos pertencentes ao passado que obedece a critérios de imaginação, emoção e sentimento, característicos da memória cultural, isso faz com que a temática reproduzida nos poemas incorpore-se à paisagem ressignificada, como forma de comprovar a atuação do ambiente geográfico sobre suas produções.

Há uma recriação da paisagem do passado a partir de relatos, de fatos presenciados em que a memória atua como suporte a cada história poetizada. Desse modo, pode-se dizer que a paisagem reconfigurada apresenta um horizonte cujos contornos são delimitados de acordo com o ponto de vista dos autores e os vestígios de um passado constante na memória.

A experiência da paisagem mobiliza os sentidos e a percepção, permite a confrontação de quem a descreve com a materialidade presente no mundo, por se tratar de um espaço transicional e de transferências estéticas e culturais, onde o sujeito não reside apenas nele próprio, abrindo-se para o “fora”, ao constituir novas espacialidades e temporalidades. Vê-se que a paisagem se torna uma fonte de horizontes estéticos a estimular a criação e a imaginação humanas, reflete um estado de “alma” capaz de oportunizar ao poeta a captação de integrantes da natureza e suas manifestações, descreve-os numa linguagem toda própria e descortina as mais diversas emoções.

A paisagem adquire uma pluralidade de significações a partir de experiências vividas pelo indivíduo, bem como daquelas que permanecem no inconsciente e afloram a partir de algum vestígio; desse modo, pode até mesmo se tornar um campo de visibilidade e de significação individual e sociocultural com relação à presença do negro na região pampiana.

Reconfiguram-se novas paisagens a partir do olhar dos poetas e da significação de seus versos, sendo que cada texto produzido é um símbolo representativo da paisagem geográfica e subjetiva; uma vez que os poemas configuram o que se pode chamar de uma paisagem poética, pois inserem o ser

humano na geografia real, a partir da subjetividade. O negro pode, por essa razão, integrar essa paisagem e ser o Outro, cuja subjetividade permite redesenhar um passado de sofrimentos e de privações, para transformá-lo em cenário de construção de um gênero que engloba o regional, o nativo.

A seguir, trata-se sobre o negro, desde sua chegada ao Pampa, os sofrimentos a que pessoas negras foram submetidas, suas manifestações artístico-culturais e religiosas, bem como sua atuação como cidadão co-formador da sociedade pampiana.

4 AMPLITUDE DO NEGRO

Primeiramente, é importante deixar bem claro que a história dos povos negros africanos não se inicia com a chegada do colonizador europeu, e não se trata de uma cultura homogênea, mas de uma riqueza cultural diversa em termos de “[...] costumes, credos, técnicas, linguagens e tradições” (PESAVENTO, 1988, p. 11). Conforme Mário Maestri (1984), desde os primeiros séculos da era cristã já se tinha conhecimento de práticas agrícolas, de metalurgia e uma produção artesanal com base em ferro, couro, marfim, madeira e outras atividades desenvolvidas em muitas regiões da África.

Assim que não se pode atribuir ao negro escravizado o caráter de selvagem ou de ignorante, pois os africanos subsaarianos não dominavam a escrita; já os do Norte, sim, e a tradição oral se reveste de uma característica fundamental dos povos africanos, simbolizada pelos griots e demais anciãos, portadores de uma história transmitida por meio de relatos, cantos rituais, lendas e poesias (PESAVENTO, 1988).

Com relação à escravidão na região pampiana, a imagem mais presente é a de seres humanos considerados como mercadoria a ser vendida, trocada, como um bem a ser deixado de herança e, até, como produto de contrabando.

Na América Latina, milhões de africanos ingressaram para trabalhar de forma escrava, e Rio de Janeiro (Brasil), Buenos Aires (Argentina) e Montevideu (Uruguai)³⁰ foram portos de significativa importância nesse comércio de seres humanos (GOMES, 2020). A escravidão no Cone Sul da América Latina atinge seu apogeu nos séculos XVII e XVIII, sendo que Buenos Aires, Colônia de Sacramento e o Rio de Janeiro estreitaram vínculos sociais, políticos, culturais e comerciais que se consolidaram e fizeram do porto carioca um dos principais entrepostos comerciais do Atlântico devido à circulação de metais preciosos, tais como a prata vinda da Bolívia, e os cidadãos negros trazidos da África (FREITAS, 2018).

O Brasil foi construído sobre uma base econômica sustentada na escravidão, e a memória brasileira deve manter a triste imagem dos navios *tumbeiros*³¹, assim

³⁰ Uma das justificativas do porquê de o Paraguai não ter sido abordado nessa pesquisa pode ser compreendida em razão dos portos dos três países estudados (Argentina, Brasil e Uruguai) terem recebido quantidades significativas de africanos durante o regime da escravidão, conforme dados encontrados no referencial teórico constante do presente estudo.

³¹ *Tumbeiro* designa o navio utilizado no tráfico de pessoas escravizadas desde o continente africano,

como a oralidade como uma forma de transmissão da cultura africana. Milhares de africanos foram trazidos para a América do Sul para serem escravizados, no entanto calcula-se que, em relação aos dados oficialmente registrados, o número de escravizados que ingressaram no Rio Grande do Sul, na Argentina e no Uruguai tenha sido significativamente superior, em razão da manutenção da prática do contrabando e do tráfico, após a proibição do comércio de pessoas.

O ponto de partida para uma ressignificação da trajetória cultural do negro no Pampa pode estar nos bairros portuários de Montevideu, entendidos como local de expansão da milonga no Pampa, e também de desembarque de escravizados africanos. Conforme se observa em Marcel de Almeida Freitas,

No final do século XVII, a escravidão se converte em grande negócio em praticamente toda a América [...] grandes massas de negros chegavam à região do Prata, alguns vindos direto da África e muitos vindos, como contrabando, do Brasil, através do comércio com paulistas e fluminenses. [...] por volta de duzentos mil escravos chegaram à bacia do Prata a partir desse período, sendo que eram encaminhados para: 1- minas do norte da Argentina e sul da Bolívia; 2- serviços domésticos e caseiros nos centros urbanos como Buenos Aires, Santiago, Córdoba, Asunción, Montevideo e, mais raramente, 3- para o trabalho agrícola nas províncias hoje fronteiriças com o Brasil e com o Uruguai (FREITAS, 2018, p. 385).

Assim como em Roberto Bracco *et al.*, ao expressar que: “Hacia 1756, tres décadas después de la fundación de la ciudad de Montevideo, arribó un navío portugués con cargamento de esclavos, procedente de Angola” (BRACCO *et al.*, 2021, p.16). Os negros eram negociados de forma legal, por meio de *licencias*³² e *asientos*³³, e mediante a ilegalidade do contrabando, com o predomínio do transporte pertencente aos portugueses, seguidos de holandeses, franceses e ingleses (SIRQUEIRA, 2012).

Com a proibição do tráfico, os contrabandistas de pessoas utilizaram as mais diversas estratégias para manterem o fornecimento de escravizados para os senhores escravagistas. Uma delas era ingressar no Uruguai com escravizados

transportadas de forma amontoada em seus porões, em péssimas condições, o que resultava em muitas mortes.

³² [...] permissão concedida aos indivíduos que desejassem fazer o transporte de certo número de escravos para uma região da América espanhola. Em troca, os licenciados deveriam pagar um imposto ao governo (SIRQUEIRA, 2012, p. 11).

³³ O *asiento* de negros era um contrato pelo qual um indivíduo ou uma companhia tinha como função e direito exercer a administração do comércio de escravos no lugar do governo, incluindo-se a aquisição na África, a travessia do Atlântico e a venda nos portos em que era autorizado a desembarcá-los (SIRQUEIRA, 2012, p. 11).

vindos do Brasil na condição de colonos e, após passar na alfândega seriam enviados como escravizados (BORUCKI, 2010).

No Pampa, em razão de grandes proprietários luso-brasileiros e espanhóis terem estabelecimentos em ambos os lados da fronteira facilitou o trânsito de gado, o comércio de mercadorias e o contrabando de escravizados. Além dos negócios ilícitos era comum o roubo de cavalos e de escravizados de um lado a outro (FLORES, 2013).

Muitos escravizados optavam por acompanhar os contrabandistas em razão de terem sido deixados em lugar de soldados que solicitavam licenças, sem receber nenhuma espécie de pagamento, apenas a farda e os castigos. A posse de escravizados era um bem que influenciava na solicitação de terras e servia como motivo de pilhagens, por exemplo: “O Coronel Rafael Pinto Bandeira chegou à vila de Rio Grande, trazendo do território espanhol, 7000 reses, 2000 animais entre cavalos e muares e nove escravos” (FLORES, 2013, p. 13).

Os escravizados que passavam para a Banda Oriental eram aproveitados como milicianos; a partir de 1801, aos negros livres e aos escravizados era proibido portar armas e proferir discursos que estimulassem rebeliões ou fugas. Em 1831, altera-se a rota de fugas de escravizados do Brasil, agora vadeavam o rio Uruguai e tomavam o rumo de Entre Rios e Corrientes; nesse mesmo ano, o Brasil publica a Lei Feijó que proibia o transporte e o comércio de escravizados, com multas para os responsáveis pelas embarcações, no entanto, os jornais da época continuaram a publicar anúncios com chegada, na região do Pampa, de pessoas africanas procedentes de vários portos do país; os desembarques e negócios eram facilitados pelo conluio existente entre autoridades e contrabandistas.

Outra estratégia empregada pelo contrabando era jogar fora a água e os mantimentos como forma de solicitar auxílio em algum porto; quando isso acontecia, desembarcavam ou acomodavam os escravizados em outra embarcação. Também havia a artimanha de trocar o nome da embarcação estrangeira e utilizar a bandeira brasileira, e vice-versa, conforme exemplo: “O brigue *Rio Grande* saiu do porto de Rio Grande com bandeira brasileira e quando retornou havia trocado o nome para *Providência*, usando a bandeira da Sardenha” (FLORES, 2013, p. 36).

Após a proibição do comércio de pessoas negras, os anúncios de venda informavam a procedência como sendo do Brasil e as atividades que desempenhavam (havendo o registro de alguns campeiros) e o fato de já estarem

habitados e serem resistentes ao clima da região.

No caso da Revolução Farroupilha, tanto os legalistas quanto os farroupilhas empregavam seus escravizados nos combates com a promessa de liberdade após os conflitos, o que não se concretizou; os imperiais por integrarem a Monarquia escravagista e os liberais em razão de sua doutrina: “[...] o Estado não pode intervir na propriedade. Como o cativo era propriedade, só o proprietário poderia libertá-lo” (FLORES, 2013, p. 56). Com o fim da rebelião e o não cumprimento da promessa de liberdade, observou-se um aumento de fugas de negros para o Uruguai, onde já havia sido declarada a abolição desde 1842, e surgiu uma nova estratégia para a manutenção da escravidão: as crianças eram batizadas como se escravizadas fossem e passavam a ser “propriedade”. De acordo com Moacyr Flores (2013)

Dentro dos processos e mecanismos complexos das relações senhor e escravo emergem três formas de atitudes, conforme o imaginário da época: a compra e o contrabando de escravo como mercadoria; a fuga do escravo e o engajamento como soldado em troca da promessa de alforria (FLORES, 2013, p. 61).

Além de todo o sofrimento desde sua captura em solo africano, os negros ainda eram discriminados até por quem se posicionava contra o regime escravagista, pois esses defendiam o ingresso de colonos europeus e argumentavam sobre a necessidade de o país ficar livre da influência nociva de africanos aos costumes e aos processos civilizatórios locais. O tráfico de negros teve seu fim no ano de 1856 com o ingresso massivo de imigrantes europeus e com o cultivo em larga escala do café, porém é importante destacar que a escravidão permaneceu institucionalizada até 1888.

A utilização da mão de obra escrava na região do Pampa era diversificada, representada pelos escravizados de ganho, na venda de produtos e quitutes, além de servirem como artesãos, sapateiros, barbeiros, alfaiates, entre muitas outras atividades. Também foi intensa a presença de negros escravizados na zona rural, como laçador, domador, no plantio e na colheita, além do trabalho nas charqueadas; as mulheres negras se tornavam amas de leite, lavadeiras e executavam as demais atividades domésticas (SIRQUEIRA, 2012).

Para Luis Augusto Farinatti (2018), a mão de obra escrava se fez presente na maioria dos estabelecimentos de criação de gado nessa região de fronteira meridional entre os três países, constatou-se em maior número a presença de

escravizados campeiros, além dos chamados roceiros, bem como os considerados “especializados”, que atuavam como pedreiros, carpinteiros e sapateiros. Semelhante às ideias desse autor, Manoelito de Ornellas (1999) assegura que

O negro, tomado para o trabalho de campo, adaptou-se admiravelmente aos hábitos e costumes dos cavaleiros. E sempre houve negros entre os melhores domadores, os mais ágeis laçadores e os campeiros mais exímios de todos os tempos (ORNELLAS, 1999, p. 7).

Por sua vez, Augusto Meyer (2002) refere-se à escravidão como uma instituição social, um estado de costumes, forma de propriedade e modo de produção, isso visto sob a ótica de uma ordem política, moral e econômica instituída, onde, por exemplo, o estancieiro “Comprava os quinze ou vinte anos que podia dar-lhe o trabalho de um negro escravo por quantia correspondente à quadragésima parte [...] de um peão, no mesmo período” (MEYER, 2002, p. 26).

Em seu labor, o escravizado desempenhava suas funções no mesmo ritmo dos demais trabalhadores envolvidos na tarefa, apenas cabendo-lhe os castigos e sofrimentos da escravidão. Comprova-se a atuação do negro em estâncias a partir dos relatos de viajantes, como se pode observar em Auguste de Saint-Hilaire (1974), ao referir que

As construções desta estância constam de algumas palhoças esparsas e da casa do dono, coberta de telhas, porém pequena e de um só andar. O interior quase desmobiado não oferece comodidade. Todavia o proprietário falou-nos possuir 10 a 12 mil cabeças de gado, avaliadas em cerca de 250 mil francos, além de ser senhor de muitos escravos e ter grande número de cavalos (SAINT-HILAIRE, 1974, p. 47).

Do mesmo modo como se pode constatar nos registros de Augusto Meyer ao mencionar que

O negro campeiro lidava ombro a ombro com o patrão, homem entre homens e dono provisório entre animais, arrastado na mesma competição de “gaucheria”. Se era escravo do estancieiro, domador e pialador, dominava os brutos, reaprumado no lombo do cavalo (MEYER, 2002, p. 94).

Em seu relato, Robert Avé-Lallemant (1953) destaca uma outra função do negro nas estâncias, ao expor o seguinte:

Numa distante eminência descobri um rebanho de ovelhas pretas e

brancas, que desde a manhã tinham desaparecido da fazenda e que podiam ser procuradas imediatamente, para grande alegria do negro encarregado do pastorejo (AVÉ-LALLEMANT, 1953, p. 221).

Assim como o viajante Arsène Isabelle (2006) reproduz uma situação em que o negro atua numa comitiva de carreteiros, ao relatar que

Essa caravana compunha-se de sete carretas, quatro cobertas e três descobertas, cada uma puxada por oito bois, e levando em tropa, para a muda, mais trinta bois e oito cavalos. Além de mim e dos meus dois companheiros, o pessoal se compunha do tropeiro ou capataz, e de quatro arreadores, dos quais dois negros e um índio (ISABELLE, 2006, p. 201).

Além de indicar a atuação do negro na navegação, ao referir que “Esses barcos partem e chegam constantemente, e o viajante pode estar certo de ser transportado com rapidez, pois, quando o vento não é favorável, quatro ou seis negros seminus remam sem descanso dia e noite” (ISABELLE, 2006, p. 231). Assim como destaca Ricardo Rodríguez Molas, ao revelar que: “En Córdoba, los jesuítas, dueños de extensos fundos y estancias, poseen en 1686 trescientos negros que atienden los 5.000 caballos, 3.000 vacunos y 1.000 mulas propiedad de la Compañía” (MOLAS, 1982, p. 119).

Saliente-se a dificuldade em se aceitar o negro como campeiro, muito em razão de um estereótipo³⁴ construído, fato que perde força ao se observar o relato de Robert Avé-Lallemant (1953): “O cavalo arquejando com seu gaúcho pardo, cujo poncho esfarrapado e largas calças lhe esvoaçavam atrás, bem como seu cabelo negro sob o pequeno chapéu do Chile” (AVÉ-LALLEMANT, 1953, p. 283).

Moacyr Flores (2013) ressalta, entre tantas situações verificadas durante o flagelo da escravidão, a compra e venda de seres humanos como se fossem mercadorias, em que, nesse mercado, crianças tinham preferência na aquisição, primeiro, por não saberem para onde fugir e, segundo, porque poderiam aprender um ofício que lhes agregaria mais valor em caso de venda futura; bem como a fuga de escravizados por almejar liberdade; além do engajamento como soldado mediante promessa de ser alforriado. O autor exemplifica essa situação do engajamento militar, inclusive fazendo menção à incorporação à força de mulheres

³⁴ A ideia de estereótipo exposta nesse trabalho está relacionada ao que apresenta Homi Bhabha (2014), ao estabelecer que: “[...] o estereótipo é um modo de representação complexo, ambivalente e contraditório, ansioso na mesma proporção em que é afirmativo, exigindo que não apenas ampliemos nossos objetivos críticos e políticos, mas que mudemos o próprio objeto da análise” (BHABHA, 2014, p. 123).

negras, da seguinte forma:

Também acontecia o contrário, escravos convocados à força pelos rebeldes desertavam e se refugiavam no Exército imperial. [...] Os combates serviam para reaver os escravos de imperiais que fugiram ou foram recrutados pelos rebeldes [...]. Mulheres negras também foram engajadas nas tropas farrapas (FLORES, 2013, p. 49).

Tanto o Rio Grande do Sul, assim como a Argentina e o Uruguai estiveram envolvidos em conflitos armados ocorridos interna e externamente, tais como a Revolução Farroupilha, a chamada Guerra de Rosas e os confrontos com Artigas. Esses conflitos fizeram com que cidadãos negros, livres ou escravizados, fossem os primeiros a serem enviados para as frentes de batalhas e sob as mais distintas promessas que praticamente nunca se concretizavam, sendo relativizada sua participação nos embates pelos registros oficiais³⁵. As baixas mais expressivas, evidentemente, aconteciam nos batalhões compostos em sua maioria por negros, o que fazia com que mulheres negras, sem o retorno dos maridos, ficassem à disposição de imigrantes europeus recém-chegados, ou agravassem ainda mais sua miséria e sofrimento ao tentar criar seus filhos sozinhas (ANDREWS, 1989).

Mais uma vez, Auguste Saint-Hilaire (1974), em seus registros, destaca a atuação de pessoas negras nas fileiras do exército, ao relatar que

Após o almoço, despedi-me do Capitão Manoel Joaquim de Carvalho [...]. Esse homem era apenas um soldado, mas fez tais prodígios de valor que, em uma região onde quase só há brancos, guindaram-no apesar de sua cor, ao posto de capitão (SAINT-HILAIRE, 1974, p. 94).

Como também se pode constatar em Arsène Isabelle (2006):

E no meio de toda essa misturada de vestimentas, em que as cores vermelha, azul e verde dominam completamente, vê-se o regimento dos Defensores, composto de negros, os únicos vestidos uniformemente e disciplinados, cujos rostos contrastam com os de tantas raças em que mal se consegue identificar os traços primitivos (ISABELLE, 2006, p. 73).

Registros de cruéis castigos infligidos aos negros escravizados também foram

³⁵ Como exemplo, pode-se citar George Reid Andrews (1989) ao relatar que “[...] uniendo a los afroargentinos, indios y mestizos bajo el rubro ‘gente de color’ [...] para 1825 su representación se había reducido a sólo un cuarto [...] explicaba su relativa declinación como debida a dos factores: la abolición del comercio esclavista em 1813, que concluyó em influjo de gente negra a la ciudad, y la alta tasa de mortalidad de afroargentino” (ANDREWS, 1989, p. 80).

observados pelos viajantes, Arsène Isabelle (2006) faz as seguintes observações:

Infelizmente, porém, não passam de escravos e, sobretudo, de negros! São, fatalmente, uns brutos, uns vis usurpadores do nome de homens. E, entretanto, esses brutos asseguram a subsistência e todos os prazeres da vida aos seus indolentes senhores! Sabeis como esses senhores, em sua superioridade, tratam seus escravos? Como tratamos os nossos cães! Começam por chamá-los com um assovio e, se não atendem imediatamente, recebem dois ou três tabefes da mão delicada de sua encantadora ama, metamorfoseada em harpia, ou um soco ou um brutal pontapé do seu amo grosseiro. Se tentam explicar-se, são amarrados ao primeiro poste, e, então, o senhor e a senhora vêm, com grande alegria, ver flagelar, até que o sangue brote, aqueles que, as mais das vezes, só cometeram a falta bem inocente de não terem podido adivinhar os caprichos de seus senhores e donos!!! Feliz, ainda, o desgraçado negro, se seu amo ou sua ama não tomar uma corda, um chicote, um cacete ou uma barra de ferro, e golpear, no seu furor brutal, o corpo do pobre escravo, até que os pedaços arrancados de sua pele deixem o sangue escorrer sobre o corpo inanimado, porque o comum, nesses casos, é levantar o negro desfalecido para curar suas feridas! E sabeis com quê? Com sal e pimenta, como se trata a chaga de um animal que se quer preservar dos vermes! (ISABELLE, 2006, p. 247).

Com base no modo como foi introduzido na região, a forma como era tratado pela maioria de seus “donos”, o negro precisou adaptar-se às condições que lhe foram impostas. Assim, assimilou a cultura do branco e a ela precisou incluir seus referenciais nas mais diversas manifestações como, por exemplo, na música e na religião. Salienta-se que, apesar das dificuldades, muitos africanos conseguiram se adaptar ao meio, atuaram no exército, desenvolveram formas de lazer, estabeleceram alianças com o sagrado e procuraram, de alguma maneira, manter os laços culturais com a terra de origem (SIRQUEIRA, 2012).

A presença do negro está evidenciada em diversas áreas, tais como alimentação, vestuário e nas artes, mais especificamente, como é o propósito desse estudo, na música. Na tentativa de preservar as culturas ancestrais, os africanos “aceitaram” algumas imposições do poder instituído, principalmente da Igreja Católica, e as incorporaram às suas manifestações, assim como puderam praticar livremente seus ritos religiosos e atividades culturais nos quilombos (SILVA, 2014).

No entender de Lucas Panitz (2010), “[...] as manifestações culturais estão amplamente relacionadas ao território. A música popular oferece uma leitura desse território, através de representações do espaço – indica lugares de memória e topofilias³⁶ coletivas, histórias e tradições compartilhadas” (p. 180). Por esse espaço

³⁶ Para Tuan (1980): “Topofilia é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso

de fronteira também o negro transitou, primeiramente como produto da escravização, depois como cidadão em busca de liberdade e, finalmente, como integrante de uma sociedade onde, apesar do histórico de sofrimentos, dores e privações, obteve conquistas, imprimiu sua marca e adquiriu a mesma importância dos demais povos formadores da região.

No âmbito desse espaço identitário, o negro foi passando por diversas formas de invisibilização, entre elas pode-se destacar os registros censitários oficiais, nos quais foram criadas nomenclaturas como moreno, mulato, crioulo, pardo, trigueño, não-branco, entre outras, como forma de reduzir o espaço de registro da palavra negro. Como se pode verificar em trabalhos como *De la “desaparición” de los negros a la “reaparición” de los afrodescendientes: comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina*, de Alejandro Frigerio (2008); e *Esclavitud y afrodescendientes en Uruguay: una mirada desde la antropología*, de Roberto Bracco *et al.* (2021), entre outros.

Outra causa foi determinada pelas guerras, pois os homens negros, escravizados e livres, eram os primeiros a serem mandados para as frentes de batalha, sob as mais diferentes promessas que não se concretizavam e nem era dado o devido destaque a seu envolvimento nos confrontos. Além do que as mulheres negras, sem o retorno dos maridos, ficavam à mercê dos imigrantes europeus recém-chegados. Também cabe destacar a alta taxa de mortalidade entre crianças negras em razão das péssimas condições de moradia e de higiene a que eram submetidos nas periferias das cidades e nos alojamentos rurais (ANDREWS, 1989).

Além disso, houve uma pré-concebida ideia de minimizar ou relativizar a participação do negro na sociedade pampiana, desde os registros históricos, pois há negros que obtiveram êxito no exército, usa-se como exemplo o caso do subtenente Bernardo Pintos, integrante do Cuerpo de Indios, Pardos y Morenos, figura muito conhecida por seus dotes como músico, além dos coronéis Lorenzo Barcala, José Maria Morales e Domingo Sosa, entre outros, pois segundo George Reid Andrews:

[...] las alternativas eran o luchar en las guerras de éstos o sufrir las consecuencias que implicaba rehusarse [...] sirvieron no sólo como seguidores sino también como líderes, y como soldados y oficiales compilaron un registro de logros que ha sido fácilmente relegado a un lugar

inferior en la historia. Merecían más (ANDREWS, 1989, p. 161).

No campo da política, serve de exemplo o mulato José Marianno de Mattos que foi Deputado da Província, Ministro da Guerra, da Marinha e do Exterior, além de Vice-Presidente, entre 1839 a 1841, ocupou, por vezes, o cargo de Presidente da República Rio-Grandense, no período da Revolução Farroupilha (MARQUES, 2012). Bem como o presidente argentino Bernardino Rivadavia que, no censo de 1810, foi rotulado como branco, no entanto “[...] los rumores respecto de sus ancestros africanos eran lo bastante persistentes como para que se le adjudicara el apodo de “doctor Chocolate”, entre sus opositores políticos” (ANDREWS, 1989, p. 97-98), assim como na música, no esporte, na educação e em diversas áreas do contexto social do Pampa.

Portanto, verifica-se que o negro integrou o cenário da região pampiana, com participação efetiva no desempenho de atividades econômicas, militares e, conseqüentemente, sociais e culturais, por exemplo.

Do contato do negro com o branco, com o advento da escravidão, tem-se como resultante por exemplo, na alimentação, desse processo de transculturação, pratos que ainda hoje se revestem de grande destaque no cardápio da sociedade pampiana, pois das sobras antes destinadas aos negros escravizados originou-se a *parrilla*, a dobradinha, entre outros, assim como na música e na dança com a milonga, o tango, o candombe, etc.³⁷. Tem-se como exemplo, as argumentações de Andrews (1989) ao relatar que, na Buenos Aires da década de 1870, os negros desempenhavam as mais diversas atividades e demonstraram significativa capacidade empresarial em seus pequenos negócios, tais como venda de bolos e pasteis (as *empanadas*), lavavam roupas, atuavam como exterminadores de insetos,

³⁷ Antonio Gonzaga, conhecido como El Negro Gonzaga, foi o terceiro de uma geração de cozinheiros afro-argentinos; seu bisavô - de nome desconhecido -, correntino, foi célebre em sua época, e havia aprendido de Luis Tomás, seu pai; e seu filho, Horacio Luis, seguiu os passos na gastronomia. Gonzaga começou a atuar como cozinheiro em 1891, especializou-se em pratos de origem rural e estabeleceu seu estilo como cozinheiro. Conforme Volterri (2021, p. 1): “Gonzaga comenzó a ser popular en los salones porteños por su puchero carnicero, con abundancia de cortes de carne vacuna en detrimento del cerdo. [...] Las comidas predilectas de los criollos en el territorio argentino ya desde principios del Siglo XIX eran por ejemplo la sopa de arroz, de fideos, el asado al horno, matambre, puchero, diversos guisos, albóndigas, estofados, zapallitos rellenos”. Seu primeiro livro, “Nuevas recetas argentinas”, lançado em 1928, foi um sucesso e continha em suas receitas: “Asados” tiene 6 (5 de vaca y 1 de lechón): Parrillada a la criolla, Asado con cuero tipo tradicional argentino, Asado con cuero moderno, Asado con cuero a la reja, Asado de costillar al asador y Lechón de leche al asador. [...] Popularizó la riñonada (horneada con vino), la criadilla, el chorizo (que él mismo elaboraba), y las achuras. Em 1931, publica “El cocinero práctico argentino”, considerado o primeiro best seller de cozinha no país (VOLTERRI, 2021).

vendiam água de porta em porta, atuavam como changueadores e também os chureadores, que buscavam nos matadouros os intestinos, rins, fígado, coração, entre outros, assim como partes de carne estragada que não poderia ser comercializada e

Los achuradores vendían entonces esa carne desechada a los negros, mulatos y blancos pobres que no podían permitirse nada mejor. Los afroargentinos daban a La Argentina uno de sus platos favoritos, los chinchulines, intestinos trenzados y asados (ANDREWS, 1989, p. 43).

Também obtiveram destaque como padeiros, na produção de móveis, em fábrica de pentes, de chapéus, entre outras atividades. George Reid Andrews (1989) assinala que a segunda área de atuação dos escravizados era na zona rural, com atuações na agricultura, trabalhos de campo e cuidados com cavalos, segundo o autor:

Los esclavos rurales eran, por definición, jinetes que se movían con relativa libertad a través de la pampa despoblada y sin leyes. [...] los negros y mulatos libres, los mestizos y los blancos trabajaban como peones asalariados junto a los esclavos (ANDREWS, 1989, p. 46).

A esse respeito, Sidney Mintz (2003) defende que as demonstrações de inteligência e de capacidades advindas dos escravizados funcionavam como um modo de resistência diante da ideologia dos senhores que os consideravam incapazes da plenitude humana caso não fossem ajudados por seus opressores.

Essa figura do negro como gaúcho / gaucho também aparece em Alberto Zum Felde (1967) ao estabelecer que o “tipo nacional del gaucho” origina-se da mistura de indígenas, espanhóis e portugueses e foi criado com a liberdade absoluta da natureza, sem a noção de propriedade, num dado momento, tem que optar em ser um peão, no caso dos mais calmos, ou se converte em “matrero”, em relação aos mais revoltados, e esses passam a viver à margem da sociedade, compondo-se de:

Muchos fugados de cárceles, muchos negros esclavos escapados a sus amos, muchos desertores de la milicia van a engrosar las bandas de matreros que, sin preguntarles de dónde vienen, los admiten entre ellos. Todos los montes a las sierras del país están poblados de este elemento cimarrón (ZUM FELDE, 1967, p. 26).

Com o passar do tempo, Alberto Zum Felde (1967) estabelece um tipo

intermediário entre o *gaucho* do campo e o habitante da cidade, morador dos arrabaldes: o “compadrito”, como uma

[...] derivación del gaucho [...] intermediario entre el gaucho y el cajetilla: tiene los vicios de ambos, pero no siempre sus virtudes. Es peleador, jugador, tenorio y haragán como el gaucho malevo; presumido y pedante como el cajetilla de la ciudad. Híbrido bizarro de las tres razas, blanca, negra e indígena, tiene sus costumbres, sus modas, su lenguaje y sus conceptos particulares (ZUM FELDE, 1967, p. 222).

Ildelfonso Pereda Valdes (1965) expressa que os negros da etnia bantu foram a maioria dos escravizados no Uruguai e mesclaram seus cultos com os ritos católicos como, por exemplo, na substituição de Xangô por Santa Bárbara, San Benito ou San Baltasar, impostos pelo catolicismo.

Cabe um redimensionamento da atuação do negro na formação étnica, social e cultural do Rio Grande do Sul, além da comprovada participação no contexto econômico-produtivo desde os tempos da escravidão. Tem-se como exemplo a Revolução Farroupilha evento que pode ser considerado como um dos mitos fundadores do tradicionalismo e fonte originária de muitos “heróis” em que atuação bélica do negro foi altamente significativa, representada pelo “Combate de Porongos”.³⁸

No vocabulário sul-rio-grandense há muitas palavras já incorporadas ligadas a objetos, saberes, como em cacimba, matungo, mondongo, porongo, sanga, fuxico, bombear, empacar, quindim, fubá, inhame, mogango, moringa, quibebe, entre outras, bem como misturas e hibridizações observadas em pratos como a polenta, originária do angu africano, a canjica, oriunda do mungunzá, o mocotó e o sarrabulho, além do uso de farinha de mandioca como acompanhamento para o churrasco e a tradicional dança do facão como uma adaptação do maculelê (JORNAL DO MERCADO, 2021).

Cabe destacar manifestações de cunho social e religioso como o Maçambique de Osório, o Quicumbi de Rio Pardo e os Ensaios de Mostardas e de outras expressões religiosas de matriz africana que integram o campo religioso do

³⁸ Evento histórico integrante da Revolução Farroupilha ocorrido na madrugada de 14 de novembro de 1844, no Cerro de Porongos, atual município de Pinheiro Machado, em que um grupo de escravos/soldados, os Lanceiros Negros, foi desarmado no dia anterior e brutalmente dizimado. Em documentação posterior pode-se inferir sobre um acordo entre David Canabarro e o então Barão de Caxias com o propósito de facilitar acordos ao final do confronto (CARVALHO, 2013). Mais informações em “Negros na Revolução Farroupilha: traição em Porongos e farsa em Ponche Verde” (FLORES, 2004).

Rio Grande do Sul, inclusive “[...] da existência de religiões afro-gaúchas, as quais constituem um complexo formado por diferentes manifestações religiosas, com destaque para o Batuque, a Linha Cruzada e a Umbanda” (ORO, 2010, p.123).

No Rio Grande do Sul, conforme Saláini (2010), há artistas relevantes no cenário da produção afro-brasileira, cabe destacar a atuação de expoentes negros como Barros “o Mulato”, Djalma do Alegrete, Magliani, Jaci e Antônio Maia, capazes de uma articulação a partir de suas produções estéticas entre sua identidade social, o modelo esperado e suas aspirações pessoais; com destaque para Pedro Homero, considerado um expressivo artista com ênfase na temática afrorreligiosa e suas variantes.

Conforme se constata nas pesquisas apresentadas, o negro participou efetivamente nas atividades componentes do cenário do Pampa, seja na zona rural ou urbana, em serviços domésticos, de lavoura, trabalhos de campo, tropeadas, carreteadas, navegação, entre outras. O que vem a comprovar que sua presença, embora algumas tentativas de apagamento, de diminuição, fica demonstrada nos estudos e relatos apresentados, a partir de rastros, vestígios, pistas, informações que poderão proporcionar uma revisão, uma reconstrução e/ou uma ressignificação da atuação do negro enquanto gerador de articulações relacionadas ao setor econômico, e como produtor de cultura.

Considera-se, assim, que o negro ocupou, ao lado do branco e do índio, o mesmo espaço paisagístico, urbano e rural, da região do Pampa; agregue-se a isso o fato de ter sido invisibilizado desde sua chegada, bem como a observância de questões calcadas na tradição e na cultura dominante. Tem-se, portanto, com esse trabalho de pesquisa, o propósito de trazer à tona essas atuações do negro de modo a ressignificar sua presença na paisagem do Pampa e fazer jus à sua participação como agente cultural e social.

No próximo tópico, discute-se a questão da invisibilização do negro, muitas vezes feita de forma velada ou explícita, ao desconsiderar a forma como ingressaram no Pampa, as condições de trabalho a que foram submetidos os negros escravizados e suas formas de resistência. Mesmo assim, ressalta-se que, mesmo diante de tantas dificuldades, o negro soube se posicionar frente a um ambiente tão inóspito e inseriu-se na paisagem artístico-cultural pampiana.

4.1 O TOM MAIOR DA INVISIBILIZAÇÃO

Interessa a esse trabalho de pesquisa a afirmação de George Reid Andrews (1989) a respeito do negro como criador de um passado colonial que, a partir do exemplo de Buenos Aires, pode ser estendido para toda a região do Pampa, principalmente em razão de que, historicamente, pessoas negras se tornam vítimas de um racismo estrutural; primeiro, por terem sido inseridas na paisagem pampiana contra sua vontade sob o regime da escravidão; segundo, com o advento da abolição, passaram por uma espécie de exclusão socioeconômica em razão de não ter havido um projeto que lhes permitisse satisfatórias condições de sobrevivência; terceiro, sofreram um processo de invisibilização e de desconsideração de suas práticas culturais.

Os negros, assim como os índios (habitantes originários do Pampa), também devem ocupar o espaço de construção da sociedade desde o período colonial. Sua importância começa no período da escravidão, perpassa a época colonial e se mantém, com o passar do tempo, ao lado das demais etnias que compreendem a paisagem pampiana.

Dentro do processo de escravidão, ao negro foram impostas toda a espécie de dificuldades, uma delas foi a de preservar sua cultura originária, pois tratavam-se de pessoas desterradas de seu lugar natal, num ambiente totalmente hostil e sem liberdade para exercer seus ritos tradicionais. O catolicismo pode ser um exemplo do modo como o negro foi pressionado para “esquecer”, “abandonar” suas crenças, assim como na música, pois eram submetidos a incessantes jornadas laborais e não tinham acesso a seus instrumentos característicos.

O negro não era visto como ser humano e sim como “coisa”, “ferramenta de trabalho”, um “bem patrimonial”, então construiu-se a ideia de que não seria capaz de gerar cultura, de ter inteligência e demonstrar algum tipo de criatividade. No entanto, vê-se que até o sincretismo religioso criado pelo negro funcionou como uma espécie de resistência às imposições dos dominadores e um modo de manter seus laços culturais com o continente africano; assim como uma forma de praticar seus ritmos musicais sem o risco de ser castigado.

Tem-se como exemplo o que nos apresenta Ricardo Rodriguez Molas (2001), ao estabelecer que, na Argentina, os negros livres se reuniam no chamado Bairro do Tambor, na periferia de Buenos Aires, e formavam sociedades com os nomes de

seus lugares de origem, com o propósito de manter seu ancestro original, tais como Benguelas, Moros, Rubolos, Angolas, Minas, Congos, Lubolos, Quiparas e tantos outros, nomes que foram se espraiando por toda a zona pampiana³⁹

O cenário social da época colonial demonstra o negro submetido à condição inferior e o branco colocado como o dominador, o detentor do poder e, sob o pretexto de, após a abolição, estarem todos sob o mesmo sentido de Nação, os valores culturais e sociais que predominaram foram os da classe dominante. Então, criaram-se estereótipos de que não havia negros escravizados nas estâncias, e que os aportes culturais de origem africana não foram significativos, entre tantos outros e que, com o tempo, foram se solidificando de tal modo que acabaram por gerar um “manto de naturalidade” que acabou por encobrir a participação do negro na paisagem cultural pampiana.

Cabe ressaltar que Auguste Saint-Hilaire (2002) é muito minucioso em suas anotações e, com relação às estâncias e demais propriedades rurais por ele visitadas, há sempre o registro de um lugar destinado aos negros escravizados, independente do tamanho do estabelecimento. Assim que se percebem construções como: “A estância em que fiquei não passa de uma desprezível choupana, sem mobiliário, cercada de algumas senzalas” (p. 139); ou “A estância de José Bernardes compõe-se, como todas as outras, da casa do dono e algumas casas de negros” (p. 140); e, também, “A estância onde me instalei compõe-se de uma choupana, habitada pelo dono, de outra para os escravos” (p. 143), a comprovar a utilização do negro escravizado nas atividades rurais de forma constante e não eventual ou fortuita.

Dá-se a entender que a classe dominante, ao conceder a abolição, isenta-se de todo e qualquer sofrimento imposto aos escravizados e que não lhe cabia projetar em como se daria a inserção dos agora libertos na sociedade, de modo que pudessem usufruir de direitos e de oportunidades na condição de cidadãos livres. O negro manteve-se como pessoa de segunda categoria dentro do espectro social.

O processo de invisibilização se registra de modo oficial no momento em que dados censitários e registros históricos começam a empregar outros termos para

³⁹ Ricardo Rodriguez Molas (2001, p. 189) registra, com grafia original, os seguintes nomes de associações: “[...] abayá, angola, bayungané, barnó, basundé, basumbé, benguela, brasileña, ballanos, orin, viola, Cabinda, carambarí, clavary, congo, haussá, loango, lubolo, lumboma, macinga, masuacua, malavia, morabé, mina-nagó, mondongo, monüola, momboma, moro, mozambique, BUinchagua, munanbani, munanche, ohumbé (wombé, gombé, huombé) quipara, quisana, San Pedro, Tacua, Zeda”.

designar a pessoa de cor negra, surgem então os bugres, morenos, mulatos, trigueños, entre outros, fenômeno também resultante do “branqueamento” forçado a que foram submetidos após o representativo ingresso de imigrantes europeus em todo o Pampa.

Como se pode observar em Arsène Isabelle (2006), ao dizer que

Seria bem difícil acompanhar em suas divisões todas as combinações de que o mulato e o mestiço são resultado. Basta saber que uns melhoram com a mistura e que a espécie europeia consegue prevalecer sobre a americana. O fato é que os mestiços parecem ter alguma superioridade sobre os espanhóis da Europa, por sua estatura, elegância de formas, e até pela brancura da pele. Dá-se a mesma coisa com os mulatos, em primeiro grau, cuja inteligência é superior, não somente à dos negros, como à dos criollos brancos (p. 96).

Nota-se que o viajante deixa bem claro seu preconceito ao afirmar que os mestiços são mais inteligentes que negros e que “criollos” brancos, assim como reafirma a prevalência da espécie europeia sobre a americana. Assim que o fluxo migratório, aliado às baixas provocadas pelas guerras, pelas condições desumanas de trabalho e pelas epidemias, acabou por colocar o negro como uma excentricidade dentro da paisagem pampiana.

O que se percebe são tentativas de diminuir e até negar o valor artístico do negro em termos de gêneros musicais, bem como de não ressaltar sua participação no acréscimo vocabular da região. Com o tempo, manteve-se a reprodução de um discurso que coloca o negro na condição de exótico, selvagem, inferior, cuja condescendência dominante apenas permite mantê-lo como um serviçal cujos vestígios de origem, sejam eles sociais, culturais e/ou artísticos, foram apagados, apropriados, invisibilizados. Os escravizados eram embarcados em portos e muitos tinham seus nomes relacionados a esses locais, outros recebiam nomes que os ligavam às profissões desempenhadas e, a maioria, recebia o nome do senhor escravagista, de origem portuguesa ou espanhola.

Misturavam-se, nos navios negreiros, várias etnias e cada uma com seu código linguístico, seus respectivos preceitos culturais e artísticos, enfim pessoas unidas apenas pela incerteza de futuro e de sobrevivência, aprisionadas em porões de navios em total desconhecimento a respeito de seu destino. Impunham-lhe um nome e uma nova língua que, no caso dos africanos, tinha na oralidade seu maior preceito cultural e de transmissão, de modo que

O escravo, ao perder a língua e ao adotar a língua do outro, recalca sua língua materna, interditando a fonte primeira de sua cultura. Ao mesmo tempo em que perdia sua língua materna, tornava-se ladino e, como tal, mais valioso que os que não falavam o português (GIRON; RADÜNZ, 2012, p. 148).

Cabe considerar, ainda, a miscigenação forçada que havia no período colonial, quando as mulheres escravizadas eram submetidas aos poderes do escravagista e ficavam a mercê de quem fosse escolhido como parceiro para reprodução, que bem poderia ser o próprio senhor, seus filhos ou os feitores, entre outros. Os filhos de escravizados recebiam nomes ligados ao catolicismo, escolhidos pelos donos e sem qualquer menção à origem africana.

A destruição familiar ocorria já nos embarques em navios negreiros, mulheres separadas dos maridos, filhos dos pais, irmãos eram separados, e esse processo também tinha continuidade em terras americanas. E a união entre negros era permitida somente no caso de “aumentar o plantel” com o propósito de futuras vendas, além de que muitas crianças negras eram dadas como presentes logo após o batizado (GIRON; RADÜNZ, 2012). Conforme se constata em Marie Van Langendonck (2002),

Em resumo, suas qualidades faziam esquecer sua feiura, que era repulsiva. No entanto, esta mulher era mãe de um belo mulatinho de cinco anos, que não tinha nenhum traço do negro e que anunciava uma inteligência notável. A Senhora Guimarães se afeiçoara a seu pequeno escravo e queria colocá-lo em posição de ser livre um dia, fazendo-o aprender um ofício que lhe daria os meios de se resgatar (VAN LANGENDONCK, 2002, p. 41).

De acordo com a citação acima, cristalizam-se preconceitos como o da falta de beleza da mulher negra, a mãe do menino; a ausência de traços de negro na criança, agora um “mulatinho”, o que já o fazia inteligente; a afeição da senhora branca pelo menino, representada pelo desejo em ensinar-lhe um ofício de modo que pudesse, um dia, pagar por sua liberdade.

A invisibilidade social designa pessoas não notadas em razão de preconceitos ou indiferença, com base, por exemplo, em critérios sociais, estéticos, econômicos, históricos, prática decorrente do estigma e do preconceito, e resulta, por vezes, até em perda de identidade, pois conforme Loraine Giron; Roberto Radünz (2012), “A escravização dos africanos não resultou apenas em perda da liberdade, mas também perda da sua identidade e conseqüente invisibilidade” (p. 146).

Visto apenas como força de trabalho, o negro seguiu à margem da sociedade e, gradativamente viu-se diminuir seu potencial a cada censo oficial realizado. Conforme George Reid Andrews (1989), a pressão social fazia com que algumas pessoas fossem levadas a aceitar a condição de “deixar de ser negro” para almejar alguma possibilidade de ascensão social e cita como exemplo o caso de uma família que, no censo de 1827, teve todos os seus integrantes considerados como pardos e, em 1881, uma das filhas, integrantes dessa família, quando de seu falecimento, constou em sua certidão de óbito a cor “branca”, a comprovar o que George Reid Andrews (1989) denominou de “manipulação censitária”.

Faz-se, a seguir, uma abordagem de artistas negros que, com sua arte e forma de pensar, elevaram-se à condição de representantes da população negra tão estigmatizada e que marcaram presença no cenário cultural do Pampa.

4.2 SONIDOS BREVES DO PROTAGONISMO NEGRO NO PAMPA

A fim de demonstrar com dados históricos a presença e ativa participação do negro no cenário cultural, social e econômico da região do Pampa, foram enfocadas, de acordo com as regiões correspondentes, personalidades negras que tiveram ou estão a merecer um reconhecimento de sua participação na sociedade.

4.2.1 Rio Grande do Sul

A história artística e cultural do Rio Grande do Sul tem diversos nomes de relevância que merecem ser destacados, por exemplo, no campo da música: Lupicínio Rodrigues⁴⁰, Geraldo Magalhães⁴¹ e Giba-Giba⁴², entre outros. Em

⁴⁰ Lupicínio Rodrigues nasceu a 16 de setembro de 1914 e morreu a 27 de agosto de 1974, seu berço foi a Ilhota, considerada a primeira favela de Porto Alegre, habitada por moradores pobres, em sua maioria negros e pardos. Começou a compor aos 12 anos de idade e deixou mais de duzentas composições, com destaque para *Nervos de aço*, *Felicidade*, *Se acaso você chegasse*, entre outros sucessos. Segundo Oliveira (2002, p. 19): “Tratava-se de um compositor de música popular, dedicado principalmente ao samba. Era negro em sua origem, nascido em território de afirmação de tal identidade, como foi a Ilhota em Porto Alegre. Destacara-se como compositor no centro do país, fazendo um estilo de música que contrariava todo um imaginário regional e nacional acerca da cultura e da formação social do Rio Grande do Sul”.

⁴¹ O artista gaúcho Geraldo Magalhães nasceu no dia 31 de maio de 1878, em São Gabriel-RS, consagrando-se como um dos mais brilhantes cantores e dono de uma potente voz de barítono. Sua carreira começou nos bares e cafés do Rio de Janeiro das primeiras décadas do séc. XX, mais precisamente no *Salon de Paris*, na Rua do Lavradio, ampliando-se para os palcos do Largo da Lapa. Geraldo Magalhães formou duplas de muito sucesso, o famoso duo *Os Geraldos*: primeiramente com

consonância com a abordagem escolhida para esse estudo, optou-se por conceder destaque a dois artistas com descendência negra e uma produção artística e cultural com amplo reconhecimento, no cenário sul-rio-grandense e pampiano, sendo eles: Oliveira Silveira e Cesar Passarinho.

4.2.1.1 Oliveira Silveira

Oliveira Ferreira da Silveira, nasceu a 16 de agosto de 1941, na localidade de Touro Passo, área rural de Rosário do Sul, e faleceu em 1 de janeiro de 2009, em Porto Alegre. Seu pai, Felisberto Martins Silveira, era filho de pais uruguaios e de cor branca; sua mãe, Anair Ferreira da Silveira, era negra, filha de pai e mãe negros sul-rio-grandenses.

Oliveira Silveira titulou-se em Letras – Português e Francês e suas respectivas Literaturas – pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), como docente ministrou aulas no Ensino Médio, nas disciplinas de Língua Portuguesa e Literatura. Atuou no jornalismo com seus artigos, reportagens, e alguns contos e crônicas publicados na imprensa, porém sua principal atividade foi junto ao Movimento Negro, como pesquisador e poeta integrou o grupo Palmares e foi um dos responsáveis pela fixação do dia 20 de novembro como o Dia da

a espanhola Margarita, depois, em meados da década de 1900, faz dupla com a também gaúcha Nina Tavares com quem rompe as fronteiras nacionais e realiza turnês por Lisboa e Paris, com a popularização do maxixe, dança tipicamente brasileira. Em 1910, termina a parceria com Nina e começa a atuar com a cantora portuguesa Alda Soares, com quem acabou se casando e passou a morar em Lisboa, onde faleceu no dia 11 de julho de 1970, aos 92 anos. Deixou registradas mais de sessenta gravações em discos de 78 rpm, gravadas de forma individual ou com a dupla Os Geraldos (VIÇOSA, 2018).

⁴² Nascido Gilberto Amaro do Nascimento, a 6 de dezembro de 1940, em Pelotas, e faleceu a 3 de fevereiro de 2014, em Porto Alegre, Giba Giba começou seu contato com a música aos 12 anos quando *Boto*, um babalorixá pelotense, colocou sua mão sobre um sopapo, vindo a se tornar o músico responsável por colocar em destaque o único tambor genuinamente gaúcho, o atabaque-rei. Compositor, percussionista e agitador cultural, Giba Giba foi fundador da primeira escola de samba de Porto Alegre, a Praiana; consolidou sua trajetória em Porto Alegre e com o sopapo como elemento central de suas composições de modo a integrar a cultura afro-brasileira ao cancionário gaúcho. Em 1993, conquistou o *Prêmio Açorianos de Música* nas categorias de Melhor Disco e Melhor Compositor, com o álbum *Outro um*; também obteve o primeiro lugar no *Festival Musicanto de Nativismo*, em Santa Rosa, em 1990, com o candombe *Beirando o rio*. O músico foi agraciado com a *Medalha da Cidade de Porto Alegre* e o *Prêmio Quilombo dos Palmares* (2003) e suas composições foram regravadas por músicos como Vitor Ramil e Kleiton e Kledir, entre outros; seu processo criativo enfocava temas como bairros de Porto Alegre em *Teresópolis*, a história e a cultura negras nas canções *Feitoria*, *Areal da Baronesa* e a cultura indígena em *Tassy* gravada em tupi-guarani. “As composições de Giba e sua atuação no meio artístico gaúcho, sempre destacando o protagonismo do negro na arte em seus projetos culturais, espetáculos e entrevistas, fizeram também com que o pelotense se tornasse uma referência para muitos artistas contemporâneos” (SEGANFREDO, 2021, p. 1).

Consciência Negra, data da morte de Zumbi dos Palmares.

Seu primeiro livro *Germinou* é do ano de 1962, de lá para cá lançou também: *Poemas Regionais* (1968), *Banzo*, *Saudade Negra* (1970), *Décima do Negro Peão* (1974), *Praça da Palavra: poemas* (1976), *Pelo Escuro: poemas afro-gaúchos* (1977), *Roteiro dos Tantãs* (1981), *Poema sobre Palmares* (1987), entre outros, além de publicações em Antologias tais como *Cadernos Negros e Axé*.

Oliveira Silveira, com seus textos, objetiva a aproximação entre uma identidade negra e uma identidade gaúcha (BERND, 1987), bem como ressaltar o fato de que a negritude tem como propósito fazer da pessoa negra um sujeito ativo, atuante e participativo, seja em suas manifestações artístico-literárias e culturais que, por extensão, não de se refletir no contexto social. Desse modo, ao buscar ou mesclar elementos sul-rio-grandenses com a temática africana, comprova que a cultura se sobrepõe a questões de estratificação social ou racial.

Verifica-se a projeção de uma identidade afro-gaúcha como uma espécie de contestação em relação ao mito do gaúcho branco construído pelos literatos e idealizado pelo movimento tradicionalista. Por exemplo, no poema *Gaúcho negro mateando*, há versos como: “Cada gole, cada gota / tem o sabor de dois mundos. / E vou bebendo a cicuta / de um banzo que vem do fundo” (SILVEIRA, 1977, p. 1); há uma mensagem a evocar a negritude como movimento capaz de romper com o padrão cultural imposto pelo colonizador (BERND, 1988).

Seja na forma de produtor de cultura ou na atuação de personagens nos mais amplos universos sociais, a intenção de Oliveira Silveira era mostrar que o negro participou e continua atuando para o engrandecimento da cultura nacional, pois, conforme Zilá Bernd (1988):

Oliveira Silveira rejeita sistematicamente a evocação da “contribuição” do negro na construção da história rio-grandense. Para ele, a palavra não é “contribuição”, mas participação ativa, o que o leva a redimensionar a atividade do negro, que emerge na trama poética de maneira substantiva (BERND, 1988, p. 84).

Essa “participação ativa” se observa, por exemplo, na música e na poesia enquanto meios de expressão de uma linguagem cultural que remonta à ancestralidade africana e evidencia seus traços que transpuseram limites regionais, a consolidar uma negritude conceituada por Aimé Césaire como “[...] uma revolução na linguagem e na literatura que permitiria reverter o sentido pejorativo da palavra

negro para dele extrair um sentido positivo” (BERND, 1988, p. 17).

Com sua linguagem universal, transpõe temas regionais e os insere num contexto que coloca o negro como um ser resistente, corajoso e com poder de decisão como se vê em algumas estrofes de *Sou*: “Já fui a palavra canga, / sou hoje a palavra basta. / E vou refugando a manga / num atropelo de aspa”. E a força do canto negro se revela em “Meu canto é faca de charque / voltada contra o feitor, / dizendo que minha carne / não é de nenhum senhor”; e os costumes são transfigurados e incorporados num contexto de igualdade e de respeito a crenças e costumes, revelados em “Sou a bombacha de santo, / sou o churrasco de Ogum. / Entre os filhos desta terra / naturalmente sou um” (SILVEIRA, 1977, p. 14).

Oliveira Silveira estampa sua originalidade ao exaltar a afirmação da identidade negra por meio da força de sua palavra poética, em que o negro supera os profundos obstáculos que lhe foram interpostos desde a escravidão e extravasa seu canto de superação e de verdade em relação a suas capacidades.

4.2.1.2 Cesar Passarinho

Cesar Osmar Rodrigues Escoto nasceu em Uruguaiana a 21 de março de 1949, faleceu em Caxias do Sul, vítima de um câncer de pulmão, a 14 de maio de 1998, tornou-se Cesar Passarinho em razão de seu pai ser conhecido como “Gorrião” (o pássaro pardal). Ainda na adolescência, aprendeu o ofício de alfaiate, mas sua vocação mesmo era a música; começou como intérprete de samba enredo nos anos 1970 em sua escola de samba do coração, a Unidos dos Rouxinóis, passando, depois a integrar o conjunto de baile Hi-Fi, primeiro como percussionista e depois como baterista e cantor (BRAGA, 2017).

Seu ingresso na denominada música nativista deu-se no ano de 1973, ao interpretar a composição Último Grito, de autoria de Knelmo Amado Alves, na 3ª Califórnia da Canção Nativa, em Uruguaiana, festival em que foi vencedor em quatro edições, e foi escolhido como melhor intérprete por sete vezes no evento. Cesar Passarinho sagrou-se vencedor pela primeira vez em 1976, na 6ª Califórnia, com a interpretação, juntamente com Oristela Alves, da composição *Um canto para o dia*, de Ernani Amaro Oliveira; feito que repetiu no ano seguinte com um de seus maiores sucessos, a música *Negro da gaita*, de autoria de Airton Pimentel e Gilberto Carvalho.

Passarinho volta a vencer em 1983, na 13ª Califórnia, e a emplacar mais um significativo êxito com *Guri*, trabalho de autoria de seus amigos João Batista Machado e Julio Machado da Silva Filho e concretiza sua última vitória no ano de 1992, na 22ª edição do festival, com *O minuano e poeta*, de Lauro Simões e Clóvis de Souza, interpretada juntamente com Carmen Letícia. Em sua carreira enfrentou problemas com o álcool, tendo sido necessário recorrer a internações em clínicas para reabilitação.

Seus trabalhos estão registrados nos discos *Fundamento* (1983); *Solito* (1985); *Negro de 35* (1988); *Assim no mas* (1991); *18 Grandes Sucessos de Cesar Passarinho* (1993); *De alma leve* (1994); *Milongueando essas lembranças tuas* (1996); e no seu trabalho póstumo *Arremate da vida* (2000), que, curiosamente, leva o nome de seu último trabalho apresentado em um festival.

Entre suas muitas interpretações destacam-se sucessos como *Guri*, *Os Cardeais*, *Cambicho*, *Mocito*, entre outros, e conforme Braga (2017) seu grande sucesso no meio nativista foi com *Negro da Gaita*, vencedora da 7ª Califórnia da Canção Nativa, em 1977, em que a temática enfoca a herança destinada a um negro gaúcho composta de uma gaita pertencente a seu pai para que dê continuidade à saga de manter ativa a cultura campeira e suas manifestações a cada acorde que há tempos povoa os rincões do Pampa gaúcho, como se constata em “Quando o negro abre essa gaita, / abre o livro da sua vida. / Marcado de poeira e pampa, / em cada nota sentida. / Quando o pai que foi gaiteiro, / desta vida se ausentou / o negro piá, solitário, / tal como pedra rolou” (PIMENTEL; CARVALHO, 1977, Faixa 1).

A marca da presença do negro também está em *Canto Livre*, milonga composta por Colmar Duarte, Valdir Santana, Armando Vasquez e João Chagas Leite, em que denuncia o descaso com sua raça e inclui os africanos e seus descendentes na atmosfera pampiana a se referir como um “pelo-duro”: “Por algo sou pêlo duro / e o campo é meu elemento [...] / Meu berço ninho de rama / nas melenas de um umbu, / minha mãe uma *torcaza*, / meu pai o vento pampeiro / meu destino ser herdeiro / do descaso à minha raça” (VASQUEZ *et al.*, 1981).

A temática de focar aspectos ligados à ancestralidade africana e seus descendentes continua em temas como *Negrinho do Pastoreio* (Domínio Público), *Negro Bonifácio* (Luiz Bastos, Antônio Ferreira, Mauro Ferreira), *Negro de 35* (Rufino Aguiar, Clóvis de Souza), *Ecos condoreiros* (Mário Michelon, Francisco Koller). De acordo com Felipe Toson Braga (2017):

O intérprete Cesar Passarinho, em suas músicas de protesto, estava associado a compositores que fizeram obras com alto teor pró-igualdade racial. As músicas contam a saga do povo afro-gaúcho e as injustiças sociais que viveram por séculos e continuam vivendo. Se não foram muitas músicas de protesto, o teor de denúncia de cada uma era bastante forte (p. 62).

Cesar Passarinho tinha um estilo bastante peculiar a cada interpretação, muito em razão de seu envolvimento precoce com a música, sua atuação no âmbito do carnaval e na animação de bailes, o que fez criar técnicas peculiares e explorar de modo positivo seus acordes vocais em conformidade com a harmonia musical (BRAGA, 2017). Além de seu destaque no cenário da Califórnia da Canção Nativa, participou de inúmeros outros festivais nativistas com muitas premiações que o inscrevem entre os principais intérpretes da música sul-rio-grandense, e pode ser visto como alguém que superou dificuldades, quebrou barreiras e transmitiu sua mensagem com vibração, sensibilidade e respeito.

4.2.2 Uruguai

A presença de africanos povoa o Uruguai desde os tempos coloniais e seus descendentes participaram da construção e solidificação da nação uruguaia, deixando impressas suas marcas que se revelam nos mais diversos segmentos da sociedade, tais como na área militar por sua atuação nos mais diversos confrontos, no esporte, entre outros. No entanto, foi na esfera artística e cultural que a participação do africano e de seus descendentes se torna mais significativa, em especial na música e na literatura, tais como Lida Melba Benavidez Tabárez, ou simplesmente Lágrima Rios, cantora descendente de africanos, nascida em Durazno, a 26 de setembro de 1924, e faleceu a 25 de dezembro de 2006, em Montevideu, conhecida como a “Pérola do tango”, primeira mulher negra a cantar tangos, e “Dama do candombe”. Assim como Jacinto Ventura de Molina, um filho de escravizados, nascido em Rio Grande e cuja trajetória ganha contornos de elevada intelectualidade e combatividade em terras uruguaias a partir da obra de Alejandro Gortázar (2015), *Cultura letrada y etnicidad em los escritos de Jacinto Ventura de Molina (1817-1840)*, em que se observam detalhes de sua produção escrita que envolve cartas, memoriais, contos e documentos jurídicos, entre outros escritos; trata-se de um homem negro livre que aprendeu a ler e a escrever em espanhol, domina o latim, hábil no desenho e em aritmética, consegue se comunicar em

português e, segundo as palavras de Gortázar (2015, p. 153) “[...] fue construyendose como sujeto en un *entrelugar* entre la esclavitud y la libertad, entre la monarquía y la Ilustración, entre españoles y portugueses, entre los esclavos y el Estado”; de modo que: “Hacerse fonterizo no puede despegarse del hecho de la autoconciencia que la escritura le proporcionó”.

Para o desenvolvimento dessa pesquisa, optou-se por dois nomes que sublimam o universo da música e da literatura e enaltecem a participação do negro na cultura pampiana, por meio de talentos como o músico, intérprete e escritor Ruben Rada e a poeta Virginia Brindis de Salas.

4.2.2.1 *Ruben Rada*

Em 16 de julho de 1943, nasceu em Montevideu Omar Ruben Rada Silva, o conhecido cantor, instrumentista, compositor, além de ator e apresentador, “El Negro Rada”, filho de Raúl Rada e da brasileira Carmen Maria da Silva, de quem herdou o talento como cantor, pois era cantora de uma escola de samba e seu pai tocava repique. A origem de seu sobrenome Rada remonta a um espanhol, que foi mecânico do general Franco e veio para o Uruguai e repassou seu sobrenome aos escravizados (CRUZA, 2021).

Teve uma infância difícil, sofreu de tuberculose e, tendo a família sido abandonada pelo pai, sonhava em ser jogador de futebol, morava com a mãe, as irmãs Julieta e Lucila, e o irmão Matías; chegaram a passar fome, conta que para conseguir algum dinheiro ele e seu irmão vendiam jornais, cortavam grama, faziam mandados, desde os dez anos, mesmo com todas essas dificuldades, Rada, comenta:

En aquella época había valores [...] a pesar de que sufría una época de racismo que tenía que ver con mi madre que tenía muchos complejos, tanto así que nos mandaba el colegio [...] la mejor túnica era nuestra, pues decía: “negros sí, pero sucios no (EL PAÍS, URUGUAY, 2021, 2’13”).

Seu envolvimento com a música ocorre como integrante da comparsa de negros e lubolos *A Morenada*; aos quinze anos, atuou em uma murga denominada *La Nueva Milonga* e já cantava na orquestra tropical candombeira Cubanacán, de onde provém a influência do gênero candombe.

Atuou como vocalista em diversos conjuntos uruguaios interpretando os mais variados gêneros musicais, sendo que, além de seus dotes musicais, já demonstrava uma inclinação para a interpretação e para o humor, o que lhe atribuiu mais destaque na carreira. De sua atuação no conjunto musical *El Kinto*, no ano de 1965, vem a experiência em executar candombe com instrumentos elétricos, no que ficou conhecido como *canbombe beat*, numa mistura com o *rock'n roll*, música brasileira e outros estilos; a fusão desses variados elementos rítmicos, como *rock'n roll*, música latina e candombe, aliada à peculiaridade da voz de Rada, resultou num sucesso junto à população jovem dos anos 1970 e consolidou seu modo de interpretação; sobre esse estilo de interpretar o candombe, Aharonián (2007) observa que: “Sus propuestas solistas fracasan en esa etapa, porque a pesar de su excelencia como creador y como cantante, el público blanco no termina de aceptarlo, si bien la comunidad negra incorpora algunas de sus propuestas” (p. 103), esse fato evidencia que o preconceito racial ainda estava muito presente.

No ano de 1969, esteve no Rio de Janeiro, durante o IV Festival Internacional da Canção (FIC), como representante do Uruguai, com a música de sua autoria *Si te vas*. Nesse mesmo ano grava seu primeiro trabalho individual, *Rada*, com destaque para o sucesso *Las manzanas*. Sobre os primeiros passos de Ruben Rada na carreira solo, Coriún Aharonián (2007) argumenta que

El sutil racismo uruguayo lo segregará como personaje simpático y gracioso, lo confinará a figura admirada por un reducido círculo de consumidores, y no le permitirá alcanzar un público realmente masivo hasta la década del 1990. Sus sucesivos fonogramas individuales constituyen importantes referencias de una curiosa capacidad para moverse en las fronteras de la "música de mercado" o de las expresiones consideradas groseras o vulgares por los consumidores pequeños burgueses, teniendo al mismo tiempo un alto grado de refinamiento, de delicadeza, de lirismo, de imaginación, y de virtuosismo vocal (AHARONIÁN, 2007, p. 103).

Em meados da década de 1970 vai para os Estados Unidos e grava com os irmãos Hugo Fattoruso e Osvaldo Fattoruso *Magic Time*, disco do conjunto OPA, em que se verifica a mistura do *jazz* e *rock'n roll*, tão em voga na época, e o candombe. Depois da estada nos Estados Unidos, passa a morar na Argentina e começa a adquirir grande popularidade como artista, por meio de seus muitos sucessos como *Rock de la calle*, *Blumana*, *Candombe para Gardel*, entre outros. Com algumas dificuldades econômicas, em 1990, muda-se para o México e passa a fazer shows de abertura de artistas como UB40 e Sting, entre outros; seu regresso definitivo ao

Uruguai ocorre em 1995;

A partir de 1999, dedica-se a produzir, também, discos infantis em que surge o personagem *Rubentrá*. Sua versatilidade artística o transforma, com a mesma qualidade do músico, em ator cômico de programas humorísticos na televisão, ator de cinema, com participação em *La vuelta de Martín Fierro*, por exemplo, e apresentador de programas radiofônicos, com destaque para *Radar*, programa que considera responsável por dar oportunidades a muitos músicos iniciantes tanto do Uruguai como da Argentina, a partir das chamadas “fitas demo” que a produção recebia (CRUZA, 2021).

Seu envolvimento com o candombe é tão intenso que o considera “[...] una cosa afectiva, para mí es lo ritmo más salvaje del mundo, esos tres tambores cuando se conectan es un escandalete” (CRUZA, 2021, 14’24”).

Músico com uma extensa discografia entre álbuns individuais, gravações ao vivo, discos em estúdio, trabalhos com as bandas das quais fez parte, coletâneas, regravações e de uma significativa discografia infantil, a temática negra está presente em títulos de trabalhos como; *Negro Rock*; *La cosa se pone negra* (1983); *Habia una vez un sueño negro* (1984) *En blanco y negro* (1985); *Miscelânea negra* (1997); *Black* (1998); *El álbum negro* (2011), além do conhecido *Tango, milonga y candombe: la música negra del Rio de La Plata*, disco que considera como uma dívida que tinha para com o Uruguai porque

[...] el tango, la milonga y el candombe es música de negros, pues la palabra no es tango, es tangó [...] la reunión de negros. Los negros llegaron en este ... a Rosario, Buenos Aires, La Plata y Montevideo y ahí se metían en los boliches y hacían su música (EL OBSERVADOR TV, 2021, 0’54”).

Do mesmo modo que em *As noites do Rio / Aerolíneas Candombe* que, além de prestar um tributo às influências da música brasileira ao seu modo de cantar, serve como uma homenagem à mãe, Carmen María Silva, natural de Santana do Livramento (RS) e que, segundo as palavras do cantor, “É uma forma que encontrei de devolver o espírito de minha mãe ao seu país de origem”.

Sobre o que representa ser negro, Rada declara seu orgulho pela negritude, mesmo que desde pequeno tenha sofrido com a discriminação, sido impedido de entrar em bailes, não ser atendido em armazéns, mas confessa que: “Aprendí a reírme de eso” (12’02”). E quanto a ser músico no Uruguai, Rada entende que

[...] es muy difícil, o Uruguay tiene una universidad maravillosa [...] vos termina a estudiar ... e somos pocos, por ejemplo, vos en un concierto meter por ejemplo tres mil personas tienes que esperar cuatro meses para volver a tocar [...] la música pasa solamente por Montevideo, son muy pocos los artistas que van a tocar en interior; yo, por ejemplo, tengo setenta años y jamás pude hacer una gira por interior [...] no se puede cobrar entradas “normales” [...] de cuatrocientos pesos, trescientos pesos afuera no se puede cobrar (AUTORES EN VIVO AGADU URUGUAY, 2021, 7’32”).

Como sugestão para as novas gerações de músicos, Rada instrui que

Para ser músico en Uruguay hay que tener mucha paciencia y contar, siempre, con que algún día tener que salir afuera para mostrar tu música. Hay que tener paciencia y mucho respeto, porque no es que uruguayo sea malo, o que el uruguayo no respete la música de uruguayos ... somos pocos (AUTORES EN VIVO AGADU URUGUAY, 2021, 7’51”).

Pode-se dizer que Ruben Rada modificou o cenário cultural uruguaio e o da música latino-americana, por extensão, tendo em vista que agregou ao candombe ritmos europeus como o *rock’nroll*, o *jazz*, a bossa nova e demais ritmos brasileiros. O reconhecimento por sua arte está no fato de ter sido o primeiro uruguaio a receber o *Latin Grammy Lifetime Achievement Award*, solidificando seu sucesso junto ao universo pop, de modo que por mais que se integrem novos instrumentos, o toque dos tambores negros ainda soa como o ritmo base da música de Ruben Rada.

4.2.2.2 Virginia Brindis de Salas

“Yo negra soy, / porque tengo la piel negra. / ¡Esclava no!” é com esse vigor presente no poema *Negro: siempre triste*, do livro *Cien carceles de amor*, que Virginia Brindis de Salas sintetiza a trajetória de dor e discriminação sofrida pelos africanos desde que aqui chegaram e ao longo de gerações posteriores. Reafirma a autora a honra de pertencer a um povo de cultura pujante, de força e vitalidade e consciente de sua condição, em que a pessoa negra possa ser vista como “[...] sujeito silenciado que consegue ultrapassar os limites impostos pelos colonizadores e deixar suas marcas na cultura americana em geral” (SILVA, 2017, p.13).

A escritora, poeta, cantora e ativista uruguaia Iris Virginia Brindis de Salas nasceu a 18 de setembro de 1908 (há quem cite 1916 como ano de nascimento) e faleceu a 6 de abril de 1958, aos 49 anos; com participação ativa em periódicos

como *Nuestra Raza, Acción* e na fundação do Partido Autóctone Negro, integrou o Circulo de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores Negros (CIAPEN) del Uruguay, foi a primeira poeta negra a ter livro publicado no Uruguai e conquistou muitos admiradores, entre eles a poeta chilena, premiada com o Nobel de Literatura, Gabriela Mistral (CANTUÁRIO; MARQUES, 2020). Ainda conforme Victor Cantuário; Fabiana Marques (2020), com base em Bustamante (2017, p. 12), seus pais foram José Salas e María Blanca Rodríguez e casou-se em 1938 “[...] com Carlos Zolla, com quem teve duas filhas” e trabalhou no S.O.Y.P. (Serviço de Oceanografia y Pesca), e foi administradora nas oficinas de O.S.E. (Obras Sanitárias do Estado).

Seu primeiro livro é *Pregón de marimorena*, publicado em 1946, obra que se divide em *Baladas, Pregones, Tangos y Cantos*, como a dar voz e ritmo a seus versos e à vinculação com um passado/presente repleto de dores, de sofrimentos, mas de muita resistência e coragem. No prólogo desse livro, Julio Guadalupe a classifica como uma poeta intensa que parte dos sofrimentos sentidos pelas pessoas de sua cor e alcança multidões de desfavorecidos, o que confere um alcance social ao livro. Para Julio Guadalupe (BRINDIS DE SALAS, 1952), a ideia material da realidade é a carne de seus versos, ou seja, é a base uma forma de construir poesia com o olhar sobre a vida do povo, cenário em que se desenrolam as dores das camadas inferiores da população; como mulher, negra “Nuestra poeta cree que es preciso historiar y ubicar en su lugar al autentico personaje que dirá por su propia boca como se deshace una tradición absurda” (p.13).

Aborda como temática a exploração de trabalhadores e a pobreza como forma de aproximar os desassistidos, independente de cor de pele, assim como a discriminação com a mulher, ainda mais quando negra e analfabeta. Com seus versos “[...] delimita y reclama el reconocimiento de lo afro en esa cultura y articula su protesta social con una perspectiva etnica que parte del discurso de la minoría afro (BURGUEÑO, 2007, p. 282).

Trata-se de uma poesia a focar a realidade social e cultural do Uruguai nos primórdios do séc. XX, a denunciar a opressão racial e a desigualdade social presentes em personagens subalternos que vivem nas periferias, ataca aos opressores e conclama os injustiçados a lutarem contra a desigualdade, o racismo e a inferioridade cultural, problemas presentes em seu tempo. Para Maria Cristina BURGUEÑO (2007) seus poemas articulam identidade étnica com a noção de unidade nacional, acima de diferenças raciais, bem como apoia e impulsiona a solidificação

de uma identidade afro-americana.

O segundo livro, *Cien carceles de amor* (1949), mantém como temática os aspectos culturais, raciais, de militância e de identidade já abordados na publicação anterior e segundo Josinaldo Santos; Crislane Assunção (2020) “[...] se desdobra sobre a ânsia de liberdade, os sofrimentos passados e presentes, e o amor que se tem a sua origem e ao seu povo” (p. 162).

Para Victor Cantuário; Fabiana Marques (2020) Virginia Brindis de Salas é uma poeta que escreve a partir de sua perspectiva interior e a expande com sua captação de mundo com a força de sua voz poética negra, ou seja, trata-se de uma evocação social, pois “Es desde su lugar como mujer y afrodescendiente que Virginia Brindis de Salas construye su discurso poético” (GORTÁZAR, 2017, p.1).

A potência desse discurso poético pode ser notada nos poemas de *Pregón de Marimorena*, como em *Cristo Negro*, que foi “[...] manoseado / por la audacia y por la fuerza (BRINDIS DE SALAS, 1952, p. 29) vai deixar a mansidão de cordeiro e a vergonha e usar a força contra a força, num canto de luta e de resistência. Assim como em *Canto para un muchacho negro americano del sur*, fala a um personagem cujo avô veio “[...] En los galeones negreros [...] engrillado en sus sentinas / sin un adiós a la tribu / ni a la manigua” (BRINDIS DE SALAS, 1952, p. 54).

Poética vigorosa também presente em *Cien carceles de amor* (1949) como no poema *Negro: siempre triste* em que evoca um canto de dor, de silêncio, de humildade, fruto da subserviência forçada e da discriminação perpetuada, mas conclama seus coirmãos para que “No cruces los brazos; / los negros no deben cruzarlos / jamas. / Tus antepasados los cruzaron ya... / Por temor al amor, por esclavitud (BRINDIS DE SALAS, 1949, p. 31). Sentimento de orgulho e crença no poder e força da pessoa negra que se evidencia em *Mi corazón*, ao dizer que “[...] Yo te sé luchador / gigante y bravo; / ha palpitado en ti / sangre de esclavo. / Y eres fuerte y viril / como el acero” (BRINDIS DE SALAS, 1949, p. 23).

O negro foi praticamente desconsiderado em eventos vitoriosos no Pampa e colocado numa posição de inferioridade e relegado à marginalidade, reflexos de uma cultura dominante que não considera com o devido valor a arte e cultura originárias de africanos desembarcados na América Latina bem como de seus descendentes, de modo que Virginia Brindis de Salas torna-se um exemplo de poesia engajada e de qualidade a romper fronteiras e a superar barreiras.

4.2.3 Argentina

Assim como Brasil e Uruguai, a Argentina conta com a presença africana desde seus primórdios e, a partir da atuação, primeiro, dos escravizados, depois de seus descendentes, a sociedade portenha está repleta de marcas impressas por essas pessoas e nas mais diversas áreas. Cabe considerar, por exemplo, que no séc. XVIII a população negra representou mais da metade do total de habitantes em muitas cidades argentinas.

Os reflexos desse contingente de africanos inseridos por força da escravidão podem ser observados no vocabulário, nos ritos religiosos e, mais notadamente por sua atuação como jornalistas, escritores e nas artes, em especial na música, na condição de cantores, compositores e instrumentistas, a partir de nomes como Rosendo Cayetano Mendizábal, nascido em Buenos Aires a 21 de abril de 1868, morto a 30 de junho de 1913, e que, para enfrentar a pobreza ministrava aulas de piano em lares da alta sociedade argentina; a seguir, começou a trabalhar como músico em casas de baile. Integra a chamada Guarda Vieja do tango, assim denominada por ser composta por músicos que deram novas feições instrumentais ao gênero; Mendizábal destacou-se por seu modo particular de execução musical, alcançou popularidade com o tango *Entreterriano*, além de outros sucessos (LARA; PANTI, 1968).

Entre tantos artistas e intelectuais negros, nessa parte da pesquisa, a ênfase ficará nos nomes de Higinio Cazón (1864 – 1915), cantor, payador, escritor e compositor, reconhecido por gravar os primeiros tangos crioulos, com destaque para *El Taita*, gravado em 1905, no Lp *Milonga gaucha*. Registrou seus versos em *Alegrías y Pesares: Canciones; Poesías Ineditas: Payador argentino*. Suas atuações ocorriam em circos, salões e teatros, tendo marcado seus embates poéticos com o grande payador Gabino Ezeiza, notável artista que também será estudado (ALPOSTA, 2021).

4.2.3.1 Gabino Ezeiza

Raúl Dorra (2007) busca definir a arte dos payadores como sendo a manifestação de uma felicidade verbal, a palavra convertida em um espetáculo com a manifestação da capacidade de improvisar com rapidez, com audácia e sentido de

oportunidade, manifestação oriunda de uma figura que integra a paisagem do Pampa, dotada de elevada sensibilidade e de um sentimento de liberdade; atributos esses que podem ser identificados em Gabino Ezeiza.

Filho de Joaquina García e de Joaquín Ezeiza, escravizado que serviu à família Ezeiza, daí a origem de seu sobrenome, nasceu em Buenos Aires (então Capital Federal), em 19 de fevereiro de 1858, dia do aniversário da Batalha de Caseros, no bairro de San Telmo, também chamado de *Barrio Del Tambor*, dada a expressiva população de africanos e de seus descendentes moradores do local. Foi casado com Petrona Peñaloza, com quem teve 10 filhos e faleceu em Buenos Aires em 12 de outubro de 1916, mesmo dia em que tomava posse como presidente Hipólito Irigoyen, político a quem havia apoiado.

Integrante da chamada “Época de Ouro” das payadas, aos 15 anos recebeu uma guitarra de presente do já famoso payador Pancho Luna, após este tê-lo ouvido em uma pulperia. Começou a publicar os primeiros poemas no jornal *La Juventud*. Primeiramente, suas atuações iniciaram sob a lona do chamado *Circo Criollo* onde presenteava o público com jornadas de apoteóticas apresentações do verso improvisado, daí em diante passou a frequentar os mais diversos teatros e salões, tanto na Argentina como no Uruguai, tendo sido sua última atuação no Teatro La Perla, en Avellaneda.

Ezeiza, além de ampliar o espaço de apresentações para além das pulperias e boliches, modifica o estilo visual, ao se apresentar de smoking, cabelos bem penteados e com um vocabulário mais apurado, o que transformou a payada num produto apreciado pelas classes mais elevadas da sociedade. Como payador, seu estilo tinha a quadra como forma poética preferida, apoiada numa rapidez de improvisação e amplo repertório de rimas armazenado na memória, o que o tornava praticamente imbatível a cada desafio, conforme se pode notar em versos como “La desigualdad existe, / bien se puede calcular: / que yo improviso ligero / y usted se pone a pensar” (EZEIZA, 1886, s. p.).

Considerado o introdutor da milonga como ritmo para o acompanhamento das payadas, de acordo com uma entrevista do também payador Nemésio Trejo, com quem teve a payada mais duradoura: três dias, ao jornal *La Opinión*, em 15 de abril de 1916, ao afirmar que

En 1884 era mi primera topada con Gabino Ezeiza, el más célebre de los

bardos argentinos, y esa payada sirvió para hacer escuela. Por aquella época se cantaba por cifra, pero Gabino introdujo la milonga en esa oportunidad en el tono Do Mayor" y agregaba: "es pueblera (del ambiente ciudadano) ya que es hija del Candombe africano, y golpeando con los índices en el borde de la mesa empezó a tararear" tunga...tunga...tunga..." para demostrar, fonéticamente, la vinculación de este ritmo con el Candombe (OLOMBRADA, 1916, s. p.).

E, além disso, inseriu inovações como a profissionalização do payador, o gesto de saudar, em versos, a localidade onde estava se apresentando e, também, deixar a cargo do público a escolha do tema a ser cantado, como forma de comprovar seu valor como repentista (CIRIO, 2014). É visto como um incentivador de talentos na arte da payada, com destaque para seu apoio a payadoras como Aída Reina, Delia Pereyra, Maria Albana; assim como sua filha, não reconhecida, Matilde Ezeiza, a primeira payadora afrodescendente (DORRA, 2007; CÍRIO, 2014).

Proporcionou grandes embates com payadores do porte de Juan de Nava, Nemesio Trejo, José María Silva, Pablo José Vasquez, Pedro Vazquez, Luis García, Martín Castro, entre outros.

Pode-se considerar que o payador e a payada atuam como enunciadores de determinados conceitos e representações que podem denotar um comportamento ou uma forma de pensar inerente a um dado grupo social; por exemplo, em *Martin Fierro*, ao falar sobre o negro, o poeta expressa: "A los blancos hizo Dios, / a los mulatos san Pedro, / a los negros hizo el diablo / para tizón del infierno (HERNÁNDEZ, 1989, p. 60). Versejar esse que solidifica um preconceito, mas que encontra oposição nos cantares de Ezeiza ao manifestar a dor da escravidão em: "Es la hora que las aves / Pregonan en la enramada / Esa libertad soñada. / Que no tengo para mí; / Hora que á veces el llanto / Surcando por mi mejilla / Ante otros hombres me humilla / Esclavo como nací" (EZEIZA, 1886, p. 14).

Pode-se dizer que, no séc. XIX, o payador modifica o status de cantor que improvisa apoiado na oralidade para se tornar um poeta que verseja de improviso, de modo que as payadas passam a se tornar obras merecedoras de registro na forma escrita, como os *Cantares Criollos*, de Gabino Ezeiza, em versos como "Cuando he cantado mi pena / Con dolor y emocionado / Mas de un suspiro ha lanzado / Quien me supo comprender; / Al cantar mis amarguras / Las de otros iba cantando / Y he visto de cuando en cuando / Una lágrima correr" (EZEIZA, 1886, p. 8). O registro literário das poesias de Ezeiza, além de suas participações no jornal *La Juventud*, pode ser conferido em sete publicações de bolso: *Canciones de*

payador, Gabino Ezeiza; Cantares criollos por Gabino Ezeiza, payador argentino; Canciones del payador argentino Gabino Ezeiza; Gabino Ezeiza: nueva y última colección; Mi guitarra; Canciones del payador Gabino Ezeiza; Nuevas canciones inéditas del payador argentino Gabino Ezeiza; e Colección de canciones del payador argentino Gabino Ezeiza.

No entender de Alejandro Solomianski (2003), a produção artístico-literária de Ezeiza está à margem da historiografia literária pampiana, entre outras razões, pelo fato de que

Por supuesto que su producción no aparece en los programas de literatura argentina de los colegios secundarios ni se investigaba a nivel universitario. Pareciera tratarse mucho más de una leyenda destinada a ocultar o desmentir el racismo argentino que de un intelectual que efectivamente existió, realizó una contribución memorable y murió en la segunda década del siglo XX (SOLOMIANSKI, 2003, p. 187).

O destaque obtido por africanos e seus descendentes têm na payada um importante referencial, em razão de a oralidade ser o ponto alto dessa modalidade de versificação, pois segundo George Reid Andrews (1989)

Eso era lo que podía esperarse, considerando que la forma de arte era en gran parte africana en su derivación. Era la payada, una especie de duelo poético en el que guitarristas cantores componen espontáneamente versos sobre un tema dado o en respuesta a desafíos mutuos. Una variación vocal de las tapas, los duelos de tambores, la payada era la descendiente [...] de la tradición que ha producido fenómenos análogos en cada país americano donde existe una gran población negra (ANDREWS, 1989, p. 200).

Há que se destacar a criatividade e a sensibilidade de Gabino Ezeiza enquanto payador, além de artigos em jornais da época e produções escritas para teatro, além de vários registros fonográficos (FAURE, 2009). Foi um artista que soube explorar os recursos de seu tempo, pois frequentou teatros, salões, circos (foi proprietário do circo *Pabellón Argentino*, incendiado em 1893), e lugares mais singelos, transitou por capitais e localidades do interior com sua arte e os acordes da guitarra, a se posicionar perante sua condição humilde em versos como “Que á este deslumbrante brillo / Que me ofrece tanta gloria / Me hiciera olvidar la historia / Del linaje que yo soy; / Luego queriendo elevarme / Por una injusta alabanza / Mantuviese una esperanza / Que alimentando no voy” (EZEIZA, 1886, p. 20).

Vê-se em Ezeiza, a condição de descendente de escravizados, de classe

humilde, um artista de personalidade forte e que soube transitar em diferentes níveis sociais, a enaltecer a memória do negro num cenário que priorizava ações e criações do branco; deu asas a seu cantar e as suas opiniões, ao versejar assim: “Mas no temas que así lo haga: / Soy un trovador errante / Que llorando á cada instante / Vá el pesar con su laud; / Que al haberle concedido / De algun alcázar la entrada / Vá en libertad soñada ... / Llorando la esclavitud” (EZEIZA, 1886, p. 21).

4.2.3.2 Higinio Cazón

O payador, escritor e compositor Higinio D. Cazón nasceu em Tucumán, em 1864 e faleceu, aos 48 anos, em 3 de março de 1915, em Balcarce. Foi um dos precursores do chamado *tango criollo*, a partir da gravação de El Taitá. Alguns de seus versos estão registrados em sua obra *Alegrías y Pesares*, em que ficou conhecido como grande poeta com a composição *Bajo el Ombú Copioso*.

Considerado um mestre na payada de contraponto, atuou em inúmeras payadas, e nos mais variados palcos, com artistas do porte de Gabino Ezeiza, Madariaga e Ángel Villoldo. Era presença assídua no Café de los Angelitos, onde compartilhava da amizade de Ezeiza e de Carlos Gardel.

Com base no poema *El ombú copioso*, Higinio Cazón serve como exemplo de como os afro-argentinos ocuparam seu lugar na literatura gauchesca, e no chamado “movimento criollista”, a partir de sua vinculação ao Pampa (WEAVER, 2017). A paisagem do Pampa está sublimada no título do poema, ao fazer menção a uma árvore integrante das páginas literárias de diversos escritores como uma figura imponente e de muita significação no cenário pampiano.

A parte final do poema: “Levantó atemorizado / después de pasado el mal / corre, le arranca el puñal / la joven había espirado. / loco, ciego y atlondrado / alto el puñal elevó / en su pecho lo clavó / con un desprecio grandioso / así fue el fin de los dos / bajo el ombú copioso” (CAZÓN, s.d., p. 49-50.) mais do que uma mera alusão a Shakespeare, em *Romeu e Julieta*, simboliza a desesperança dos negros argentinos com a chegada de imigrantes europeus, clímax de uma vida repleta de sofrimentos, em que a morte era uma figura presente seja pela ocorrência de conflitos armados, seja pelos surtos de doenças que afetavam a população negra de forma inclemente, devido à sua precária condição de vida.

O vigor poético de Cazón também pode ser observado no poema *El gaucho*

em que há uma referência indireta, embora poderosa, à conexão entre afro-argentinos e *gauchos*. David Weaver (2017) argumenta que muitos desses *gauchos* tratavam-se de escravizados fugidos, ou descendentes de escravizados fugidos, e foram de fundamental importância nos movimentos de independência e na consequente formação da identidade nacional.

A referência do poeta à "tierra bendita" reforça um princípio fundamental do *criollismo*: abraçar firmemente a própria nacionalidade, em especial no caso dos poetas afro-argentinos que, mesmo descendentes de escravizados e ainda continuarem a sofrer toda a sorte de discriminações e de preconceitos, manifestam seu amor pela Argentina.

Mais do que uma idealização poética, Cazón expressa a força de seus versos já na abertura do poema. Ao dizer: "Del gaucho, ¡ya ni recuerdo / De ese tipo va quedando!... / Todos se van acabando / Como una raza maldita. / Darle honor se necesita / Porque el paisano luchó / Y toda su sangre dio / Por esta tierra bendita" (CAZÓN, s.d. p. 69). Vê-se, assim, o período histórico dos gaúchos, e o negro entre eles, a lutar pela causa argentina e, depois, ser desprezado, esquecido, assim como os descendentes dos negros escravizados que foram tirados da África para servir de instrumento de trabalho em terras desconhecidas. Higinio Cazón é um artista que está por merecer maiores estudos biográficos e a respeito de sua arte.

A seguir, faz-se uma abordagem a respeito de artistas que, na modernidade, ainda se utilizam da milonga para expressar sua arte, e a ela agregam novos elementos com o propósito de mantê-la como um gênero atual, aberto e capaz de permanecer vivo ao longo do tempo.

4.3 NOVAS POLIFONIAS MILONGUEIRAS

Desde a chegada dos primeiros negros africanos, ouviu-se um toque de tambor e um canto que se fez arte, apesar da dor, do sofrimento, dos castigos e, depois, da desconsideração, do desprezo. Esse canto se acompanhou de um ritmo e se fez milonga, ganhou o Pampa e se consolidou como marca característica de uma região.

Com o passar do tempo, novas experiências foram sendo feitas, novos instrumentos foram adicionados e outros desdobramentos surgiram, seja no modo de cantar, de tocar e até mesmo de compor uma milonga. Cabe, assim, saudar

esses novos intérpretes que foram às origens da milonga e a revestiram com acordes de modernidade, de modo que o presente tem como base um ritmo do passado e garante sua existência no futuro.

Trata-se de um revisionismo que justifica e comprova a presença do negro na milonga, desde a milonga orientao de Bebeto Alves, a milonga blues de Oly Jr., e a milonga afro tamboreira de Richard Serraria, passando pela milonga contemporânea de Kevin Johanssen, até chegar à milonga multi-identitária de Jorge Drexler e à milonga rural e urbana de Ana Prada. Claro que há tantas outras manifestações culturais a partir da milonga no Pampa contemporâneo, o que se buscou aqui foi trazer uma amostra de como um ritmo pode se manter atual, desde suas raízes, a partir de novas propostas poéticas e musicais que lhe são atribuídas.

4.3.1 Bebeto Alves

Nascido Luiz Alberto Nunes Alves, no dia 04 de novembro de 1954, em Uruguaiana-RS, o cantor, violonista e compositor Bebeto Alves iniciou a carreira artística aos 13 anos e começou a gravar profissionalmente em 1978. Sua vinculação com a música vem dos tempos do rádio e do cinema ainda na Fronteira Oeste do Rio Grande do Sul, e considera a literatura como uma herança advinda do seu pai e de sua mãe, pois segundo o cantor: “Não fiz nenhuma faculdade, não tive experiência acadêmica, talvez por isso a necessidade da leitura como formação mesmo” (KLEIN, 2021, p. 10).

Nos anos 1970, já em Porto Alegre, da convivência na chamada “Esquina Maldita”, no Bairro Bom Fim, surge o grupo Utopia; em 1980, vai para São Paulo e, entre outras atividades, monta um duo instrumental com o violinista Ricardo Frota e se apresentam nas melhores casas paulistas da época. Aconselhado por uma amiga a evitar os excessos da noite começa a trabalhar como garçom em uma casa de chá; retomou o convívio com outros sul-rio-grandenses que por lá estavam como o escritor Caio Fernando Abreu, o poeta Nei Duclós e os cantores Raul Ellwanger e Mário Barbará.

Para Bebeto Alves, nessa época, ele já “[...] vivia essa experiência de “estar sendo” dos lugares, ou nos lugares. Compunha milongas perambulando nas madrugadas do Rebouças, caminhando em direção à Augusta. Me sentia um pouco dali, um pouco daqui, afinal... pensava, era tudo Brasil” (KLEIN, 2021, p. 11).

Com a denominada música nativa do Rio Grande do Sul confessa ter tido uma experiência um tanto conturbada, em razão de entender “[...] aquele movimento como extremamente conservador na busca de um purismo inexistente” (KLEIN, 2021, p. 11). Somente após suas interpretações nas obras de Mauro Moraes é que consegue demonstrar ao público no que acreditava em termos de música regional, em que seu talento como milongueiro fica registrado nos discos *Milongueando uns troços* (1995), *Mandando lenha* (1998) e *Milongamento* (1999).

Por ser um artista completo, explora ritmos regionalistas sul-rio-grandenses, como milongas e toadas, ao lado de rock, pop, e música eletrônica, sem se deixar limitar dentro do espaço musical. Sua trajetória se caracteriza por trabalhos, por exemplo, como *Milonga Orientao* (2014), *Mandando Lenha* (2017), e *Bebeto Alves y la milonga nova* (2018), com destaque para as composições *Qué se pasa*, *Milonga sobrenatural* e *Milonga de paus*. Tendo sido vencedor do Prêmio Açorianos de Música como intérprete e compositor em estilos como disco regional, MPB e pop/rock.

Define sua forma de compor milonga como algo de característica pop, com o propósito de ser fiel a si mesmo enquanto compositor cuja origem está no rock, mas que busca uma síntese que, talvez já tenha encontrado, porém continua a buscar, pois se define como um insatisfeito e, por essa razão, sente-se motivado a sempre buscar algo novo em cima do que já existe (AZEVEDO, 2011).

Com relação às milongas de Bebeto Alves, Marcos Sosa (2012), argumenta que

[...] neste campo de forças um “indiferente às corretas coordenadas culturais”, vai perseguir, com sua milonga de espécie moura, uma sonoridade original, com forte inflexão melismática da voz e instrumentos orientais em seu *setting*, e certamente, se se quiser, “pan-gauchista”, ao perseguir um remoto fundo cultural árabe, solto no tempo (SOSA, 2012, p. 34).

Segundo sua crítica pessoal, considera *Milonga Orientao* como a melhor composição de sua carreira, para a poesia de Humberto Gessinger, e, durante a produção do filme *Mais uma canção*, foi aconselhado a viajar primeiro para a Espanha, depois Portugal e, finalmente, ao Norte da África, mais especificamente Marrocos, para o que denominou de investigação e não de pesquisa, pois, segundo suas palavras: “[...] se o Brasil foi colonizado por Portugal e Espanha, em 1500, a

Espanha e Portugal, a Península Ibérica tinha sido invadida pelos mouros durante oitocentos anos” (MISTURADOS, 2021a, 16’02”).

Vê a milonga como um gênero da música brasileira, e lembra que em suas apresentações nos países do Prata, a milonga brasileira era vista como algo litorâneo, mesmo sendo feito por quem estivesse no Pampa (MISTURADOS, 2021a). Mesmo sabendo não ser seu lugar de fala, Bebeto se identifica com a negritude a partir da música, pois, segundo ele, à exceção da música erudita, “[...] toda a música veio da África, a milonga é uma palavra africana [...] é uma música que veio da África” (MISTURADOS, 2021a, 26’36”).

Seu envolvimento com a milonga fica registrado em muitos dos títulos de suas composições, tais como; *Milonga amarga, Milonga de paus, milonga de meu assado*, e nos títulos de seus trabalhos como *Bebeto Alves y la milonga nova*. Seu vínculo com a fronteira pampiana pode ser visto nos versos de *Que se pasa?*, milonga que integra o disco *Mais uma canção*, ao demonstrar em versos a mescla dos idiomas português e espanhol, além da paisagem que povoa o cenário fronteiriço: “Que se pasa? yo no sé / Que se pasa yo no sé quién fue ? / Que se pasa a llorar así / En la frontera oeste estaba a dormir / Se pasó la vida y muerte / en una nocturna barca / Cuando la luna / ya iluminó en plata”.

Versatilidade, criatividade e inventividade são algumas características que podem ser atribuídas a Bebeto Alves, além da ligação com a música, explora a arte da fotografia, o que lhe rende os mais diversos elogios enquanto artista visual, bem como sua atuação como gestor cultural nas mais diferentes esferas administrativas. Saído de Uruguiana, tornou-se um artista do mundo, exatamente por não se limitar a estereótipos e/ou determinismos geográficos, nem se deixar prender por imposições de gravadoras, produtores, editores ou vincular-se a modismos.

A esse respeito, o próprio artista revela que “[...] estou em deslocamento, me acostumei a isso, não consigo viver em um só lugar, me estabelecer. Minhas raízes estão espalhadas por aí e me sinto em atenção permanente” (KLEIN, 2021, p. 11).

4.3.2 Oly Jr.

Oly Martins Jardim Júnior, ou simplesmente Oly Jr. é um cantor, compositor, multi-instrumentista, que toca violão, viola, guitarra, gaita de boca e se acompanha na percussão. Sua carreira artística iniciou em 1998, com a execução,

preferencialmente, de blues; a partir de 2002, após atuar em diversas bandas, começou sua carreira solo apoiado em referências musicais regionais que influenciam direta e indiretamente sua arte. Não está preocupado com rótulos ou estilo, pois, segundo suas palavras: “A minha busca por estilo, eu entendo como busca por identidade [...] a minha tendência é procurar uma forma de visibilidade autoral, o estilo é procurar um formato autoral (OLY JR, 2020b, 39’52”).

Teve seu primeiro contato com a música regional gaúcha a partir da influência paterna, o pai é natural de Uruguaiana, e com as payadas de Jaime Caetano Braun; a seguir passou a ouvir, paralelamente, o rock gaúcho, Bob Dylan, Rolling Stones, além de Bebeto Alves e Vitor Ramil, foi desse “caldeirão” musical que Oly Jr. definiu seu caminho dentro da arte até consolidar uma exitosa carreira que o levou à conquista do Prêmio Açorianos como compositor, intérprete e como melhor disco do ano de 2009, o seu *Milonga Blues*, além de outras indicações em anos seguintes.

Define o início da carreira profissional em 1998, pois foi quando recebeu seu primeiro cachê e fez a carteira da Ordem dos Músicos do Brasil, a partir daí deu início a uma busca por uma sonoridade ímpar, ao empregar elementos do blues, rock, folk americano e sonoridades presentes na música brasileira e sulista, sempre com o blues como ponto de partida. Buscava compor algo que tivesse relação com seu universo existencial, pois entendia estar no caminho certo ao tentar mesclar, por exemplo, Bob Dylan com Almôndegas, porém sabia que para compor milongas não poderia fazer algo semelhante a *Amigo Punk*, de Frank Jorge⁴³, ou os acordes milongueiros já experimentados por Bebeto Alves ou Vitor Ramil, músicos que muito o influenciaram, principalmente em trabalhos como *Mandando Lenha* e *Ramilonga* (OLY JR, 2020a).

E foi assim que, instigado por sua constante inquietação artística, revela: “[...] Peguei a viola, mudei a afinação, toquei uma harmonia de blues em tom menor, com o bordoneio característico da milonga, deslizando o slide sobre as cordas de aço, com eventuais intervenções da gaita de boca” (TELÓ, 2021, s. p.).

Segundo Oly Jr.,

[...] o disco *Milonga Blues* me projetou mais no cenário artístico, por conta de um certo ineditismo, que conseqüentemente levou muitos formadores de opinião, com acesso aos mais variados meios de comunicação, a dar uma nota que seja sobre a mistura da milonga com o blues, e também por conta

⁴³ Composição integrante do disco *Coisa de Louco II*, da banda Graforrêia Xilarmônica, 1988.

de eu ter sido agraciado com três troféus do Prêmio Açorianos de Música (TELÓ, 2021, s. p.).

De sua significativa discografia, cabe ressaltar trabalhos como o premiado *Milonga Blues* (2009), *Milonga em Blue* (Notas do Delta) (2012), *Do Delta do Jacuí ao deserto do Atacama*, gravado com o músico chileno Gonzalo Araya (2013), *Dedo de Vidro* (2014) e *Viola de Revesgueio* (2016). Com destaque, ainda, para a participação no projeto *Violas ao Sul*, ao lado dos também violeiros Valdir Verona, Ângelo Primom e Mário Tressoldi, em que a viola de 10 cordas, companheira de trabalhos ao longo da carreira, dá vida ao cancionero gaúcho, ao blues, à música moura e à de origem açoriana, juntamente com a milonga, claro, enquanto gêneros musicais que vibram nas cordas dessas violas; juntos, os músicos cruzam estilos, gêneros, escolas musicais, aproximam o antigo e o contemporâneo e agregam valores musicais e culturais, com o propósito de fazer arte.

Para Oly Jr (2020b): “A arte, antes da música, é um sentido de manifestação humana com a criação como elemento crucial” (12’45”). Dentro da arte musical percebe-se uma certa facilidade em executar uma habilidade mecânica ou intelectual, por vezes de forma instintiva, que pode ser um canal de manifestação, enquanto pessoa, e fator de comunicação, além de ser vista também como uma profissão, uma forma de obtenção de recursos para a sobrevivência; por ser músico autodidata, usa seu talento como forma de expressão pessoal, humana, pois entende que o músico precisa se emocionar com aquilo que está tocando.

Para Marcos Sosa (2012), a construção melódica de Oly Jr. segue

[...] a caleidoscópica recombinação da milonga e do blues [...] que parte de uma espécie de escuta propositiva da milonga nova e das ramilongas por um lado, tomando, ainda mais, a tradição do blues à brasileira de Celso Blues Boy a Blues Étílicos, o faroeste gaúcho de Julio Reny, ou o estudo dos grandes mestres principalmente do blues rural como Robert Johnson (SOSA, 2012, p. 102).

Ao projetar sua estética de composição, Oly Jr. busca a contemporaneidade da milonga, sem estar preso a estereótipos, tais como a imitação de voz, a indumentária, entre outros, pois tanto o blues como a milonga soam como algo natural para o compositor, uma vez que o objetivo da arte é sempre agregar e não separar (SOSA, 2012). Nessa constante busca por inovações na arte musical, Oly Jr. buscou a técnica do slide para incrementar seus arranjos, um objeto cilíndrico

que, deslizado sobre as cordas, gera um interessante efeito sonoro, trata-se de um tubo feito de materiais como metal, porcelana e, o da preferência de Oly Jr., de vidro, fato que resultou no álbum intitulado *Dedo de Vidro*, utilizado na viola de 10 cordas e numa guitarra de 10 cordas, batizada de “guitarola”, e feita sob encomenda do artista (TELÓ, 2021).

Para o compositor, a forma de se expressar por meio da arte deve envolver muito mais do que aspectos mercadológicos ou interesses pessoais, e justifica:

Creio que o meu interesse do saber sobre esses elementos culturais e musicais, veio na medida que crescia minha vontade artística e humana, de relacionar arte com herança, por assim dizer. Me perguntava o que de fato eu deixaria como herança musical e cultural pras futuras gerações. Creio que junto com a necessidade de me manifestar através da música pura e simples, também tinha uma necessidade de inserção e intervenção social. Não vejo a música como arte individualista e dissociativa. Penso nela como elemento agregador e coletivo (TELÓ, 2021, s. p.).

Ao compor sua *Milonga blues*, Oly Jr. atualiza a condição do sul-rio-grandense, desmitificando a construção heroica e sobre-humana, ao expressar que: “Sou mais um matungo / de poncho e chapéu / rondando por essas bandas, / cavalgando ao léu / Quando encontro um galpão pra dormir, / levanto as mãos pro céu” (OLY JR. 2009). Assim como na composição *Delta do Jacuí* define, em versos, seu estilo: “Eu sou profundamente influenciado pela terra onde eu nasci / Ao mesmo tempo em que pra mim o Mississipi é logo ali / Eu canto Blues com uma charla e sotaque que é só daqui / Toco milonga como um "blueseiro" do Delta do Jacuí / Eu canto Blues com uma charla e sotaque que é só daqui / Toco milonga como um "blueseiro" do Delta do Jacuí” (OLY JR. 2009).

Seu ponto de partida é o blues enriquecido com elementos de milonga, numa simbiose entre esses dois gêneros de raízes africanas, a manutenção das características fundamentais e a formatação de um terceiro ritmo sem deturpar as matrizes originárias de seu cantar. Trata-se de um artista urbano, cuja identidade artística agrega componentes tradicionais da música sul-rio-grandense em que a viola, a guitarra, gaita de boca atuam como instrumentos criadores de uma mensagem cultural que sintetiza o tradicional com o moderno e inscreve Oly Jr. como um artista completo cuja trajetória é composta de um passado de experimentações, um presente de sucesso e um futuro de certeza quanto a sua qualidade musical.

4.3.3 Richard Serraria

O cidadão Richard Belchior Klipp Burgdurff representa a síntese da mistura racial presente no Pampa, pois carrega no nome essa herança multiétnica que compõe o indivíduo pampiano. Nasceu em Porto Alegre a 6 de janeiro, (Dia de Reis, daí a razão para o nome Belchior) no ano de 1971, e o sobrenome Klipp vem do avô descendente de alemães, casado com uma negra nascida em Três Forquilhas, litoral norte gaúcho, e que se encontraram em Tramandaí; já o Burgdurff é de origem russa, do avô paterno, que chegou a São Miguel das Missões e lá casou com uma indígena guarani.

O Richard Serraria, cantor, compositor e poeta, define-se como um poeta pardo, ligado à periferia de uma grande cidade, Porto Alegre, cuja poética se constrói a partir do território periférico, a vila, a comunidade, a favela e, nesse contexto, se estabelece como poeta, como alguém que procura vivenciar a contemporaneidade a partir da escrita (MISTURADOS, 2021b). Na infância, conviveu com a mescla musical do samba de João Nogueira, Agepê, Clara Nunes, Originais do Samba, entre outros, preferência materna, e o tradicionalismo de Pedro Ortaça, José Mendes, Teixeira, Gildo de Freitas, gosto paterno (SERRARIA, 2017).

Em 1983, com a separação de seus pais, vai para Minas Gerais, onde fica até 1986, e desenvolve o gosto pela leitura; ao chegar ao Ensino Médio, começa a integrar as chamadas “bandas de garagem”, como vocalista e baixista, mas já criava letras de canções; depois do serviço militar, ingressa na UFRGS para cursar Letras e segue as atividades como vocalista/baixista de rock.

Em 1997, funda a Bataclã FC, que define como o início da profissionalização de músico e onde a percussão ingressa como marca da negritude sul-rio-grandense, Serraria explica que, a partir das primeiras composições da banda: “[...] principiava ali a busca ao meu modo de fazer uso estético dessa linguagem coloquial, a valorização da variante linguística constituinte daquele sujeito periférico morador da zona sul” (SERRARIA, 2017, p. 26).

Bataclã FC desde o princípio dialoga com referenciais nacionais e universais, primando pela atenção, sensibilidade e pesquisa do gênero canção. Suas letras desvendam a cidade de Porto Alegre a partir da linguagem das ruas, expressões do universo sul-americano e citações literárias. Sua música propõe um encontro entre a sonoridade do rock,

samba, funk, hip hop, música regionalista, ritmos e folguedos da cultura popular brasileira (SERRARIA, 2021, s. p.).

O Alabê Ôni, expressão que significa "nobre tamboreiro" ou "grande mestre dos tambores", é um grupo percussivo, de raiz africana no sangue, na cultura e na espiritualidade, composto por Richard Serraria, Pingo Borel, Mimmo Ferreira e Tuti Sagui, com o propósito de evocar a ancestralidade africana por meio das manifestações dos tambores.

Possui uma rica trajetória no cenário cultural, evidenciada em trabalhos como *Armazém de Mantimentos* (2002), com o qual conquistou o prêmio Açorianos de Música em três categorias; *Assim falou Bataclan* (2006), vencedor do prêmio Açorianos de Música em uma categoria; *A teimosia da felicidade* (2015), com a banda Bataclã FC; além de *O berço do Batuque no RS: Mestre Borel, toques e cantos da Nação Oyó Idjexá* (2017) e o DVD *Alabê Ôni* (2013) com o Alabê Ôni, e *O Grande Tambor* (2010) com a trilha sonora do documentário que trata do sopapo.

Em 2008, lança o primeiro disco solo *Vila Brasil*, seguido de *Pampa Esquema Novo* (2011), vencedor de um prêmio Açorianos de Música, e *Mais Tambor Menos Motor* (2017), com o qual obteve o Prêmio Açorianos de Música 2019 em três categorias, sendo elas: Melhor Disco – MPB, Melhor Projeto Gráfico e Melhor Arranjador. Em 2020, lança seu primeiro livro de poesias *Sopaporiki* que, segundo o autor, reside na

[...] perspectiva deliberada de criação do imaginário negro num estado que em seu folclore oficial se orgulha de ser a Europa do Brasil. Eis em *Sopaporiki* o tambor grão afirmando que o Rio Grande do Sul também é, de certo modo e à sua maneira, a África do Brasil (LERINA, 2021, s. p.).

Com relação à cultura gaúcha é enfático ao afirmar que

Existe cultura gaúcha de diferentes modos assim como existem visões estereotipadas e ainda presas a modelos do século XIX, por exemplo, na afirmação de um folclore oficial e eurocêntrico. Existe cultura indígena no RS assim como existe cultura negra no RS e ambas dimensões são cultura gaúcha. O escamoteamento da contribuição negra e indígena nesse folclore oficial criado na metade do século XX é uma das formas visíveis de racismo estrutural ainda vigente em 2020 (NONADA, 2021, s. p.).

A poesia de Serraria busca uma voz narrativa de um sujeito economicamente excluído, mas que por meio da arte, da cultura, da educação pode se inserir nesse

espaço social: “Malandro, o samba é da cor do povo / Nascendo no pampa esquema novo / Malandro, o pampa é da cor de um sonho / Candombe e tango é livre o choro” (SERRARIA, 2012, faixa 1).

Tem consigo o propósito de intensificar as trocas criacionais com demais cancionistas a partir de elementos do folclore, entre eles, milonga, candombe, tango, chamamé, que integram seu universo de criação como forma de intensificar vivências entre os países do Pampa: “Milonga nas palavras, uma prece / em todos os lugares nos protege” (SERRARIA, 2012, faixa 3). Em termos de paisagem, poetiza da seguinte maneira: “O vermelho sempre verde / dos olhos da cidade / o pampa é vermelho / sob o manto da saudade” (SERRARIA, 2009, faixa 11).

Para fecho dessa singela abordagem sobre esse grande artista Richard Serraria, é importante observar como elabora seu processo criativo:

[...] retomei um banco de canções já prontas em termos de melodia e letra mas que estavam registradas apenas enquanto ideia de violão e voz, sem indicações de arranjos e ainda sem definição de gênero a ser usado de suporte (podendo ser bossa, ijexá, milonga, reggae, samba canção, candombe, samba funk, chamamé, rap, etc); cito para exemplificar alguns dos gêneros a que recorrentemente retorno e que me trazem satisfação enquanto resultado final em forma de canção (SERRARIA, 2017, p. 244).

4.3.4 Kevin Johanssen

Kevin Johansen pode ser visto como um cidadão do mundo: nasceu no Alasca, é filho de pai americano e de mãe argentina, morou em San Diego, na Califórnia, até os 12 anos, e, com a separação dos pais, passou a morar em Buenos Aires com a mãe e os irmãos. Desde a adolescência já tocava violão, depois guitarra, e escrevia as próprias canções, embora sua estreia na música tenha ocorrido somente em 1985, com o grupo *Instrucción Cívica*, com o qual gravou *Obediencia Debida*, de 1985, disco de ouro no Peru; no entanto, a carreira artística sofre uma interrupção com Johansen tendo ido morar em Nova York, entre 1990 e 2000, e trabalhado, entre outras coisas como garçom, guia turístico e tradutor, além de ter atuado como músico amador em um bar nova-iorquino (BONACORCI, 2021, s. p.).

Foi essa multiplicidade de atividades em busca de sobrevivência que o colocou em contato com a milonga, pois de acordo com o cantor:

Dentro de los muchos trabajos que tuve para sobrevivir, en Nueva York, el último que tuve, paralelo a ir siempre remándola con la música, fue en la puerta de una milonga de tangos, en la avenida Broadway, entre la 12 y la 13. Era un lugar que se llamaba La belle époque, y yo era el de la puerta. La gente subía por una escalera, y yo les cobraba ahí, 10 dólares. Después escribí El de la puerta, que es un tango, en el disco The Nada, que habla un poco de esa experiencia (SLUSARCZUK, 2021, s. p.).

Segundo suas palavras, considera-se um explorador de ritmos e de sons, trata-se de um “desgenerado”, como se define, em razão de não ter rótulos para suas composições musicais e seu propósito está em estimular a empatia para o mundo (EL INFORMADOR, 2020). Para ele, sua função como músico é associar sonoridade com sentido, por essa razão, vê-se como um “arqueólogo das palavras”, de modo que atribui um valor significativo à literatura e influência em suas criações musicais, pois “Es parte de mi esencia [...] creo que la canción es un género que por supuesto se disfruta [...] Es un género literario en sí mismo, con el agregado de la música” (EL INFORMADOR, 2020, s. p.).

Em 2000, forma a banda *The Nada* (que o acompanha até hoje), nome de seu primeiro trabalho lançado como profissional, seguido de *Sur o no Sur* (2002) indicado ao Grammy latino, *City Zen* (2004), *Logo* (2007); após esse trabalho, dedicou-se mais à vida familiar, até o lançamento de *Bi* (2012), *Mis Américas* (2016), *Algo Ritmos* (2019), além de duas coletâneas: “Kevin Johansen + The Nada + Liniers = Vivo en Buenos Aires (2010) e “Kevin Johansen + The Nada + Liniers = (Bi)vo em México (2014); no ano de 2008, lança o livro OOPS!, em que suas produções poéticas ganham o tom ilustrativo do artista, quadrinista e grafiteiro, argentino Ricardo Liniers.

A criatividade como artista já desponta nos títulos de seus trabalhos e se confirma na concretização de composições, momento em que se comprova a liberdade em criar e mesclar ritmos e gêneros, assim como certa irreverência de modo a cativar o público por meio de uma mensagem com uma carga mais leve de informações, muito embora de significativo conteúdo e elevado poder de interpretação. A partir de uma base pop, explora gêneros como milongas, cumbias e outros ligados à sonoridade latino-americana, também é muito comum em suas produções musicais o ritmo 2/4, tão característico do tango e da milonga, apontado como uma das razões do sucesso em paradas norte-americanas (BONACORCI, 2021). A respeito das experimentações musicais, é enfático ao dizer que:

Yo hablo de nuevas libertades a conseguir, en todo caso. Puedo retratar eso, pero no me gusta el panfleto, desde la canción. Y para nada el pedestal, el dar cátedra. Me aburre muchísimo. Me gusta mucho más la empatía y el igual ya igual. Y hay un público que busca eso (SLUSARCZUK, 2021, s. p.).

As origens africanas da milonga se cristalizam no cantar de Johansen em *Milonga que pasó*, em que o título adquire um duplo sentido ao dar ideia de um questionamento em espanhol (*o que aconteceu?*), bem como pode expressar a noção de algo que passou, que já pertence ao passado; é assim que se pode entender quando expressa: “Milonga que pasó, / como ave de paso, / dejó su enseñanza, / quedó resonancia (bis) / Cruzando los mares / borrando fronteras / llego hasta el quilombo / dentro de la selva (bis) (In: *BI*), trata-se de uma milonga que, feito um pássaro, voou longe, cruzou mares, apagou fronteira e refugiou-se no quilombo, para poder ser livre e deixar ensinamentos e desdobramentos, como se percebe nos versos: “La tangómana la llamaban / “De milonga en milonga voy”, decía / Y cuando clases tomaba / Era de tutor en tutor” (JOHANSEN, 2012).

De seus cantares, soam versos como: “No sé por qué pasa lo que me pasa, / quizás sea la vejez / Quisiera quedarme aquí en mi casa, / pero ya no sé cuál es (In: *Sur o no Sur*), em que para quem se vê como um cidadão do mundo, as raízes não se fixam em nenhum lugar, enquanto forma de pertencimento. Assim como faz em *Milonga subtropical*, ao romper geografias e extrapolar limites territoriais ao dizer: “Milonga del Rio Grande Do Sul para acá. / [...] Milonga subestimada, medio baquetada / Por el qué dirán / Se oyen ecos de los recovecos de una batucada” (JOHANSEN, 2004), ou seja, transita pelo Pampa e faz com que a milonga traga o soar de um tambor, como forma de reverenciar a africanidade presente no ritmo.

Kevin Johansen carrega consigo a multiplicidade desde o nascimento e a expressa em seu labor artístico sem se preocupar com rigores estilísticos ou regramentos musicais, faz da música um veículo transmissor de mensagens, ao mesmo tempo, leves e consistentes que possa atingir indistintamente as mais diversas camadas sociais e culturais, pois, conforme suas palavras: “Todos provenimos de una mixtura, de una mezcla” (SLUSARCZUK, 2021, s. p.).

4.3.5 Ana Prada

A cantautora uruguaia Ana Prada, nasceu em Paysandu, em 1 de maio de

1971, filha de pai cantor e de mãe professora de literatura, desde cedo esteve próxima de acordes musicais e textos literários; seu estilo musical engloba o folclore latino-americano, basicamente o rio-platense, com ritmos contemporâneos. Tem como fonte inspiradora cantoras latinas do porte de Maria Elena Walsh, Maria Betania, Amparo Ochoa, Chabuca Granda e Cecilia Todd, além de uma referência especial a Mercedes Sosa, a quem define como “una condensadora del sentir y de la lucha”, e Violeta Parra, fruto de admiração em razão do modo de ser: “tan profunda y tan bella, tan sencilla” (PRADA, 2021, s. p.).

Tem formação em Psicologia e provém de um ramo familiar ligado à música, pois começou a cantar profissionalmente, em 1994, acompanhando ao primo Daniel Drexler no grupo La caldera e, posteriormente, passou a dividir o palco com o outro primo Jorge Drexler, numa cumplicidade musical que extrapola o simples laço parentesco entre eles. Atuou com vocalista em espetáculos, além dos irmãos Drexler, de Ruben Rada, Edu Lombardo, entre outros; o passo seguinte se deu em 1998, com a formação, juntamente com Beatriz Fernández, Lea Bern Sassón e Sara Sabah, do La Otra Cuarteto Vocal, em que ficam registrados os trabalhos *La Otra* (2001), *Dos* (2005) e *Primeros aires* (2012, Montevideo Music Group), uma reedição dos discos anteriores, esse grupo participou de espetáculos de artistas como Simply Red e Buena Vista Social Club, até a dissolução em 2011.

Em 2006, lança de forma independente o disco *Soy sola*, seguido de *Soy pecadora* (2009) e encerra essa “trilogia” com *Soy otra* (2013). Com relação ao estilo de compor e cantar, declara:

Yo he tenido muchas vivencias diferentes a lo largo de mi vida. Trabajé en el campo como peón, así como también de tripulante de proa en un velero en Punta del Este; he sido la chica surfista de La Paloma... veraneaba allí y conocí gente distinta a la que vivía en Paysandú. Por otro lado, tenía abuelos paternos intelectuales vinculados a la educación, a la UNESCO, y mis abuelos maternos eran camperos y fueron los que me criaron (RIET, 2021, s. p.).

Sua carreira ainda registra trabalhos em conjunto com a cantora espanhola Queyl, o premiado disco *Queremos un carril bici* (2011), voltado para o público infantil, e *Y qué más* (2013), com Teresa Parodi; além de participações em trabalhos de León Gieco, Kevin Johansen, Ruben Rada, seus primos Daniel e Jorge Drexler, e o gaúcho Vitor Ramil, entre outros. Demonstra singular criatividade em associar uma diversidade de ritmos como milonga, valseado, chamamé, reggae e bolero, ao estilo

de suas canções, com uma roupagem moderna que preserva os acordes básicos da musicalidade tradicional, sem perder o traço de contemporaneidade.

Das histórias de vida extrai material para as composições, bem como de distintas influências musicais e da essência do folclore uruguaio, sendo essas as principais inspirações para seu método de criação; define-se como alguém que necessita dos outros, pois tem dificuldades em trabalhar sozinha, em se tratando de processo criativo (RIET, 2021). O talento musical, associado à sensibilidade, ainda a inscreve como ativista atuante pelos direitos das mulheres e das crianças, e faz com que esse tema apareça em suas canções.

A vida pessoal já representa uma luta contra o preconceito, pois tem um relacionamento com a também cantora Patrícia-Pata Kraemer e, juntas, decidiram ser mães do pequeno Hugo Kraemer Prada, nascido em 20 de fevereiro de 2018, por meio da técnica de reprodução assistida, e vivem em Canelones, na zona rural uruguaia (PAZOS, 2021, s. p.).

A respeito do modo de compor, assegura

Mi música tiene mucho aire de campo: hay milongas, chacareras, vales criollos, hay una canción que tiene un aire abrasilerado pero en realidad está milongueada, tiene un aire de cosas litoraleñas, suena acordeón, suenan guitarras, también el toque electrónico de Casacuberta pero sin abusar; los instrumentos son acústicos y grabados en vivo. En realidad, no tengo una misión específica con respecto a lo que quiero transmitir, recién estoy con “los pañales puestos y gateando” y pude sacar esto de mí. Básicamente son canciones de amor y desamor; quizás, el disco tiene un mensaje de soledad y un aire nocturno, pero no hay una intencionalidad definida (RIET, 2021, s. p.).

Ao poetizar a vida, Ana Prada brinda o público com versos em que a paisagem ganha uma conotação especial: “Miel del litoral / Río tibio, calor / Un sabor que no alcanza. (PRADA, 2006, faixa 1); para, em outro momento, empregar um vocabulário relacionado ao campo para expressar sua relação com os animais: “Viajo dentro de mim / a trote parejo / un estribo perdi / siento la razón de ser (PRADA, 2006, faixa 11). A relação com a paisagem e a integração com o ser humano são temas recorrentes em suas composições e sua poesia adquire contornos reflexivos ao produzir versos como; “Mientras mi campo seca, / No es cuestión de lluvias. / Mientras mi campo passa / Sale el sol, sale el sol (PRADA, 2009, faixa 3).

Ana Prada se insere nesse novo cenário de artistas que buscam a

aproximação da cultura tradicional com os elementos de modernidade, além de agregar à arte a função de combater injustiças e preconceitos. Os ares de milonga que se vê em suas canções fazem com que se perceba o quanto foi significativa a produção cultural do negro no Pampa, desde os tempos da escravidão, e o muito ainda que se há por fazer para não relativizar a atuação do negro na região como sendo a de meros trabalhadores escravizados.

4.3.6 Jorge Drexler

Jorge Abner Drexler Prada nasceu em Montevideo, a 21 de setembro de 1964 e, aos cinco anos, começa a estudar piano; aos onze, estuda guitarra clássica, seguindo-se a desenvolver estudos de linguagem musical, harmonia, composição e técnica vocal. A primeira premiação literária acontece no ano de 1987 no gênero conto e menção em poesia, saliente-se que no júri do concurso promovido pela Universidad de la República del Uruguay estava o escritor uruguaio Eduardo Galeano; em 1989, começa a compor suas canções, no ano seguinte vence o concurso de música FM Alfa Montevideo e, em 1992, lança o primeiro LP *La luz que sabe robar*, mesmo ano em que obtém o diploma de médico pela Facultad de Medicina de la Universidad de la República Oriental del Uruguay, no ano de 1995 vai para a Espanha com o propósito de dedicar-se integralmente à carreira como músico e compositor (CMTV, 2021).

A partir de então, torna-se um músico, compositor e cantor de extensa trajetória profissional, com diversos discos gravados em estúdios e de gravações ao vivo em espetáculos realizados em várias cidades do mundo. Além de um artista de sucesso de público, obteve reconhecimento em premiações como o Grammy Latino, tendo vencido por cinco vezes e, a mais significativa, foi a conquista do *Oscar* de melhor música no ano de 2005, com a canção *Al otro lado del río*, para o filme *Diários de Motocicleta*, de Walter Salles (DREXLER, 2021a).

Suas composições apresentam uma temática diversa, assim como não seguem uma estrutura poética definida, uma vez que, como artista, está sempre em busca das mais variadas experimentações em termos de produção musical, pois torna-se fácil de identificar

Su pasión por la prosa y el verso, las décimas y la palabra; además de su

personal destreza para expresar las emociones de las personas, que se suma a su voluntad férrea de tender puentes entre las diferentes culturas y buscar el nexo y la empatía entre todas las sociedades del mundo moderno (DREXLER, 2021a, s.p.).

Tem uma ligação com a música produzida no Rio Grande do Sul e que se estabeleceu após conhecer o artista gaúcho Vitor Ramil e seu trabalho, nas palavras de Drexler: “Foi assim: ‘olha, aqui, tem alguém falando a nossa língua, ele está fazendo milonga, mas misturando com instrumentos da Índia e com música eletrônica [...] É como se eu estivesse indo conhecer eu mesmo” (LEWGOY, 2021, s. p.). A partir daí, surgiram obras com Sergio Napp, Shana Muller e Richard Serraria, entre outros; convivência artística que acabou por gerar o *templadismo*⁴⁴ (em alusão ao *tropicalismo*⁴⁵, movimento existente no Brasil, cujo marco representativo é o disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968), referência ao clima temperado do Sul e que serve alusão à mistura de ritmos da Argentina, do Uruguai e do Brasil.

Entre os muitos trabalhos, podem se destacar os álbuns *Frontera* (1999), *La edad del cielo* e *Eco*, ambos de 2004, e *Eco 2* (2005), onde está a canção vencedora do Oscar *Al otro lado del rio*, seguidos de *Amar la trama* (2010) e *Bailar em la cueva* (2014). A partir de 2017, começa a registrar os singles; começa com *Telefonía*, depois grava *Negro amor* (2020), juntamente com Gal Costa; e, em 2021, aparecem *Vento Sardo*, com participação da cantora brasileira Marisa Monte, *Tocarte*, com o cantor espanhol C. Tangana, e *La guerrilha de la concordia*.

A primeira vez que compõe em décimas foi para compor a *Milonga del moro judío*, e assegura ser uma das formas mais complexas de composição; sobre a décima explica:

La décima fue inventada en España, en 1591, por un músico y poeta de Málaga llamado Vicente Espinel, el mismo que le puso la sexta cuerda a lo que sería la guitarra española, la bordona [...] desde España, la décima cruza hasta América, al igual que la guitarra española, pero a diferencia de

⁴⁴ Termo cunhado pelos irmãos Daniel e Jorge Drexler com o propósito de ressaltar as características similares integrantes do território platino e que, conforme Marlen de Martino (2014). “[...] pressupõe uma estética em unísono, proveniente dos países temperados do sul da América do Sul. O *templadismo* seria o lugar onde as imagens especulares da natureza se apropriariam do espaço para reproduzirem, em um jogo ótico, o olhar estrábico das planícies” (p. 3401).

⁴⁵ A noção de *tropicalismo*, no entender de Pérola Virgínia de Clemente Mathias (2014), pode ser “[...] apreendida como um signo do Brasil moderno, o marco da arte brasileira de vanguarda que é exportada, junto com seus artistas, talentos, obras, ideias e, sobretudo, inovação – numa espécie de reversão de um movimento antropofágico ocorrido na produção artística tropicalista naquele momento. O *tropicalismo* se tornou este fenômeno vitorioso de um momento da arte brasileira, que compõe uma história cultural também vitoriosa e que suplanta a esfera da arte e da cultura, se inserindo diretamente na vida social com a legitimação de seu posicionamento intelectual” (p. 11).

la guitarra española, que sigue viva a ambos lados del Atlántico, la décima, en el lugar en que nació, en España, desapareció, se extinguió (JOFRÉ, 2021, s. p.).

Específicamente sobre a milonga, Drexler argumenta que

[...] tiene un patrón rítmico que nosotros los músicos le decimos 3 3 2 y tiene un acento característico. Este patrón rítmico característico viene desde África; de antes del siglo IX se lo encuentra en los burdeles de Persia; en el XIII, en España, desde donde cinco siglos después cruza a América con los esclavos africanos; mientras en los Balcanes se junta con una escala gitana y da, en parte, origen al klezmer que los inmigrantes judíos ucranianos llevan a Nueva York y lo cantan en sus salones de fiesta (JOFRÉ, 2021, s. p.).

É desse seu estilo milongueiro que surgem versos como: “Cuando me quede solo / Varado y lejos del mar, yo sé / Que aunque no tenga nada / Tendré a esta copla esperándome / Que aunque no tenga nada / Tendré a esta copla esperándome” (DREXLER, 2014b, faixa 14), para expor que mesmo que não lhe reste nada, sempre terá a milonga à espera para lhe dar novas oportunidades de expressão.

Assim como na *Milonga del moro judío*, composta em razão dos conflitos entre israelenses e palestinos, e que abrange sua origem familiar, conforme explica:

[...] la familia de mi padre es judía, la familia de mi madre es cristiana no practicante y yo me crié en una casa donde las dos tradiciones convivían de manera más o menos armoniosa [...] Para quien se cría en un entorno así, es particularmente doloroso ver la dificultad que tienen dos partes en un conflicto de ponerse uno momentáneamente en el lugar del otro. Sobre eso escribí [...] ya tenía la letra, la forma, que era la décima, y el contenido; entonces tenía que escribir la música (JOFRÉ, 2021, s. p.).

É com essa estrutura familiar e matriz musical que Drexler poetiza dessa maneira: “Yo soy un moro judío / Que vive con los cristianos / No sé que dios es el mío / Ni cuales son mis hermanos”, com esses versos de autoria de Chicho Sánchez Ferlosio, presenteados por Joaquín Sabina, em 2002, que o poeta produziu décimas nesse estilo: “No hay muerto que no me duela / No hay un bando ganador / No hay nada más que dolor / Y otra vida que se vuela / La guerra es muy mala escuela / No importa el disfraz que viste / Perdonen que no me aliste / Bajo ninguna bandera / Vale más cualquier quimera / Que un trozo de tela triste” (DREXLER, 2004a, faixa 6).

Já a ideia de pertencimento se verifica nos versos de *Frontera*: “Yo no sé de dónde soy, / Mi casa está en la frontera. / Y las fronteras se mueven, / Como las

banderas. / Mi patria es un rinconcito, / El canto de una cigarra / Los dos primeros acordes / Que yo supe en la guitarra” (DREXLER, 1999, faixa 3). Assim como a temática do negro e sua cultura tamboreira se registra em *Memória del cuero*, quando versifica a triste saga dos africanos desse modo: “En la bodega de un barco negreiro / Vino el candombe prisionero / En la memoria del prisionero / Duerme el candombe esperando el cuero / Curando el miedo y el mareo / Curando el golpe del carcelero / Vienen tocando, vienen tocando, vienen tocando (DREXLER, 1999, faixa 2).

Trata-se de um excepcional talento que, como artista, busca mesclar música e poesia com o propósito de encontrar o equilíbrio entre arranjos musicais arrojados e mensagem poética de extrema sensibilidade que, dentre tantos sucessos ao longo de sua exitosa carreira, composta por mais de uma dezena de discos, tem entre seus recentes trabalhos o single *La guerrilha de la concórdia*, em que conclama as pessoas a superarem essa fase de isolamento e de perdas em razão da pandemia de Covid-19, assim como pelo fim dos discursos de ódios, ao versejar: “Amar es ir a ciegas / El corazón despega mientras todo arde / Odiar es mucho más sencillo / El odio es el lazarillo de los cobardes / Armémonos armémonos de valor / Armémonos armémonos de valor hasta los dientes / El miedo salió de su fosa y hoy / Amar es cosa de valiente / Amémonos amémonos porque sí / Amémonos ahora mismo y aquí / Haciendo historia / Soltemos al aire nuestras octavillas / Se la guerrilla de la concordia” (DREXLER, 2021b).

O propósito em destacar a trajetória artística, juntamente com pequenos exemplos de suas propostas poéticas é o de demonstrar que a música, e a milonga aqui incluída, não se prende a barreiras geográficas, a determinismos melódicos ou a rigorismos métricos, trata-se de um mecanismo cultural que está a serviço da arte e tem consigo o compromisso de denunciar injustiças, provocar rupturas, dar voz aos que não a têm, como foi, por parte de alguns poucos, durante o período da escravidão no Pampa, as vozes que se levantaram a favor dos negros, naquela época, sabiam que estavam diante de pessoas com um passado cultural digno e uma história repleta de significação no âmbito de seu país.

Ao se destacar o trabalho desses cantores/músicos/compositores da atualidade busca-se demonstrar que a milonga, mesmo considerada um gênero secular, permite a inserção de novos componentes ao seu estilo tradicional o que faz com que, enquanto gênero, esteja em constante processo de inovação e de

atualização. Independente de fronteira, de proposta artística. A intenção consiste em demonstrar que a milonga tem raiz africana e que, ao longo do tempo, apropriou-se de outros elementos oriundos de outros ritmos e estilos musicais, de modo a permitir que cada artista faça uma releitura no ato de milonguear; assim como em seus primórdios, em solo latino-americano, o negro precisou se adaptar às condições que lhe foram impostas para poder expressar seus dons artísticos e culturais, mesmo que fosse apenas com o propósito de lembrar/evocar as origens ancestrais.

Os artistas contemporâneos continuam a se expressar por meio da milonga, juntamente a outros estilos musicais; em face disso, que a cada acorde desses novos milongueiros se tenha a noção de que se trata de um ritmo aculturado no Pampa e que possui em seu “DNA” o potencial criativo do negro e sua efetiva participação na memória cultural pampiana.

Assim que a multiplicidade étnicotamboreira de Richard Serraria, o moderno milonguear fronteiro de Bebeto Alves, o blues milongueiro de Oly Jr., a milonga sem fronteiras de Kevin Johansen, a multi-identidade milongueira de Jorge Drexler e os acordes milongueiros de campo e cidade de Ana Prada façam com que a memória cultural do negro seja revisitada a cada cantar desses novos cancionistas. Mesmo que não cantem no ritmo da milonga ou tragam o negro nos versos das canções, bastará um olhar para ver que em alguma nota de seus cantares haverá algum vestígio da presença negra.

Após tratar dos novos acordes que a milonga tem recebido ao longo do tempo, é momento de expor a respeito do que vem a ser a milonga: origem, desdobramentos e fixação como gênero inerente à paisagem pampiana.

5 VIBRAÇÕES SONORAS DA MILONGA

Antes de se entrar especificamente no estudo da milonga, cabe estabelecer o contexto em que ela pode ter sido construída a partir do advento da escravidão e do posterior fluxo migratório na região do Pampa. Entende-se a milonga como um efeito musical de propagação, isto é, um gênero capaz de abrir espaço para outras formas de representação e de manifestações dos imaginários, por exemplo, do negro na região pampiana.

Entende-se que a milonga, assim como, por exemplo, o mate e a atividade pecuária, vincula sob a mesma paisagem o Rio Grande do Sul, a Argentina e o Uruguai. Richard Serraria, em entrevista a Lucas Panitz (2016), concebe a milonga como “[...] um ritmo mais apropriado para a expressão do pampa, pela linearidade do pampa, pela infinitude, a geografia reta, quase reta” (p. 158). Conforme o *Diccionario de La Lengua Española* da Real Academia Española (2021), trata-se de

[...] una composición musical folclórica argentina de ritmo apagado y tono nostálgico, que se ejecuta con la guitarra; copla con que se acompaña la milonga; composición musical argentina de ritmo vivo y marcado em compás de dos por cuatro, emparentada con el tango; canto que se acompaña la milonga; baile argentino vivaz de pareja enlazada (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2021).

Note-se que a definição do dicionário vincula o gênero apenas ao contexto geográfico argentino, inclusive com sua associação ao tango. Já com relação ao tango, o mesmo dicionário traz o seguinte: “Baile rioplatense, difundido internacionalmente, de pareja enlazada, forma musical binaria y compás de dos por cuatro”. Além de tratar como: “Fiesta y baile de gente de origen africano o popular em algunos países de América”.

Comparando-se as duas definições, vê-se que a milonga está “aparentada” com o tango, por que não se faz menção à origem africana do ritmo, como é feito no caso do tango? Entende-se, assim, que milonga e tango provêm de origem idêntica, ou seja, ambos são ritmos de origem africana que passaram pelos mais diversos processos de aculturação ao longo do tempo.

Ao se considerar que o traçado de um mapa geográfico/político não necessariamente corresponde ao mapa cultural, tem-se, na milonga, a efetivação da transposição de limites e a propagação de culturas diversas em distintas

regiões no cenário pampiano.

Lauro Ayestarán (1967) evoca que, no Uruguai, ao final do séc. XIX, a milonga era empregada de três modos: como uma canção *criolla* composta por quatro, seis, oito ou dez versos; como acompanhamento para as chamadas *payadas de contrapunto*; e como acompanhamento de baile, com pares entrelaçados. Praticamente a mesma ideia defendida por Carlos Vega (2016), ao afirmar que até 1880, na província e subúrbios de Buenos Aires, era possível encontrar-se três variações de milonga: no acompanhamento arpejado, mediante determinado padrão rítmico; como melodia vocal/instrumental e como dança (NUNES; JESUS, 2019).

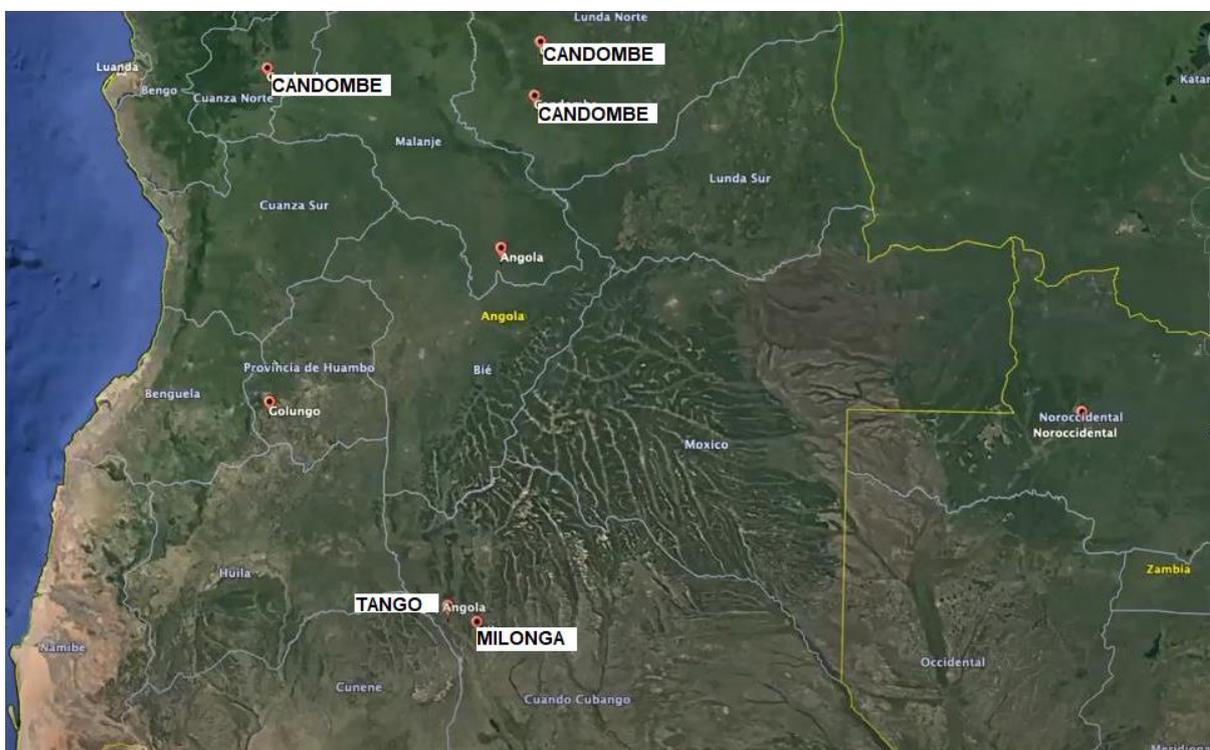
A própria história da milonga está diretamente ligada à trajetória dos africanos na região do Pampa, tem sua origem na diversidade cultural presente nas periferias de Buenos Aires e de Montevidéu, expandindo-se, depois, para o campo (ALBORNOZ, 2016). Conforme Vicente Rossi (1958), a partir da presença de negros marinheiros cubanos nos portos de Montevidéu; tem-se as denominações de “danza cubana”, depois “*habanera*”, e, efetiva-se o nome de milonga. Para o autor,

Las tertulias danzantes de los cuartos de las chinas recibieron en el acto la visita de la Danza, pues eran una prolongación de los barrios marítimos, y cuando ya dominada y ampliamente acriollada se hizo inevitable en las tertulias alegres orilleras, un tercer nombre definió su nueva transformación y se llamó Milonga, por proceso lógico y natural: Como hemos visto, prologaba esos bailecitos una sesión de canto, o, como se decía y dice aun, “se milongueaba” (ROSSI, 1958, p. 99).

O termo milonga ficou tão difundido e passou a designar também uma reunião de pessoas, um evento de baile ou de canto, de modo que se podem entender os gêneros poéticos musicais sul-americanos serem frutos da mediação criativa dos africanos por meio da apropriação, da criação ou até mesmo da efetiva participação no cenário cultural pampiano (OLIVEIRA, MELLO, 2020), cabendo à milonga ser considerada como um traço significativo da diáspora africana, pois

Nesse mosaico, no entanto, havia a recorrente preocupação com a afirmação das origens e com estratégias de produção de memória e sociabilidade traduzidas na constituição de espaços onde práticas culturais performáticas, como o candombe e a milonga entre outros, seriam os meios mais eficazes para os grupos de africanos na configuração de elos simbólicos entre as estruturas de sentimentos preexistentes e suas novas demandas sociais (OLIVEIRA; MELLO, 2020, p. 2).

No documentário *Pensar la música: el tango afroporteño de los siglos XVIII y XIX*, Norberto Pablo Círio (2021) faz menção a Athaulpa Yupanqui ao dizer que “La música es paisaje que canta”, e apresenta um mapa, extraído do *Google Earth*, de Angola, em que aparecem três localidades denominadas Candombe, uma localidade chamada Tango e, a seu lado, uma localidade chamada Milonga, é a geografia sonora a comprovar a evidência dos gêneros presentes na zona do Pampa, ou seja, há uma raiz geográfica a determinar a razão do gênero, não se trata apenas de um registro dialetal e sim de que se referem a “[...] ritmos de matriz africana (CIRIO, 2021, 44:48”).



Fonte: Círio (2021). Disponível em: <Pensar la música _ “El tango afroporteño de los siglos XVIII y XIX” _ Pablo Círio - https://www.youtube.com/watch?v=mvb4f6t_ese>.

A grande questão é problematizar a suposta branquitude de pessoas cuja ascendência tem significativas raízes africanas, em que o próprio grupo social deve ir em busca das origens ancestrais e não silenciar perante determinações de quem detém o poder. Há que se andejar sobre as informações existentes e procurar novas informações de modo a tornar visíveis os vestígios/rastros que foram de algum modo, e com algum propósito, invisibilizados.

Segundo Norberto Pablo Círio (2021), deve-se ouvir a voz dos que nunca foram escutados, há que se ir em busca do conhecimento original e criar novas

informações, pois

[...] a mayoría do que se lo escribió, históricamente, sobre los afrodescendientes no se habló de sus ancestros [...] hay que crear conocimientos originales y hay que hablar con los que fueron silenciados por la Historia (RED FEDERAL AFROARGENTINA, 2021, 17:39).

Saliente-se o fato exposto pelo autor no documentário ao mencionar que com a palavra “argentina” pode-se montar a palavra “antinegra”, com a troca de lugar de apenas duas letras (t – i), numa curiosidade interessante.

A cultura africana foi reinventada na América com as limitadas condições que tinham as pessoas escravizadas e, depois, por seus descendentes. O poder da cultura é fazê-la viva, uma vez que essa não nasce e sim se forma, e a música afro vai além do mero propósito de se fazer ouvir e sim de se sentir.

Deve-se entender a música em sua cultura de origem, em seus termos, conceitos e valores originários de modo a não se reduzir a música ao que se ouve ou se registra em notas musicais (RED FEDERAL AFROARGENTINA, 2021). Há todo um universo cultural atrás de cada som e no simbolismo atribuído por quem o produz, como ressalta Norberto Pablo Círio ao explicar que no caso do candombe “Cualquier uno puede tocar un tambor, pero no es cualquier uno que puede ser un tamborero” (RED FEDERAL AFROARGENTINA, 2021).

Há um aporte significativo da cultura afro no Pampa, com ênfase nos aspectos rítmico-musicais cuja sustentação apoia-se na oralidade expressa nas diversas formas de cantar e, muitas vezes, o toque de tambor representa uma vivência social, uma forma de expressão de uma coletividade.

Enfatiza-se que a palavra milonga traz em sua significação a noção de um gênero musical, um tipo de dança e também como espaço para a prática de danças (este último mais notadamente no Uruguai), vista como um evento que oportuniza o interrelacionamento cultural entre os três países que integram o Pampa. Susan Oliveira e Carla Mello, no artigo intitulado “*De payadas e milongas: os saberes da voz*” (2020), expressam que os gêneros poéticos musicais sul-americanos carregam consigo a mediação criativa dos africanos por meio da apropriação, da criação ou até mesmo de sua efetiva participação no cenário cultural pampiano.

Exemplificam tal atuação a partir da *habanera*, candombe, milonga e tango, enquanto expressões culturais que convergem para a participação do negro na

formação cultural da região; sobre o tango, de acordo com Ricardo Rodriguez Molas (2001), trata-se de uma “[...] música de origem africana [...] refugiava-se nos salões de baile do negro. Desde o século XVIII costumavam associar-se com esse objetivo [...] Nessa época ouviam-se "habaneras", mazurcas, hostis, valsas e tangos negros” (MOLAS, 2001, p. 195).

Ainda conforme Susan Oliveira; Carla Mello (2020), antes de integrar o léxico musical, o termo funciona como

[...] estratégia de manutenção de marcas africanas locais. Milonga é nome de uma das cidades de origem de grande parte dos africanos que vieram como escravos para o Rio da Prata no período colonial. Atualmente, Milonga, a cidade, pertence ao Congo (República Democrática do Congo), na região limítrofe com Angola (OLIVEIRA; MELLO, 2020, p. 73).

Assim que se pode compreender ter havido alguma apropriação, criação e/ou efetiva participação dos povos africanos na produção dos mais diversos gêneros musicais e danças originárias do Pampa, em que este pode ser entendido como o espaço do encontro entre diferentes culturas e polo gerador de expressivas criações artístico-musicais. Por exemplo, a milonga e o candombe, muito além de práticas performáticas e culturais, representam elos simbólicos configurados pelos povos africanos como meio de afirmação das origens e estratégias de produção de memória.

Cabe ressaltar que a paisagem pampiana no período escravista era marcada pelo compartilhamento das mais distintas práticas culturais entre os habitantes de então em que a oralidade era uma marca significativa no âmbito desse cenário cultural. Sendo que para Susan Oliveira; Carla Mello, a milonga “[...] mantém o significado de palavra falada, relacionada a sentidos de lamento, discussão, debate, argumentação e queixa, tendo, portanto, forte conotação narrativa [...] gênero textual derivado de um ato de fala” (2020, p. 77-78).

A milonga, então, estaria diretamente vinculada à noção de oralidade e de uma tradição que remonta à ancestralidade africana e tem sua manifestação entendida como uma criação diaspórica por meio da aglutinação das diversas tendências musicais já presentes no espaço pampiano (OLIVEIRA; MELLO, 2020).

De acordo com Susan Oliveira; Carla Mello (2020), a milonga pode ser considerada como um vestígio da diáspora africana marcada pela introdução de pessoas negras por meio do tráfico luso-espanhol, da conseqüente migração e dos

deslocamentos para zonas urbanas e rurais ao longo do Rio da Prata e, por extensão, no Pampa gaúcho, ao compor, de certo modo, uma identidade a partir de expressões performáticas, poéticas e musicais.

O que evidencia esse espaço como referencial do trânsito de colonizadores portugueses e espanhóis, de nativos e de africanos; em que pese a vultosa população de africanos em diáspora, o espaço pampiano pode ser entendido como um vasto “mosaico étnico” composto por índios nativos, brancos colonizadores e as mais diversas nações africanas, com seus mais variados grupos linguísticos (OLIVEIRA; MELO, 2020).

Em seus estudos, Norberto Pablo Círio (2014) defende a existência de três gêneros básicos de música de origem africana, a quem denomina “gêneros matrizes”: o tango, o candombe, e a milonga e, como casos excepcionais o tango candombe e a milonga candombe, com os demais entendidos como meras adjetivações, tais como: milonga negra, milonga negrera, tangombe, milonga batuque, entre tantos outros que apenas podem causar mais confusão do que proporcionar esclarecimentos. A noção de africanía pode estar representada em determinadas características que se ouve ao longo do discurso musical, como, por exemplo, no caráter rítmico da música de origem africana em que

[...] los compositores echaron mano a los instrumentos de percusión empleando en cuanto lugar cuadro la célula básica del candombe porteño, también presente en la milonga y el tango (semicorchea - 2 corcheas - corchea con puntillo), o con ligeras variantes (negra - 2 corcheas - semicorchea corchea - semicorchea - 2 corcheas, etc.) (CÍRIO, 2014, p. 120).

Constata-se a influência africana já no sentido vocabular do ritmo, pois o termo milonga tem origem bundo-congolesa, e sinaliza o plural de mulonga (ou melunga), que significa palavra, algo próximo à conversação, palavreado (CASCUDO, 1972); Antônio Houaiss; Mauro Villar (2009) trazem três acepções para o vocábulo: no sentido musical, aparece como canto e dança de cunho popular originários nos subúrbios de Buenos Aires e Montevideú, ou música platina, de ritmo cadenciado, executada sob o acompanhamento do violão; também tem o sentido de enganar, ludibriar, desconversar; além de, na conotação religiosa, ser entendida como feitiço, despacho.

A milonga traz em si, portanto, elementos de matriz africana, juntamente com

outros aspectos da cultura e do folclore das regiões que integram o Pampa, abrangendo o Uruguai, parte da Argentina e o extremo sul do Rio Grande do Sul, ou seja, provém da tríplice fronteira demarcada pelo rio Uruguai, caracterizada como pampiana. Solidifica-se, então, como efeito da diversidade cultural presente nas periferias de Buenos Aires e de Montevideú, ao incorporar a nostalgia da vida na cidade e, posteriormente, no campo (ALBORNOZ, 2016).

Vicente Rossi, um estudioso das origens da milonga, na obra “*Cosas de Negros*” (1958), a divide em dois tópicos: a milonga-baile cujo ingresso no Pampa teria se dado por meio de negros marinheiros cubanos nos portos de Montevideú; e a milonga-canto, em que os versos ocorriam de forma improvisada, em alguns casos com o emprego do violão (guitarra em espanhol), o que depois se estabeleceu com o nome de *payada*⁴⁶, e a milonga passou a ser executada mediante acompanhamento musical. Para o autor,

La fecunda imaginación de los maestros músicos del suburbio, analfabetos del pentagrama pero admirables manipuladores de la melodía, siempre creadores, fue formándole repertorio al nuevo bailable surgido de la Habanera, y con ello asegurándole carácter propio (ROSSI, 1958, p. 52).

Para Vicente Rossi (1958), o processo evolutivo da milonga se dá pela introdução da “*danza cubana*” por intermédio de marinheiros cubanos, negros em sua maioria, ingressa nos chamados “*quartos de chinas*⁴⁷”, já com o nome de “*habanera*”⁴⁸, em razão da origem dos marinheiros e se consolida, num terceiro momento, com o nome de milonga. Para o autor, o termo passou a designar as próprias reuniões de pessoas, assim que “*milonguear*” adquiriu a conotação de reunir, bailar, cantar; e ressalta que enquanto na Banda Oriental predominavam a milonga e o estilo, em Buenos Aires os ritmos predominantes eram os tristes, *cielitos* e *el gato*.

⁴⁶ A *payada* ou *pajada* consiste numa apresentação em que o artista improvisa os versos a partir de um tema livre ou na chamada *payada* de contraponto, onde se dá o desafio frente a outro *payador* a respeito de um tema escolhido ou de tema livre. A estrutura dos versos é sob a forma de décimas e há o acompanhamento pela guitarra/violão (DORRA, 2007).

⁴⁷ As *chinas* eram também chamadas de “*quarteleras*” por residirem em habitações situadas ao longo do Rio da Prata e próximas aos quarteis, compunham-se de mulheres negras, mulatas, aborígenes, mestiças e até de mulheres brancas (ROSSI, 1958).

⁴⁸ Segundo Joana Martins Saraiva, “[...] o termo *habanera* abriga em si uma multiplicidade de significados, de apropriações e representações distintas, que partem da noção de gênero musical, mas que abrangem intrincadas questões que desafiam a sua própria definição. A despeito do seu caráter transatlântico e da pluralidade de formas que assume em contextos locais, a *habanera* - forma musical e/ou coreográfica associada primeiramente à Havana, Cuba, mas sucessivamente desterritorializada e reterritorializada” (SARAIVA, 2020, p. 617).

Os negros africanos chegados ao Pampa trouxeram consigo o dom da oralidade como algo de sua natureza e no momento em que se tenta negar ou diminuir essa oralidade já se incorre numa espécie de discriminação. Essas pessoas não externavam ambições econômicas ou patrimoniais, sua luta consistia em resistir ao martírio imposto, almejar a liberdade e sonhar com o retorno à terra natal. De modo impositivo adotou o idioma do branco escravista e suas crenças, como no caso de São Benito e São Baltasar, santos negros inventados pelo catolicismo (ROSSI, 1958).

Fernando Octávio Assunção, no livro *“El Gaucho: estudio sócio-cultural – Tomo II”* (1979), sinaliza a atuação do negro na milonga a partir da ideia de que o ritmo teria nascido nos subúrbios da zona urbana e levado ao cenário rural por “[...] gauchos desplazados, orilleros y troperos” (ASSUNÇÃO, 1979, p. 334), recebe a influência do estilo e da cifra, e se consolida na voz dos *payadores*. Para o autor, em meados do séc. XIX, a influência africana pode ser identificada quando

[...] sobre las fórmulas rítmicas de los tamboriles afros en los bailes ceremoniales llamados “candombes”, se organizó una forma, en 2x4 con gran abundancia de sincopas, casi “intraducible” al lenguaje escrito musical, propia de esas urbes litorales, contiendo las lógicas e imaginables hispánicas, y, en lo coreográfico, de las danzas extáticas (de éxtasis) de los negros, forma de baile cantado, como todos los populares regionales, cuyo nombre, también de origen africano, significa “palabrerío” (ASSUNÇÃO, 1979, p. 334).

Há que se destacar a obra de Gustavo Goldman, *“Lucamba: herencia africana del tango – 1870-1890”*, ao expressar que “Los africanos primero, y luego sus descendientes, participaron de complejas redes sociales desde diferentes posiciones ideológicas, tanto hacia adentro de su colectivo como hacia fuera, en su asimétrica relación con la sociedad dominante” (GOLDMAN, 2008, p. 7). Para o autor, entre as manifestações culturais desse grupo social estão incluídas a música e a dança, em que se verificam o compartilhamento, a adoção, a adaptação, o descarte, a transformação e a apropriação dos mais variados repertórios, pois, com seu estudo, demonstra que “El correlato simbólico estará en la mixtura entre manifestaciones producto de la reinterpretación de trazos de africanidad y la adopción, apropiación y transformación de los repertorios musicales y danzarios que la sociedad les imponía” (GOLDMAN, 2008, p. 9), e que as denominadas *salas de nación* representavam a ocupação de espaço cultural com o propósito de manutenção de vínculos com o

passado africano dos membros do grupo social.

O desinteresse pela música afro e sua influência em terras pampianas se deve em razão de uma visão eurocentrista que predomina há tempos e cujos vestígios culturais e sua linhagem estão distantes dessa realidade continental, por essa razão tendem a ser menosprezadas e/ou até mesmo negadas (CIRIO, 2004).

O trabalho musical de africanos escravizados em terras pampianas ainda é pouco explorado, muito em razão de sua marginalização pelas classes dominantes ao longo do tempo em que qualquer traço cultural que remonte a uma ancestralidade africana é subvalorizado ou claramente negado. Tratando especificamente de afroargentinos, Norberto Pablo Círio (2014) argumenta que, em razão de sua condição, os negros não externaram a respeito de seus saberes musicais no momento de compor e podem ter recorrido à música negra ancestral, pois ao serem “[...] contrastadas sus obras con fuentes históricas y etnográficas podrían aflorar rasgos musicales propiamente negros” (CIRIO, 2014, p. 104).

A dominação branca acabou por impor estereótipos aos registros culturais dos demais habitantes da região, principalmente os aborígenes e os negros, com o propósito de “coisificá-los”, ao simplificar ou até mesmo anular sua essência humana sob o argumento de “[...] considerarlos frutos silvestres hijos, de la tierra” (CIRIO, 2014, p. 104). Para esse autor, essas imagens são capazes de refletir, reproduzir e articular as relações sociais à época e às narrativas que sustentam a supremacia branca, no entanto, mesmo sob o rigor da escravidão e da posterior marginalização os vestígios culturais de africanos escravizados possibilitam que se ouça sua voz, mesmo passados por processos de apropriação e de resignificação de símbolos étnicos negros e as modificações havidas nas práticas musicais, em razão da transposição de contexto, a finalidade e a mudança de público a que se destina o gênero musical (CIRIO, 2014).

Como forma de manter os preceitos de dominação não havia interesse em reconhecer algum valor na cultura de origem negra e, assim, simplifica-se a música negroafricana a seu caráter essencialmente rítmico, ao que Norberto Pablo Círio (2014) rebate:

Hoy sabemos que la sinonimia África = tambor no es tan así, basta tener en cuenta que no sólo muchas de sus etnias no utilizan tales membranófonos, sino que también poseen un desarrollo melódico y armónico, como la compleja polifonía vocal de los pigmeos. Con todo, dicha sinonimia devino en estereotipo y está, de alguna manera, instalada en el sentido común

(CIRIO, 2014, p. 108).

Com relação ao estereótipo, Norberto Pablo Círio (2014) relaciona o surgimento no momento em que características de terceiros, sejam reais ou imaginadas, podem ser estendidas ao grupo a que pertencem, de modo que “El estereotipo es la resultante de un proceso de simplificación cultural ante el desinterés por comprender al Otro en su verdadera dimensión” (CIRIO, 2014, p. 111), em que busca alcançar um consenso por meio da repetição como forma de reduzir ou subestimar o potencial do outro de modo a manter o *status quo* de dominação.

Com base no exposto, evidencia-se que os autores reforçam com argumentos fundamentados em pesquisas que o negro registra sua participação na consolidação do ritmo milonga no contexto pampiano. Há muitas evidências da presença da cultura africana dentro de um processo de hibridação⁴⁹ e de suas adaptações para solidificar o ritmo característico da região.

Desse modo, verificam-se vestígios relacionados à cultura africana, a partir da acepção vocabular e da estrutura rítmica, além das adaptações observadas ao longo do tempo por se tratar de um processo marcado pela hibridação⁵⁰ presente na milonga como símbolo de sonoridade pampiana.

Por outro lado, Lauro Ayestarán, em seu livro “*El folklore musical uruguayo*” (1967), coloca a milonga ao lado de outros gêneros como o estilo ou o triste, a cifra e a *vidalita*, entoados por uma única voz e mediante o acompanhamento da guitarra, conforme a tradição espanhola, cuja melodia é de caráter silábico e em seus versos predomina a estrutura da décima, também ligada à trova espanhola e à chamada décima em glosa.

Lauro Ayestarán (1967) destaca a *payada de contrapunto* como algo típico do folclore uruguaio e teria como acompanhamento o ritmo da milonga ou da cifra, além de destacar o fato de que a milonga e a *habanera* são ritmos congêneres e o tango seria um irmão mais novo de ambas, “Entre 1860 y 1890, se vive en el Uruguay

⁴⁹ O hibridismo cultural é um fenômeno histórico-social que existe desde os primeiros deslocamentos humanos, quando esses deslocamentos resultam em contatos permanentes entre grupos distintos. O continente latino-americano é um lugar por excelência para a ocorrência do hibridismo cultural, porque é um espaço de imigração e migração desde eras remotas. Todo sujeito migrante é um sujeito híbrido, porque, quando deixa sua terra, torna-se diferente (CARDOSO, 2008, p. 79).

⁵⁰ As culturas emergentes que se sentem ameaçadas pelas forças da globalização, da diversidade e da hibridização, ou que falharam no projeto de modernização, podem se sentir tentadas a se fechar em torno de suas inscrições nacionalistas e construir muralhas defensivas (HALL, 2003, p. 45-46).

el auge de la Habanera como en todas partes de América y en Europa” (AYESTARÁN, 1967, p. 86).

Para o autor, a música negra africana tem como base um ritmo breve e de constante repetição, tendo sido mais proeminente em países como Brasil e Cuba, bem como deixa transparecer alguma semelhança entre o candombe, congadas e cucumbis. Além disso, Lauro Ayestarán (1967) sustenta sua linha de raciocínio em fatores como a abolição ter ocorrido primeiramente no Uruguai do que em outros países; outro embasamento está no fato de que: “[...] los negros y mulatos constituyen actualmente el 3 por ciento de la población del Uruguay, en tanto que en el Brasil, por ejemplo, el 33 por ciento” (AYESTARÁN, 1967, p. 150), além de mencionar que não houve a prática intensiva da agricultura uruguaia, nem fazendas ou engenhos, e que “La ganadería, primariamente dirigida, estaba a cargo del campesino criollo y del gauderio menos rebelde; excepcionalmente el negro interviene como tropero o domador” (AYESTARÁN, 1967, p. 150).

Por sua vez, Coriún Aharonián, na obra “*Músicas populares del Uruguay*” (2007), reforça a ideia da polissemia presente no termo milonga, podendo ser aplicado a diversos gêneros, além de argumentar que a milonga e a cifra teriam a mesma entonação. Para o autor, seu surgimento teria ocorrido em meados do séc. XIX, caracterizada como música dançante, basicamente instrumental, como também o fato de haver outra vertente em que há o predomínio do canto, tendo recebido o nome de *milonga oriental* ou *orientala*; do mesmo modo que a milonga dançante teria interagido com o espírito do tango.

Coriún Aharonián (2007) considera o termo como sendo afro-brasileiro ou genuinamente africano e designa um grupo de gêneros musicais que se estende por uma parte significativa da Argentina, pelo extremo sul do Brasil (mais especificamente em parte do Rio Grande do Sul) e por todo o território do Uruguai, ou seja, pelo Pampa.

Para o autor,

La milonga se presta, en su carácter estático — percibido a menudo, desde fuera, como monótono — para desarrollar largas secuencias de versos, que pueden ser tanto relatos épicos, como narraciones de hechos cotidianos. Es por ello que, ya desde el siglo XIX y durante varias décadas, se podía asistir a situaciones de contrapunteo sobre la urdimbre de la milonga, en una praxis diferenciada de la payada y menos exigente que ésta. Y desde fines del siglo XIX los payadores adoptaron la milonga como sostén importante de sus desafíos (AHARONIÁN, 2007, p. 39).

Outro significativo teórico, Carlos Vega, em seu livro “*Estúdios para los orígenes del tango argentino*” (2016), argumenta que a palavra milonga aplica-se a uma dança que não existia até 1865, embora ressalte que “[...] no es fácil esta terminante negación, porque muchas veces las cosas existen sin que las nombren los documentos” (VEGA, 2016, p. 67), e que não há documentação que traga o registro da milonga como canto ou dança antes de 1860, sendo que “Todos los autores viejos que nombran la milonga como existente hasta en 1860 no se fundan en documentos de la época sino en recuerdos” (VEGA, 2016, p. 67).

O autor não tem dúvidas de que o termo tem origem africana, de que o gênero tenha se estendido rapidamente pelas províncias na década de 1880 e da milonga não ser uma derivação da *habanera* e sim do lundu, também de origem africana, visto como um antepassado em linha direta, em que fica reduzida a um simples canto, sem coreografia, pois “Mediante un proceso idéntico al del tango, la milonga había recibido la coreografía porteña del corte y la quebrada” (VEGA, 2016, p. 138).

Ao explorar a estrutura rítmica do tango, Carlos Vega (2016) faz a seguinte afirmação:

Todos identifican estos ritmos binarios más o menos quebrados con la imagen de los negros; y tienen mucha razón. Los negros del África central no conocieron los otros ritmos –los ternarios– y como siempre fueron los mejores rítmicos, adoptaron y desarrollaron en todas partes las fórmulas binarias y las estructuras cuaternarias europeas, sin perjuicio de las propias suyas, que en muchos lugares conservan hasta hoy como para documentar la diferencia (2016, p. 38).

Carlos Vega (2016) esclarece que, por vezes, o acompanhamento solitário da milonga se interrompe para ceder espaço a uma frase e embora alguns dizem se tratar de uma monótona execução, o autor vê como algo a ser executado com grande deleite, mesmo em momentos de solidão, semelhante a uma suave embriaguez, e a chama de *milonguita*, além de que “Este acompañamiento arpegiado, en cierto modo melódico, puede ser a su vez objeto de ocasional acompañamiento, y entonces se ve que el bajo (otra guitarra) toma la fórmula clásica de la habanera o el tango” (VEGA, 2016, p. 70).

De acordo com esses autores, Lauro Ayestarán (1967), Coriún Aharonián (2007) e Carlos Vega (2016), a milonga pode ter outras ascendências, que não a exclusividade africana como defende Vicente Rossi (1958), por exemplo, embora em

suas argumentações não consigam refutar totalmente essa participação. E, para tanto, busca-se respaldo em Stuart Hall (2003), ao expressar que

A proliferação e a disseminação de novas formas musicais híbridas e sincréticas não pode mais ser apreendida pelo modelo centro/periferia ou baseada simplesmente em uma noção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos. E a história da produção da cultura, de músicas novas e inteiramente modernas da diáspora — e claro, aproveitando-se dos materiais e formas de muitas tradições musicais fragmentadas (HALL, 2003, p. 38).

Pelo exposto, entende-se que, como gênero musical, a milonga superou fronteiras geográficas e culturais para se desenvolver e se enraizar de tal modo que passou, por parte de alguns, a simbolizar a identidade do pampiano e a habitar os imaginários do fronteiriço. Além de ficar evidenciada como um gênero vinculado à paisagem do Pampa, com base na geografia, na noção de fronteira e na diversidade étnica e cultural da população pampiana (PANITZ, 2010).

A partir de diversas expressões poéticas e musicais, a milonga incorpora elementos africanos em seu conteúdo e em sua trajetória histórica, bem como marcas das periferias e subúrbios platinos, a melancolia e o apego à terra por parte do campeiro pampiano, isso demonstra sua pluralidade cultural. No caso desse estudo, as milongas do passado se fazem presentes nos versos produzidos e nos cantares registrados na voz dos intérpretes que, de algum modo, associam-se ao fenômeno da milonga como vestígio cultural do negro, enquanto elemento inserido na paisagem pampiana.

Ao se considerar a milonga como uma manifestação cultural, cabe destacar que Cícero Lopes (2014) vê a cultura pampiana como uma cultura de fronteiras dotada, por essa razão, de traços identitários transfronteiriços que se foram edificando à medida que as fronteiras geográficas e políticas iam sendo definidas e de uma identidade construída da mestiçagem entre europeus, ameríndios e negros, em que o *gaucho*/gaúcho se tornou uma

[...] figura construtora e paradigmática de cultura transfronteiriça, passou a falar, quase sempre simultaneamente, os três idiomas. De fato, foi forjando formas particulares de comunicação e expressão, a partir dessas matrizes linguísticas, com evidente predomínio dos idiomas castelhano e português (LOPES, 2014, p. 3).

Desse modo, pode-se dizer que a milonga está diretamente relacionada à

identidade do fronteiriço, cujo resultado provém de elementos de origem africana, aliado aos de origem ibérica e dos povos nativos, e posteriormente, de imigrantes europeus, entendida como gênero musical forjado na paisagem do Pampa, que traz consigo peculiaridades dos indivíduos da região tracejada pelos imaginários campeiro e urbano, e passa a se caracterizar como uma narrativa específica da fronteira (CARRARO; MACHADO, 2018).

E, como assegura Vicente Rossi (1958), há sinais da participação do negro na milonga: tais como nome, ritmo, técnica, ritual e linguagem, e, dessa forma, caracteriza-se como evidência da atuação do negro no Pampa e comprovação de sua memória cultural, de modo que se faz “[...] necessário extirpar o pensamento de subvalorização da cultura afro, para que se elimine o medo do desconhecido. Basta conhecê-lo e, no fim, perceber que é parte integrante de si mesmo” (SILVA, 2014, p. 34).

Assim, é possível dizer que houve um intercâmbio cultural entre os povos presentes nas regiões pampianas, com uma significativa bagagem que atravessou mares sob porões de navios negreiros e, aos poucos, incorporou e influenciou a arte desenvolvida no Pampa, de modo a compor uma paisagem representativa da miscigenação cultural e racial observada.

Entende-se que o Pampa tem a milonga como importante referencial paisagístico e cultural, pois trata-se de um gênero diretamente associado à cultura pampiana e que, ao longo do tempo, tem produzido obras significativas e consagrado muitos artistas. A seguir, procede-se no estudo dos autores e de seus poemas transformados em milongas, como forma de dar sentido ao que está sendo pesquisado.

6 SOLFEJOS DOS AUTORES E SUAS MILONGAS

Alfredo Zitarrosa, João Sampaio, Jorge Luis Borges e Vitor Ramil são poetas que, com seu versejar, extrapolam os limites geográficos e ampliam os horizontes da paisagem pampiana, e fazem do Pampa um espaço multicultural onde se enlaçam e se entrecruzam diferentes culturas. Em suas obras, buscam nos rastros a serem rememorados a capacidade de aflorar marcas deixadas ao longo do tempo e possibilitar que seja edificado um amplo painel memorialístico por meio da construção poética literária.

As imagens construídas e os vestígios memoriais observados nas composições podem atuar como elementos reavivadores de um passado em que se comprove a participação do negro como um dos artífices da cultura pampiana; bem como dimensionar o contexto em que produziram e/ou registraram as milongas escolhidas para estudo, de modo a permitir compreender razões de determinados traços/vestígios se fazerem presentes em alguma composição.

Os poemas trabalhados nessa pesquisa se tornam, assim, representações literárias e artísticas capazes de indicar semelhanças e diferenças como forma de aproximar o passado a uma realidade presente.

6.1 ALFREDO ZITARROSA

O cantor, compositor, poeta, escritor e jornalista uruguaio Alfredo Zitarrosa está entre as figuras mais conhecidas da arte latino-americana, um dos mais populares cantores uruguaios. Nasceu em Montevideu, a 10 de março de 1936, mesmo local de sua morte a 17 de janeiro de 1989. Filho de Blanca Iribarne que, muito cedo, em razão de suas atividades como bailarina e cantora, entregou o menino ao casal Carlos Durán, homem de muitas ocupações, e a sua esposa, Doraisella Carbajal, então funcionária do Conselho da Criança, considerados por ele como seus verdadeiros pais, e passa a ser conhecido por Alfredo "Pocho" Durán (SERRADILLA, 2017).

Com sua família adotiva, Zitarrosa morou em vários bairros até a mudança definitiva à vila de Santiago Vazquez, onde viveriam entre 1944 e o final de 1947, com visitas frequentes à zona rural próxima à Trinidad, capital do Departamento de Flores, local de nascimento de sua mãe adotiva. Foi nesse ambiente campestre que

Zitarrosa acumulou experiências de infância e que, de algum modo, são evidenciadas na definição de seu repertório, marcadamente composto por ritmos e canções com esse timbre do campo, principalmente nas milongas.

Aos sete anos, pede à sua mãe uma guitarra, depois já tocava piano, dançava flamenco e cantava canções espanholas, boleros mexicanos, mesmo sendo uma criança muito retraída, inclusive na escola. Gostava muito de ler e tinha uma biblioteca considerável e em todos os seus livros havia anotações, sublinhados, comentários.

Até que, aos quatorze anos, sua mãe biológica volta para o Uruguai, já casada com Alfredo Nicolás Zitarrosa, de quem herda o sobrenome definitivo, e grávida de sua irmã Cristina. Assim se fecha o “ciclo identitário” de um poeta que nasceu Alfredo Iribarne, passou a Alfredo “Pocho” Duran e se consolida como Alfredo Zitarrosa.

Atuou como locutor desde os dezoito anos e em seus dez anos de profissão passou por diversas rádios e também fez locução no Canal 4 Montecarlo; foi nesse período que começou a escrever seus primeiros textos e, por incentivo de amigos, aos vinte e três anos, conquistou o Prêmio Municipal de Poesia Inédita com *Explicaciones* e, entre os jurados, estava o conhecido escritor Juan Carlos Onetti⁵¹.

Suas experiências junto à zona rural do Uruguai influenciaram notavelmente em seu repertório musical, em especial, os temas relacionados às raízes campesinas; aos pais adotivos credita tudo o que aprendeu em vida, e da mãe natural declara ter herdado a visão pelas artes e, especialmente, a voz. Dono de uma voz potente e bela, capaz de causar espanto a quem o escutasse no início de carreira, como conta seu amigo, o poeta Washington Benavides, que ao ver aquele jovem cantando na Argentina, o cantor Castilla pergunta a Benavides: “¿Quien es este pibe com voz de otro?” (UNO DE NOSOTROS, 2021).

Sua carreira artística começa um tanto por acaso, pois estava com amigos no Peru, em 1963, sem emprego e sem dinheiro, ao que um amigo o estimula a se apresentar em um programa de televisão; canta e se torna um sucesso imediato, inclusive tendo sido contratado pelo canal televisivo peruano como cantor. Ao

⁵¹ O escritor uruguaio nasceu em 1909 e morreu em 1994, tendo vivido em Montevideu, Buenos Aires e Madri. Em 1939 publicou, em edição própria, *O poço*, uma novela que já anunciava os rígidos preceitos que marcariam sua produção posterior, em romances como *A vida breve*, *Junta-cadáveres* e *O estaleiro*. A maior parte de seus enredos se passa em Santa Maria, um povoado fictício idealizado por um de seus personagens. Escritor de escritores, recebeu em 1980 o Prêmio Cervantes de literatura (Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-historia-de-uma-alma/>).

regressar ao Uruguai, grava um compacto simples com quatro canções: *P'al que se vá*, *Mire amigo*, *Milonga para uma niña*, e *Recordandote*; a repercussão foi muito positiva pelo público, passa a frequentar emissoras de rádio e televisão, e alcança significativa popularidade, antes disso, apenas cantava em grupos de amigos, até se tornar uma exponencial figura da arte e da cultura uruguaia e latino-americana (FUNDACIÓN ZITARROSA, 2020).

Nos anos de 1960/1970, sob o efeito de fenômenos musicais como Beattles, Bob Dylan, surge Zitarrosa com um formato melódico com raízes rurais e atinge de forma plena a zona urbana ao unir campo e cidade em seu cantar (UNO DE NOSOTROS, 2021).

A seu respeito, Zitarrosa dizia assim: “Yo no soy más que un reflejo tenue, a veces impreciso, de la vida de nuestro pueblo; una parte pequeña de la vida cultural de nuestro país. Soy nada más que eso. En todo caso, si soy algo más, soy uruguayo, básicamente uruguayo (JAQUE, 1984, p. 6). Está, para os uruguaios, na mesma dimensão de Carlos Gardel e Atahualpa Yupanqui estão para os argentinos, visto como dotado de um fantástico poder de criação, que perpassa eventos da infância, sons familiares e uma forte carga de sentimento.

Zitarrosa foi um poeta que conseguiu aliar profundidade e simplicidade na construção de um modo de cantar; seu estilo musical revigorou canções populares ligadas à tradição de seu país e emprestou a voz às lutas por democracia e justiça social. Com relação à milonga, foi um profundo conhecedor e revigorador do gênero, considerada como “el jazz del sur”, pois conforme suas palavras:

Compongo por milonga porque es un estilo de expresión muy vivo en mi país y conserva una total vigencia entre las clases populares tanto del campo como de la ciudad. Yo me tomo muy en serio esto de ser un artista popular, porque cuando eso es el resultado de una retribución de la gente que se siente interpelada, se convierte en una gran responsabilidad (CIUCCI, 2021, p. 1).

Gravou o primeiro disco em 1963 e entre suas principais composições se destacam *Milonga Madre*, *Doña Soledad*, *El candombe del olvido*, *El violín de Becho*, entre tantas outras; foi um artista perseguido pelos regimes de exceção, proibido de se apresentar em público e muito censurado (FUNDACIÓN ZITARROSA, 2020).

Com a instalação do governo militar no Uruguai, suas canções são proibidas

no país e, em 1976, exila-se na Argentina, indo depois para Espanha e México, tendo regressado ao Uruguai em 1983, e sido recebido por uma multidão junto ao aeroporto.

Com relação ao exílio, Zitarrosa argumenta que foi um ato de ordem política e também profissional, pois ficou cinco anos proibido de cantar e resolveu sair, por se sentir mais útil à causa do povo uruguaio estando fora do que ficar calado em seu país. Durante o exílio, confessou ter sentido falta dos companheiros, do povo, da cultura e de coisas simples como pescar, andar de bicicleta e, claro, sentiu falta das filhas, Serena e Moriana, por essas razões não conseguiu sequer se sentir um poeta (LARRAVIDE, 1986).

A ligação com o Uruguai não se modifica com o exílio, tanto que ao perceber que a Argentina já vivia um clima de abertura, decide trocar o México por este país, em razão da proximidade com o Uruguai e do desejo de estar mais próximo do povo na luta por democracia. Sentia muita falta de seu país, da paisagem, de sua gente e entendia que possuía como principal bandeira o dom de cantar; não se considerava um cantor político e sim um cantor popular atento aos sofrimentos e necessidades das pessoas, principalmente as pertencentes às camadas mais baixas do estrato social, seus versos falam em nome de uma coletividade e a temática envolve os animais, a infância, o povo, a pátria.

Tem na milonga e suas variações o gênero preferido de sua produção por conta do caráter universalista de seus poemas e do significativo compromisso político presente em cada verso entoado, assim como as demonstrações de afeto oriundas de suas notas musicais. Cita-se como exemplo o fato de *Milonga de ojos dorados* ter sido escrita logo ao conhecer sua esposa, Nancy.

Era muito exigente com sua voz e sua música, mas não por vaidade e sim por respeito ao público, era extremamente dedicado à sua arte, em que a poesia tinha um poder de persuasão muito forte, seu maior legado foi ser um trabalhador da arte e viveu segundo suas convicções, sempre a lutar por aquilo em que acreditava.

Sobre sua arte, não se considera um autor relevante e ressalta que antes dele e de outros nomes, a canção latina se fazia ouvir por meio dos candombes dos negros do Bairro Sur, de Palermo, de Aguada, e que os tambores estão na base da música uruguaia. Especificamente com relação à milonga, Zitarrosa a chama de “jazz del sur”, por poder ser executada com quaisquer instrumentos e ser um gênero apto a improvisações, tanto em termos de letras como de melodias, ou seja, trata-se

de “[...] un camino ancho, muy largo, y se puede improvisar por milonga, infinitamente. En este sentido es que yo pienso que es el más rico de nuestros géneros musicales. Pero el candombe también lo es” (LARRAVIDE, 1986, p. 7), e encerra com uma afirmação categórica: “La milonga es negra”.

DISCOGRAFÍA DE ALFREDO ZITARROSA

Ano	Título	Informações Complementares
1965	<i>El canto de Zitarrosa</i>	
1966	<i>Canta Zitarrosa</i>	
	<i>Simple Rodnos 10.556</i>	Zitarrosa - Gleijer - Fontana
1967	<i>Del amor herido</i>	
	<i>Zitarrosa</i>	
1968	<i>Che vive</i>	Obra colectiva
	<i>Yo sé quién soy</i>	
	<i>La canción del cantor</i>	
	<i>Simple Orfeo 90003</i>	
1969	<i>Zitarrosa / 4</i>	
1970	<i>Milonga madre</i>	
	<i>Simple Orfeo 90022</i>	
	<i>Simple Odeon DTOA 7388</i>	
1971	<i>Coplas del canto</i>	
	<i>Simple Odeon DTOA 7414</i>	
	<i>Inédito</i>	
1972	<i>Festival Internacional de la Canción del Agua Dulce</i>	Obra colectiva
	<i>Simple Microfón 3.788</i>	
	<i>A los compañeros</i>	
	<i>Zitarrosa en el Perú</i>	
	<i>Cantata del pueblo</i>	Obra colectiva
	<i>Alfredo Zitarrosa</i>	
1973	<i>Primer Festival Internacional de la Canción Popular</i>	Obra colectiva
	<i>Adagio en mi país</i>	
	<i>Zitarrosa en la Argentina</i>	
1974	<i>Zitarrosa 74 (edición argentina)</i>	
	<i>Zitarrosa 74 (segunda edición uruguaya)</i>	
	<i>Simple Microfón 4.027</i>	
	<i>Zitarrosa 74 (EP)</i>	
1975	<i>Desde Tacuarembó</i>	
	<i>Los gauchos judíos</i>	Obra colectiva
1976	<i>Recordándote</i>	
1977	<i>El canto de un pueblo</i>	Obra colectiva
	<i>Guitarra negra</i>	

1978	<i>Guitarra negra</i>	
	<i>Segundo Festival de Oposición</i>	Obra colectiva
1979	<i>Milonga de ojos dorados</i>	
	<i>Candombe del olvido</i>	
	<i>Adiós Madrid</i>	
	<i>Candombe del olvido</i>	
1980	<i>Textos políticos</i>	
	<i>Volveremos</i>	
1982	<i>Si te vas</i>	
	<i>El violín de Becho</i>	
1983	<i>Zitarrosa en Argentina</i>	
	<i>Temas inéditos</i>	
	<i>Canción para el pequeño día</i>	Obra colectiva
1984	<i>Juntos</i>	Obra colectiva
	<i>De regreso</i>	
	<i>Melodía larga</i>	
	<i>ADEMPU canta – vol. 1</i>	Obra colectiva
	<i>ADEMPU canta – vol. 2</i>	Obra colectiva
1985	<i>Guitarra negra</i>	
1986	<i>Canto en clave de FA</i>	Obra colectiva
1987	<i>Melodía larga 2</i>	
	<i>El Canto Popular junto al PIT-CNT</i>	Obra colectiva
1988	<i>Sur</i>	Obra colectiva
1989	<i>Sobre pájaros y almas</i>	Alfredo Zitarrosa - Héctor Numa Moraes
1990	<i>Alfredo Zitarrosa X 14</i>	
1992	<i>Guitarra negra / "Adagio a mi país"</i>	
1995	<i>Zitarrosa siempre – Los inéditos</i>	
1997	<i>Alfredo Zitarrosa – 14 temas inéditos</i>	
1998	<i>Los archivos inéditos de Alfredo Zitarrosa – vol. 1</i>	
	<i>Los archivos inéditos de Alfredo Zitarrosa – vol. 2</i>	
	<i>Los archivos inéditos de Alfredo Zitarrosa – vol. 3</i>	
	<i>Los archivos inéditos de Alfredo Zitarrosa – vol. 4</i>	
	<i>Los archivos inéditos de Alfredo Zitarrosa – vol. 5</i>	
	<i>Los archivos inéditos de Alfredo Zitarrosa – vol. 6</i>	
	<i>Los archivos inéditos de Alfredo Zitarrosa – vol. 7</i>	
	<i>Los archivos inéditos de Alfredo Zitarrosa – vol. 8</i>	
	<i>Los archivos inéditos de Alfredo Zitarrosa – vol. 9</i>	
	<i>Los archivos inéditos de Alfredo Zitarrosa – vol. 10</i>	

1999	<i>Alfredo Zitarrosa</i>	
2000	<i>Alfredo Zitarrosa en vivo en Santiago</i>	
2004	<i>Textos políticos</i>	

Fonte: Disponível em: <http://www.viajearuguay.com/cultura/discografia-de-alfredo-zitarrosa.php>.
Acesso em: 09 set. 2021.

6.2 JOÃO SAMPAIO

Poeta e compositor escolhido por abranger o contexto da Fronteira Brasil-Argentina, José João Sampaio da Silva, ou simplesmente João Sampaio, nasceu em 14 de agosto de 1957, no hospital Beneficência Portuguesa, em Porto Alegre, local escolhido em razão de complicações ocorridas com sua mãe em partos anteriores, mas, segundo o próprio, assim que autorizados pelos médicos, mãe e filho retornaram a Itaqui, de onde não mais saiu (SILVA, 2016). É filho de Gentil Félix da Silva e de Elsa Sampaio da Silva, e desde a infância manteve permanente contato com o ambiente rural para absorver ensinamentos e acumular experiências que funcionam como o manancial para seus versos.

A partir de uma manifestação oriunda da infância, define-se como testemunha ocular do homem do campo e de seu envolvimento com as atividades desenvolvidas, ingredientes que vieram a se tornar a “matéria prima” de sua produção poética (SILVA, 2016). Suas composições buscam ressaltar o cotidiano de quem vive na fronteira, com o talento de quem consegue fazer transparecer a alma simples e marcante de pessoas comuns envoltas em uma atmosfera temperada pelos mais diversos ambientes nativos.

Trata-se de um estudioso do idioma espanhol e do guarani, e sua proposta poética busca a transposição das fronteiras geográficas, em que o indivíduo é o ponto principal da temática desenvolvida, em consonância com demais particularidades características e costumes da Fronteira Oeste gaúcha. Começou a escrever poesias aos 15 anos, quando aluno interno de um colégio alemão em Santa Cruz do Sul, em 1971, ao deparar-se com um mundo totalmente diferente do que já havia presenciado, conforme suas palavras: “[...] a saudade foi que me levou a descobrir um Rio Grande do Sul que havia dentro de mim” (SILVA, 2016).

A publicação do primeiro poema “Tâmara” aconteceu no hoje extinto jornal *O município de Itaqui*, com referências ao local onde havia passado a infância em contato com tropeiros e domadores, com a sensibilidade demonstrada em versos

como “E esse galope do vento / Que soa como um lamento / No silêncio que maltrata” (SILVA, 1972). E a primeira composição gravada foi com o ídolo Noel Guarani, no ano de 1979, cujo título é “*Lavadeira do rio Uruguai*”. Desde então, tem demonstrado o quanto a cultura é capaz de ampliar os horizontes da comunidade itaquense, ao comprovar que não há limites territoriais para a cultura e faz da arte um suporte para o talento e capacidade poética já demonstrados, porque, nos dizeres do poeta, o mais importante é versejar sobre o que se acredita.

A partir de então, solidifica as bases para uma poesia que parte de experiências locais com a intenção de buscar uma amplitude universal e, com isso, solidificar sua evolução poética.

Como compositor participa em diversos festivais nativistas do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina, tais como Califórnia da Canção Nativa (Uruguaiana-RS), Coxilha Nativista (Cruz Alta-RS), Tertúlia Nativista (Santa Maria-RS) e Sapecada da Canção Nativa (Lages-SC), tendo sido premiado como compositor por diversas vezes, além de atuar como integrante do corpo de avaliação de diversos festivais de música. Pode-se dizer que conquistou o cenário musical do Rio Grande do Sul na voz de conhecidos artistas do regionalismo/tradicionalismo, tais como: Luiz Carlos Borges, Elton Saldanha, Gaúcho da Fronteira, Luiz Marengo, Pedro Ortaça, Jorge Guedes, Pirisca Grecco, João Luiz Corrêa, Mano Lima, Cesar Oliveira e Rogério Melo, Os Serranos, Os Monarcas, Garotos de Ouro e Tchê Barbaridade. Entre tantos sucessos, destacam-se *Entrando no Bororé*, *Baile das Negra Touro*, *Criado em Galpão*, *Um Bagual Corcoveador*, além da produção de trabalhos autorais onde veicula seus poemas e outras composições realizadas em parceria com vários autores (SOARES, 2008b).

A cada versejar, João Sampaio adota como tema a simplicidade de quem vive na fronteira, sob uma atmosfera temperada pelos mais diversos ambientes e os sentimentos presentes na vida do sujeito pampiano, mescla dos remanescentes de povos indígenas, dos negros aqui trazidos e do branco europeu. Temática de miscigenação que pode ser verificada em relatos de viajantes, tais como Auguste de Saint-Hilaire (1974, p. 190): “As índias dizem que se entregam aos homens de sua raça por dever, aos brancos por interesse e aos pretos por prazer”; e Robert Avé-Lallemant (1953), ao se referir às crianças: “Não se pode negar uma pronunciada graça nas crianças, em verdade são graciosas, sejam filhas de negros, índios ou europeus. Esses pequenos índios mansos são pardos, cor de noqueira” (AVÉ-

LALLEMANT, 1953, p. 153).

Sampaio argumenta que para quem escreve se torna mais fácil produzir versos a respeito daquilo em que se acredita, por entender o quão importante é refletir sobre a campanha, a paisagem e as pessoas que integram esse ambiente (SILVA, 2016).

O cotidiano da vida rural é reproduzido por meio de uma poética em que se nota o linguajar característico da região, bem como a presença de versos que expressam uma linguagem universal a partir da paisagem local. Enquanto poeta regionalista, infere como personagens de suas composições as flores, as aves, os campos e os outros animais presentes no ambiente da fronteira, ao lado do ser humano retratado em seu habitat, vinculado ao meio social, agindo e interagindo com a natureza.

O sujeito que integra seus poemas é fruto da mistura entre o gaúcho platino e os remanescentes de povos indígenas, além do caldeamento entre negros e brancos, perfazendo a identidade do sujeito da fronteira, que é forte e bravo, carinhoso e respeitador, calmo nas horas amenas, mas corajoso nos momentos que exigem determinação. Para Silva (2016), a matriz do gaúcho está no “índio, no espanhol e no português”, que não era plenamente aceito pelos índios por ter “a mácula do sangue do branco, o estigma, e também não era aceito entre os brancos porque tinha a inferioridade racial do sangue do índio”; assim, para o poeta, ocorre o surgimento do gaúcho.

PRODUÇÕES POÉTICAS DE JOÃO SAMPAIO

Ano	Categoria	Título
1982	Livro	<i>Canto ao Cavalo Crioulo</i>
1998	Livro	<i>Purajhei Missioneiro</i>
1999	Disco	<i>Para alguns iluminados</i>
	Livro	<i>Para Alguns Iluminados</i>
2000	Disco	<i>João Sampaio e convidados</i>
2001	Livro	<i>João Sampaio Reinterpreta</i>
		<i>Vinte e seis poemas guaranis & cinco canções de rio</i>
		<i>35 Poemas Farrapos</i>
2003	Livro	<i>Afro, Ameríndio, Latino & Pampeano</i>
2005	Disco	<i>Entre amigos – vol. I</i>
		<i>Entre amigos volume II</i>
	Livro	<i>Itinerário & Sinopse Poética Del Comandante</i>

		<i>Che Guevara</i>
2006	Livro	<i>Para as Seis Cordas & os Oito Baixos</i>
2007	Disco	<i>Iluminado e eclético</i>
	Livro	<i>Nandé Retá Chamamecera</i>
2008	Livro	<i>Viagem sentimental a Itaqui</i>
2009	Livro	<i>Querência</i>
2011	Disco	<i>40 marcas campeiras do país da gauchada</i>
	Livro	<i>Para que voltem os condores</i>
2013	Disco	<i>De milongas e candongas</i>
2014	Disco	<i>Milongas de pampa y cielo</i> (gravado por Nilton Ferreira)
2015	Livro	<i>O Pedro Pampa, a cigana e o touro jaguané</i>
2016	Livro	<i>História do Vagaluma</i>
		<i>Romance do touro Fumaça</i>
2017	Livro	<i>Sonetinhos Crioulos</i>
		<i>João Simões Lopes Neto: em versos e poesias (em parceria com Arabi Rodrigues e José Luiz dos Santos)</i>
2018	Disco	<i>João Sampaio 35 mega sucessos</i>
2021	Livro	<i>Fraseolôgia gaudéria e trovadoria folclórica e crioula do Louco do Bororé</i>
Sem data	Disco	<i>João Sampaio nos festivais</i>

Fonte: Próprio autor.

6.3 JORGE LUIS BORGES

Com sua poesia *arrabalera*, Jorge Luis Borges, representante dos subúrbios de Buenos Aires, é considerado um notável contador de histórias e um ouvinte de sensibilidade apurada, desde cedo vivenciou o universo literário em razão de encontros havidos na casa dos pais onde se reunia a intelectualidade da época. Por conta do processo degenerativo de saúde que lhe acarretou a perda da visão, passou a ter contato com as histórias do mundo a partir das leituras realizadas por sua mãe (MENESES, 2014).

Filho de Jorge Guillermo Borges e Leonor Acevedo Suarez, Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo, ou simplesmente Jorge Luis Borges, nasceu em Buenos Aires a 24 de agosto de 1899 e faleceu em Genebra, na Suíça, a 14 de junho de 1986. Por influência da avó, de origem inglesa, aprendeu inglês antes do espanhol, e, aos sete anos de idade manifestava prenúncios de que seria escritor e, dois anos depois, escreve o primeiro conto, *La Visera Fatal*, inspirado em um episódio da obra Dom Quixote.

Aos dez anos, traduz, do escritor irlandês Oscar Wilde, o conto *O Príncipe*

Feliz e, aos quinze anos, já em território suíço, aprendeu a falar alemão e francês; considera ter sido educado na biblioteca de seu pai e sempre soube que teria um destino literário, pois tinha entusiasmo em ler e gozar da leitura, e não de emitir juízo crítico a respeito de livros, fomentava-se ali o mundo mágico do futuro grande escritor Jorge Luis Borges. Por recomendações paternas, em temor a contágios para enfermidades da época, Borges demorou a ir para a escola e seus pais contrataram uma professora de inglês para ensiná-lo, de quem não guarda recordações e sim da avó, que sabia de cor a Bíblia em inglês.

Borges nega a acusação de ser um homem frio, pois se via como alguém “desagradavelmente” sentimental, muito sensível que, quando escreve, busca ter certo pudor e se utiliza de símbolos sem se confessar diretamente; ao escrever desse modo, segundo o autor, não se trata de demonstrações de frieza e sim de um cuidado ao converter sentimentos de forma “praticamente algébrica”. Embora se considere descendente de uma família de valorosos guerreiros, não acredita no poder das armas, embora defenda que “La épica es la primera manifestación de la poesia en todas las culturas del mundo” (EDITRAMA, 18’:36”, 2021); desde pequeno tinha a noção de que lhe estava reservado um destino literário, ao perceber que seu pai faria se cumprir no filho o poeta que não pode ser.

Escritor, poeta, ensaísta e exímio criador de contos, Borges estreia na literatura com *Fervor de Buenos Aires* (1923), como resultado dos constantes deslocamentos familiares por razões médicas; a essa obra seguem-se *Inquisiciones* e, depois, *Luna de Enfrente*. As reações positivas a essas produções consolidaram, então, o caminho do escritor de sucesso que viria a se tornar, tendo optado pela renovação e adaptação dos mitos “criollos”, bem como do universo urbano e cosmopolita, mediante o emprego de uma linguagem de vanguarda (MICELI, 2007).

Com *História Universal da Infância*, de 1935, inaugura o formato de relatos breves que será empregado em muitos de seus livros posteriores. Sua atividade no universo da literatura se amplia com a atuação como crítico literário e na tradução de autores como Virgínia Woolf e Willian Faulkner, além de labutar como bibliotecário, conferencista e professor de língua inglesa na Universidade de Buenos Aires (CERVANTES. ES, 2020). Consolida-se como autor de renome internacional com o *Prêmio Miguel de Cervantes*, agraciado em 1979, considerado o *Nobel de literatura hispânica*, além de outras honrarias e premiações. Entre tantas significativas obras, pode-se destacar o livro de poemas *Para las seis cuerdas* e o livro de contos *O*

Aleph, além de obras de sucesso ligadas ao realismo fantástico como: *Ficciones*, *El libro de los seres imaginados*, entre outras.

De acordo com Sarlo (1995), Borges conseguiu interpor a tradução gauchesca e a teoria do intertexto ao produzir literatura em uma nação periférica, e se torna, concomitantemente, um escritor cosmopolita e nacional. Ao entrecruzar memória e temática urbana, agrega a heterogeneidade do espaço urbano com as *orillas* (margens, periferias) ao tecer obras com vigor e criatividade.

Adepto do realismo fantástico, aproxima a literatura com o espaço de seu país de origem e com experiências pessoais que envolvem a perda da visão, a timidez e a velhice. Em seus escritos, cria realidades em que a temática temporal é a base das reflexões, ao produzir uma literatura que escreve o passado reinventado a partir de questões contemporâneas, em que o espaço teria a missão de atribuir significado ao tempo e à história, enquanto portador de significado (MENESES, 2014).

No que se refere à chamada literatura de fronteira⁵², Jorge Luis Borges produz uma poesia no limite entre o Pampa e os arredores da cidade (mais especificamente Buenos Aires) em que a narrativa se desenvolve de modo a englobar lugares imaginários e vestígios memoriais (SARLO, 1995). Trata-se de um estilo narrativo capaz de dar vazão a dimensões criativas ao envolver fatos literários e históricos que se perpetuam no tempo. Tem-se uma literatura de fronteira, tanto no sentido simbólico como no político, por envolver miscigenação, síntese de culturas e textos em diferentes línguas; o nacional é exposto em todas as dimensões, num universo a englobar problemas de fronteira, sujeitos e mitos presentes no Pampa, onde ser *gaucho* é um destino, e sobrevive apenas como um personagem literário, em que muitos mitos funcionam como representações que habitam o imaginário coletivo de uma dada sociedade (ROCCA, 2009).

PRODUÇÕES POÉTICAS DE JORGE LUIS BORGES

Ano	Categoria	Título
1923	Poesia	<i>Fervor de Buenos Aires</i>

⁵² Por literatura de fronteira, pode-se entender [...] um modo de pensar e produzir artefatos simbólicos ao seu modo *fronterizos*, resultantes de um habitar-viver nas fronteiras. Isso porque tais produções e modos de vida – a literatura e/ou as poéticas fronteiriças –, põem em questão o próprio conceito de fronteira, ou, pelo menos, a noção de fronteira como limite. Isto é, a fronteira como linha divisória entre dois espaços distintos, e a fronteira geográfica e política (OLIVEIRA JÚNIOR, 2020, p. 25).

1925		<i>Luna de enfrente</i>
1929		<i>Cuaderno San Martín</i>
1923-1943		<i>Poemas</i>
1960		<i>El hacedor</i>
1967		<i>Para las seis cuerdas</i>
1969		<i>El otro, el mismo</i>
1969		<i>Elogio de la sombra</i>
1972		<i>El oro de los tigres</i>
1975		<i>La rosa profunda</i>
1923-1976		<i>Obra poética</i>
1976		<i>La moneda de Hierro</i>
1976		<i>Historia de la noche</i>
1981		<i>La cifra</i>
1985		<i>Los conjurados</i>
1941	Contos	<i>El jardín de senderos que se bifurcan</i>
1944		<i>Ficciones</i>
1949		<i>El Aleph</i>
1951		<i>La muerte y la brújula</i>
1970		<i>El informe Brodie</i>
1975		<i>El libro de arena</i>
1983		<i>La memoria de Shakespeare</i>
1925	Ensaïos	<i>Inquisiciones</i>
1926		<i>El tamaño de mi esperanza</i>
1928		<i>El idioma de los argentinos</i>
1930		<i>Evaristo Carriego</i>
1932		<i>Discusión</i>
1936		<i>Historia de la eternidad</i>
1950		<i>Aspectos de la poesía gauchesca</i>
1952		<i>Otras inquisiciones</i>
1971		<i>El congreso</i>
1976		<i>Libro de sueños</i>
1935	Não-classificados	<i>Historia universal de la infâmia</i>
1968		<i>El libro de los seres imaginarios</i>
1976		<i>Qué es el Budismo</i>
1985		<i>Atlas</i>
1986	Póstumos	<i>Textos cautivos</i>
1988		<i>Biblioteca personal</i>
1995		<i>Prólogos de La Biblioteca de Babel</i>
1999		<i>Borges en Sur</i>
1999		<i>Un ensayo autobiográfico o Autobiografía</i>
2000		<i>Borges en El Hogar</i>
2000		<i>Arte poética</i>
2002		<i>Borges profesor - Curso de literatura inglesa na Universidade de Buenos Aires</i>
2014		<i>El aprendizaje del escritor. Transcrição do seminário sobre escrita que ditou em Columbia, em 1971.</i>
2015		<i>Conferencias sobre el tango</i>
1942	Em colaboraçã	<i>Seis problemas para don Isidro Parodi</i>

1946	com Adolfo Bioy Casares	<i>Un modelo para la muerte</i>
1946		<i>Dos fantasías memorables</i>
1955		<i>Los orilleros - Roteiro cinematográfico</i>
1955		<i>El paraíso de los creyentes - Roteiro cinematográfico</i>
1977		<i>Nuevos cuentos de Bustos Domecq</i>

Fonte: Próprio autor.

Para Borges, a arte tem o compromisso de transformar o que ocorre no cotidiano do ser humano por meio de símbolos, de música, o que pode perdurar na memória das pessoas; esse deve ser o compromisso do escritor, pois os sentimentos, a sensibilidade são coisas primárias expressas por meio de formas, sons e no caso do poeta são palavras, fábulas, relatos, poesias.

O poeta tem uma tarefa contínua, pois está constantemente sendo influenciado por acontecimentos do mundo externo, que devem ser transformados e esse conteúdo recebido pode chegar a qualquer momento, assim que; “El poeta no descansa, está trabajando continuamente, cuando sueña también” (EDITRAMA, 7’:58”, 2021). Com relação à técnica de escrever, comenta que após estar escrito, o conteúdo expresso já não pertence ao domínio do autor, e o ato de escrever tem como força motriz uma necessidade íntima, sem pensar em um público específico, segundo suas palavras: “[...] pienso en expresar lo que quiero decir y trato de hacerlo del modo más sencillo posible” (EDITRAMA, 11’:36”, 2021).

Atribui muita importância à oralidade e argumenta que sua simplicidade está expressa num vocabulário simples, pois, para Borges, somente as palavras que pertencem ao idioma oral são as que têm eficácia, nesse sentido, argumenta que “Es un error suponer que todas las palabras del diccionario pueden usarse” (EDITRAMA, 12’:17”, 2021), deve-se escrever com o idioma da conversação, com o idioma da intimidade.

6.4 VITOR RAMIL

O representante da zona sul do Pampa gaúcho, Vitor Hugo Alves Ramil, filho de um uruguaio e de uma brasileira, caçula de cinco irmãos (nascido a 7 de abril 1962), desde cedo, envolveu-se com o cenário musical; o tinha predileções pelo tango e, seguidamente, levava a família aos cafés e casas de tango em Montevideu. Os irmãos Kleiton e Kledir, primeiramente integraram o grupo *Os Almôndegas*, em

Porto Alegre, e depois construíram uma trajetória de sucesso em todo o Brasil, como uma dupla que soube se manter ligada às raízes da cultura sul-rio-grandense (RUBIRA, 2017).

A influência paterna conduziu os filhos ao estudo da música e das artes, pois enquanto os irmãos aprimoravam conhecimentos musicais, as irmãs dançavam balé; aos onze anos, Ramil começa a estudar violão clássico, época em que vence um concurso nacional de contos, com o texto *O Fantástico Mundo do Chocolate* e ganha uma viagem à Bahia, para onde viaja em companhia da mãe. Aos 14 anos, cria um grupo chamado *Canto, Contraponto e Fuga*, e começa a se apresentar em Pelotas, sua terra natal (RUBIRA, 2017).

Em 1980, tem sua primeira composição, intitulada *Mina de Prata*, gravada por Zizi Possi, em disco que leva o nome da cantora e, em dezembro desse mesmo ano, consagra-se como vencedor da Linha Livre da *10ª Califórnia da Canção Nativa*, de Uruguaiana (RS), ao interpretar a primeira milonga *Semeadura* (escrita aos 17 anos, em parceria com José Fogaça) que, posteriormente, seria também gravada por Mercedes Sosa, com o título de *Sembra*. A partir daí, Ramil lança, no ano seguinte, o primeiro disco *Estrela, estrela*, já por uma gravadora nacional, com excelente aceitação da crítica especializada (RUBIRA, 2017).

Ao entender a música como um projeto de vida, Ramil produz, até o presente, mais onze trabalhos em disco⁵³, com destaque para *Ramilonga – A estética do frio* concebido a partir de sua conferência em Genebra (Suíça), no ano de 2003, em que aborda questões de fronteira, de identidade, do passado bélico e da experiência como artista. Também merece distinção o disco *Dèlibáb*, em que foram musicados, sob o ritmo da milonga, poemas de João da Cunha Vargas (poeta alegretense) e de Jorge Luis Borges; além do disco de 2017, *Campos Neutrais*, onde predominam canções nas quais, de algum modo, a geografia se faz presente.

Como escritor, a estreia ocorre com *Péquod* (1995), romance no qual a narrativa se propõe a tratar de uma trajetória geracional na qual o enfoque obedece a uma linha de descendência entre avô, pai, filho e do modo como essas figuras se confundem; seguido de *Satolep* (2008), em que a narração está a cargo do fotógrafo

⁵³ No dia 7 de abril de 2022, no Theatro Sete de Abril, em Pelotas, Ramil lança o álbum *Avenida Angélica* (disponível em todos os aplicativos de música), com 18 faixas, sendo 17 cantadas por Vitor Ramil e uma declamada pela autora dos poemas, a poeta pelotense Angélica Freitas, que para Ramil é uma poesia “[...] culta, é pop, é divertida, é tocante, é crítica, é amorosa e, acima de tudo, é muito, muito musical” (RAMIL, 2022, 10’21’).

Selbor, e descreve seu retorno à terra natal e o primeiro ano de sua estada; depois vem *A primavera da pontuação*, nessa obra a ação se passa no mundo da linguagem e há o predomínio do lirismo fantástico. *A estética do frio* primeiramente foi publicada na coletânea *Nós, os gaúchos* (RAMIL, 1992), como uma tentativa de sistematização da concepção artística de Ramil, com base em questionamentos sobre o binômio identitário brasileiro-gaúcho e em interrogações sobre seu percurso enquanto compositor e cantor. Já *A estética do frio: conferência de Genebra* (RAMIL, 2004) se trata de um livro bilíngue português-francês, concebido a partir da palestra levada a efeito no evento *Porto Alegre, um autre Brésil*, organizado em Paris e em Genebra (RASSIER, 2008).

Ramil vê a milonga como algo puro, que tem uma sonoridade diretamente relacionada à paisagem do Pampa. Para o cantor, esse gênero funciona como uma ponte entre a cultura do Rio Grande do Sul e a dos demais países do território pampiano, pois é na associação entre imensidão e Pampa que a milonga, por meio dessa sonoridade, permite que a imaginação elabore suas próprias imagens (RUBIRA, 2017).

Vitor Ramil busca produzir algo que esteja relacionado à discussão de uma identidade que é, simultaneamente, gaúcha, regional e nacional, cuja origem transpassa as fronteiras nacionais. Evidencia-se a sinalização de diferenças entre as pessoas, a partir de sentimentos e percepções de quem vive em um lugar frio, com relação a outros que habitam lugares onde predomina o sol, e ambos pertencentes a um mesmo país.

PRODUÇÕES POÉTICAS DE VITOR RAMIL

Ano	Categoria	Título
1981	Discos	<i>Estrela, Estrela</i>
1984		<i>A paixão de V segundo ele próprio</i>
1987		<i>Tango</i>
1995		<i>À beça</i>
1997		<i>Ramilonga - A estética do frio</i>
2000		<i>Tambong</i>
2004		<i>Longes</i>
2007		<i>Satolep Sambatown (com Marcos Suzano)</i>
2010		<i>délibáb (CD+DVD)</i>
2013		<i>Foi no mês que vem (duplo -)</i>
2017		<i>Campos Neutrais</i>

1995	Novelas	<i>Pequod</i>
2008		<i>Satolep</i>
2014		<i>A primavera da pontuação</i>
2004	Ensaio	<i>A estética do frio - Conferência de Genebra</i>
2013	Songbooks	<i>Vitor Ramil</i>
2017		<i>Campos Neutrais</i>

Fonte: Disponível em: <<https://www.vitorramil.com.br/>> Acesso em: 09 set. 2021

Levado a efeito o estudo dos autores, sua trajetória como expoentes culturais e pessoas inseridas no contexto pampiano, precede-se na análise dos poemas com o propósito de focar a temática desenvolvida, a mensagem transmitida por meio da interpretação e a identificação de possíveis vestígios que comprovem ou de alguma forma permitam a associação com a presença do negro na paisagem pampiana.

6.5 NO ANDAMENTO IMAGINÁRIO DAS MILONGAS

Mais do que manifestação artística, a música regional significa um componente simbólico da cultura de determinado lugar, de modo a representar a memória cultural de um grupo social ao legitimar preceitos já consagrados, bem como oportunizar a atualização e reorganização do imaginário coletivo. Por expressar manifestações coletivas com o emprego da linguagem poética e metafórica, a narrativa musical expõe a história e a cultura de um povo com base na afetividade e subjetividade de cada autor (MORIGI; BONOTTO, 2004).

A consolidação de personagens gerados pelos imaginários transcende o tempo e, de algum modo, esses sujeitos poéticos se manifestam nas produções dos autores escolhidos para o estudo aqui desenvolvido, como a refletir a influência da memória e o quanto a interação social e cultural atua no fazer poético de cada um. Com o propósito de antecipar qualquer pré-julgamento em relação à estrutura musical presente nos cantares de negros africanos que aportaram na região pampiana, utiliza-se como exemplo as argumentações José Miguel Wisnik (1989) a respeito das polifonias dos pigmeus do Gabão, capazes de realizar “[...] uma espécie de modelo rítmico da voz das alturas, intervalos rebatidos que trabalham como tambores, vozes que também são percussões de timbres” (p. 94), ao que denomina como requintada arte rítmica por realizarem, em textura polifônica, o princípio da música modal, o que contraria o lugar-comum de que a polifonia seria “[...] uma

criação da música europeia a partir do século IX, relegando as músicas ditas “primitivas” ao domínio “inferior” da pura monodia” (WISNIK, 1989, p. 96).

6.5.1 *Romance para un negro milonguero*

Ao compor *Romance para un negro milonguero*⁵⁴, Zitarrosa inicia com uma saudação ao negro na condição de milongueiro e tocador de tambor, além disso trata-o como um bom dançador de milonga e faz referência ao candombe (que Zitarrosa usa o termo “candomblé”), como se vê em: “Negro milonguero, qué bien, / buen tamborilero también, / baila milonga para su mercé, / como milonga y como candomblé”. Essa mescla de tambores e ritmos do candombe com melodias, instrumentos de cordas e demais instrumentos europeus é relatada por George Reid Andrews (2010) como uma nova forma musical utilizada pelas comparsas de negros e que esse novo baile recebeu o nome de “tango”; do mesmo modo que pode ser entendido como um vestígio da religiosidade africana que, sob o peso da escravidão, precisava de subterfúgios por parte dos escravizados para continuarem a cultuar suas crenças religiosas e buscar a manutenção com os vínculos originários.

A seguir, faz menções às origens dos negros e à sua musicalidade, assim como destaca a habilidade do sujeito poético como dançarino, quando escreve: “Negro yacumenza y bantú, / toca el tambor-piano zulú, / y alzan las piernas en la noche azul / nueve lunas morenas de tisú”, ou seja, o tambor tem a musicalidade de um piano e a lua ganha o brilho da cor negra na magia e nos efeitos do milonguear dos pares. Com relação ao encanto provocado pelos dançarinos negros, Fernanda Oliveira da Silva (2017) entende como uma forma de se consolidar dentro do espaço que lhes era concedido, isto é, um modo de manifestação e de afirmação, por meio da dança, das pessoas pertencentes às coletividades negras.

Na estrofe seguinte, traz para o poema a situação do presente em que um negro, já sob os “auspícios da abolição”, cujo avô era um africano livre que caçava nas savanas até ser escravizado; o pai, nascido escravizado no Pampa; vê-se como uma pessoa destinada a juntar toda a espécie de sujeira na

⁵⁴ Milonga constante do disco *Alfredo Zitarrosa – Folklore Latinoamericano* – Faixa 1 – 1972. Trabalho que aparece registrado em muitas outras gravações.

sociedade atual, como está registrado em: “Negro nieto de cazador, / trabajando en el corralón; / sombra de jabalí; pie de león / junta basura y bosta en un camión”. Evidencia-se, assim, a derrocada de uma estrutura familiar em que o avô, um negro livre, caçador, foi escravizado; o pai se tornou mão de obra sem direito sequer à liberdade; e a ele, um descendente de escravizados, coube o subemprego de atuar nos currais das cidades com a missão de recolher toda a espécie de lixo da sociedade dominante.

Essa estrofe confirma o que diz George Reid Andrews (2010), ao relatar no capítulo intitulado “los nuevos negros” que

Los negros trabajaban en una gran variedad de empleos, tanto formales como informales: en fabricas y talleres, en servicios de mudanzas y de transporte, como vendedores ambulantes o puesteros, lustrabotas, porteros y, tal como veremos más adelante, en los estratos más bajos de la burocracia estatal (ANDREWS, 2010, p. 130).

Além de demonstrar a presença do indivíduo negro como mercadoria e o desempenho de atividades braçais, também destaca a participação dos negros em combates, registrada por Zitarrosa ao dizer: “Negro hijo de negro oriental, / tuvo abuelo negro bozal, / que se alzó en armas junto al general / y un cañón lo partió en Marmarajá.”, o autor mostra que o sofrimento dos negros perpassa gerações, pois seu avô, ainda escravizado, havia lutado em nome de uma liberdade que ele próprio não conseguiu conquistar.

A atuação de africanos e de seus descendentes em fileiras do exército ocorreu em toda América Latina, nos mais diversos conflitos, pela Independência, em guerras civis e confrontos internacionais, a representar o único momento em que o negro integrava um projeto de Nação e abria caminho para debates a respeito de conceder-lhes igualdade civil e política, compromissos muitas vezes esquecidos tão logo se encerrassem as batalhas (ANDREWS, 2010). Como se pode observar em:

Esto también ocurrió en Uruguay, donde los soldados africanos y afro-uruguayos jugaron un papel central en las guerras del siglo XIX. Fue el servicio prestado por los negros en las guerras de Independencia contra España, Buenos Aires, Portugal y Brasil lo que llevó a la emancipación gradual a través de la Ley de Libertad de Vientres de 1825. Y lo que motivó la abolición final de la esclavitud fue la necesidad de contar con tropas para la guerra civil, conocida como la Guerra Grande (1839-51) (ANDREWS, 2010, p. 53-54).

As pessoas escravizadas eram obrigadas a integrar o serviço militar com a promessa de uma futura liberdade, fato que raramente acontecia, tem-se como exemplo dessa situação a Revolução Farroupilha, no Rio Grande do Sul, onde: “[...] escravos convocados à força pelos rebeldes desertavam e se refugiavam no Exército imperial. [...]. Mulheres negras também foram engajadas nas tropas farrapas” (FLORES, 2013, p. 49); segundo o autor, em muitas situações, os escravizados eram reavidos mediante a vitória de um lado ou outro em cada combate.

Após uma parte falada, Zitarrosa volta ao presente em que o negro, um guerreiro hábil no manejo da lança, está bebendo em um bar: “Negro del lanzazo mortal, / sombra en la sombra tensa del bar, / frente a su gran vaso municipal / cierra un ojo y se bebe la mitad”, e recorda dos momentos de combate em que atuava sob o comando de Alvear⁵⁵: “Piensa en los cañones de Alvear, / abre el ojo y vuelve a mirar. / Un batallón es para batallar, / ése es el mejor modo de pensar”.

Com relação às atividades desempenhadas pelos negros desde a escravidão, Tomás Oliver (2004) esclarece que: “Los hombres fueron peones, cocheros, artesanos, faroleros, panaderos, zapateros, vendedores de escobas y plumeros. Muchos de ellos fueron soldados, la mayoría de tropa, llegando algunos a ser oficiales” (p. 169); com o que corrobora George Reid Andrews (2010) ao dizer que a transição entre escravidão e trabalhos forçados com a liberdade e cidadania, no Uruguai do séc. XIX, por exemplo, atingiu a muitos soldados e oficiais negros.

O desfecho do poema traz o reconhecimento do poeta ao negro na condição de um milongueiro que faz o tambor soar de forma melódica e vibrante e leva à mão ao peito, mais precisamente junto ao coração, o que seria uma queda derradeira por meio de um infarto fatal: “Negro milonguero, señor, / del tamboril más tronador. / alza el vaso de vino y un temblor / le baja de la mano al corazón”.

Nessa passagem fica evidenciada a presença negra na consolidação da milonga, em que ressoa a batida do tambor como vestígio do lamento pelos sofrimentos a que todo o povo negro foi submetido, tal presença deve ser enfatizada como forma de rememorar a história da participação do negro na

⁵⁵ Don Carlos María de Alvear, coronel del Regimiento nº. 2, Inspector y General en Chefe del Ejército del Este de las Provincias-unidas del Rio de la Plata. Disponível em: <<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:578152/PDF/?embed=true>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

formação social, cultural e econômica da região do Pampa.

A ancestralidade negra está manifestada nos vestígios da memória cultural cantada por Zitarrosa em sua milonga *Romance para un negro milonguero*, pois ao entoar um canto que menciona sofrimentos e tristezas desse negro, acaba por remexer em um passado que precisa ser reescrito e ressignificado, em que a presença e a atuação dos negros sirvam como marco de importante referência para a consolidação do que se entende por cultura pampiana na contemporaneidade.

Aleida Assmann (2011) enfatiza que a memória cultural abrange um espaço de tempo que extrapola gerações e engloba em sua constituição a origem, o princípio, fato este demonstrado por Zitarrosa, ao mencionar a ancestralidade negra do protagonista, vinculada à ideia de liberdade na terra de origem, o continente africano. Esse negro, protagonista da milonga, representa uma população negra que, em alguns aspectos, também foi protagonista na criação, desenvolvimento e consolidação da cultura pampiana e, por consequência, da milonga enquanto música característica do Pampa como espaço geográfico e subjetivo.

O Pampa, espaço subjetivo (COLLOT, 2013) que emerge das milongas de Zitarrosa, traz consigo a noção de que, além de incluir a presença do negro, a milonga concede aos que ingressaram no território desde a escravidão e a seus descendentes um protagonismo que a história tentou invisibilizar no decorrer do tempo. A milonga também é produzida por negros e pode conter em suas narrativas os sentimentos negros, a evidenciar o que expõe Panitz (2010):

A milonga, tomada como uma espécie de metáfora identitária, é o gênero musical territorializado do Prata, unindo *naturalmente* e culturalmente os espaços culturais entre Argentina, Brasil e Uruguai. O pampa é uma paisagem, cujas dimensões indicam o território por onde a milonga se espalha (p. 126).

Quando essa milonga de Zitarrosa é executada, possibilita o acesso a uma memória cultural involuntária (A. ASSMANN, 2011) que, mesmo sem uma intenção prévia, evidencia e, conseqüentemente, ressignifica a memória cultural pampiana, cuja presença negra se reveste de importância em sua constituição.

6.5.2 *Milonga pájaro*

Alfredo Zitarrosa faz de *Milonga Pájaro*⁵⁶ o voo mais alto a que um compositor poderia elevar esse ritmo, quando ao dizer: “Milonga pájaro soy / y he nacido en libertad” faz a síntese da saga do povo africano que nasceu sob o manto da liberdade, foi aprisionado para servir de ferramenta de trabalho sob os grilhões da escravidão e, mesmo assim, povoou o céu pampiano com o timbre sonoro de sua resistência e bravura, ao alçar voos além-fronteiras e inserir marcas culturais na paisagem do Pampa.

Com base nos estudos de Thiago Leitão de Araujo (2016), entende-se que o processo de invisibilização começa quando cidadãos livres são aprisionados de forma violenta e conduzidos a outros países para prestarem serviços na forma de escravidão, com a aquisição de novos nomes e sem definição de um lugar de origem, pois os negros escravizados que aportaram no Pampa eram provenientes de lugares como África Ocidental, África Centro-Ocidental (norte do Congo - Congo), norte de Angola (Ambaca e Cassange) e sul de Angola (Benguela), África Central, golfo do Benim, entre outros.

Os versos “Por milonga canto y soy / mas que um son, una pasión / por cantar la viva emoción / nacida de outra canción”, definem o estilo cantado por Zitarrosa e ao qual tem predileção, quando afirma que canta por milonga e mais do que um simples efeitos sonoro, trata-se de uma paixão por cantar a emoção tão viva a brotar a partir de outra canção, ou seja, a milonga é vista como um produto gerador de outras canções como o tango e o candombe, por exemplo, ou simplesmente aborda de sua origem primeira, a *habanera*, de modo que a milonga pode ser entendida como um ritmo musical híbrido.

A respeito da hibridização da milonga, o etnomusicólogo Quintin Quintana (2021) defende ser praticamente impossível tratar qualquer gênero oriundo da cultura popular no singular; para ele “Deberíamos decir siempre las milongas, porque se trata de un género com muchas sub-especies” (QUINTANA, 2021, s. p.). Entretanto, Quintin Quintana (2021) reforça que, na região pampiana, a milonga tem origem negra a partir do que denomina como “negro *cimarrón*” que, na solidão dos campos, reproduzia o toque dos tambores nas *vihuelas de antaño*, tratava-se de “[...]”

⁵⁶ Milonga integrante do disco *Yo se quien soy* – Faixa 07 – 1967.

um negro ‘gaucho’ que no puede tocar ya de su forma social originaria, y que en la mayoría de los casos es un veterano de las guerras de independência, queda hecho um cimarrón, le guste o no” (QUINTANA, 2021, s. p.).

A seguir, tem-se: “Milonga pájaro soy / y he nacido en mi ciudad”, a referenciar a origem urbana da milonga, isto é, trata-se de um ritmo que verte da zona portuária de Montevideú e depois emigra para o campo, de onde se projeta definitivamente como um traço característico do Pampa.

Pode-se dizer que essa migração da milonga, da cidade para o campo e, depois do retorno à zona urbana, encontra em Jorge Luis Borges (1974) alguém que manifesta a impressão de que a cultura popular de camponeses é espontânea, ao passo que a construção dos poetas urbanos seria artificial, mesmo que espontânea. Ao comparar tango e milonga, Jorge Luis Borges (1974) não vê o primeiro como sendo o som natural das periferias, teria sido dos bordéis; que: “Lo representativo de veras es la milonga. Suversión corriente es un infinito saludo, una ceremoniosa gestación de ripios zalameros, corroborados por el grave latido de la guitarra” (p. 132), a narrar coisa de sangue, duelos, mortes, além de temas relacionados ao destino.

Em “Cantandole a Cuba estoy / por milonga e milongon / perla negra y luna / mi voz se acuna em el guitarón” há outra evocação ao local originário, primeiro da *habanera*; e conseqüentemente da milonga, Cuba e seus marinheiros, responsáveis por introduzirem o gênero novo no Prata e daí surgirem derivações como a milonga-baile, milonga canto, o tango, que foram se estruturando ao longo do tempo. Zitarrosa menciona variações como o *milongón* (milongão), a milonga empregada como acompanhamento da *payada* (a partir de Gabino Ezeiza) e a milonga de estilo mais dançante (que teria originado o tango); por todas essas razões, a voz do cantor busca abrigo no bojo da guitarra e alça voo ao vibrar de cada acorde e espriar a força de seu canto.

Nessa parte do poema, evidencia-se o hibridismo entre traços musicais latino-americanos, em que ritmos locais são entremeados com estilos musicais externos e se observa, também, um entrecruzamento vocabular e isso comprova a heterogeneidade de uma realidade de fronteira, como é o caso da fronteira pampiana (OLIVEIRA, 2015).

Já com “Milonga pájaro soy / no pregunten donde voy”, o autor reforça que, em sua condição de pássaro, a milonga não tem destino certo, seu voo é por

ambientes nos quais a liberdade viceja, a igualdade prospera e as diferenças se igualam, pois esse poderia ser o sonho dos africanos arrancados de seu chão e aprisionados em um destino desigual. A estrofe que traz: “Porque vengo del montón / zamba y afro, punto y son / como mis abuelos / naci sin cielo y sin religión” remete aos milhares de africanos desembarcados na América do Sul, sua origem afro assim como a zamba, outro ritmo musical; já “punto y son” pode ser entendido como um vestígio, uma referência aos cultos africanos e aos pontos religiosos entoados ao toque dos tambores. E finaliza com a terceira geração de africanos que, em solo pampiano, não tiveram direito à prática de sua religião e foram obrigados a optar pelo sincretismo como forma de exercer suas crenças e manter contato com os guias espirituais: foi o avô que desceu acorrentado do tumbeiro, o pai que labutou incessantemente até a abolição, e o filho, no presente, a viver sob o estigma do preconceito e da discriminação.

Nessa passagem, cabe ressaltar o que apresenta Jan Assmann (2008) ao estabelecer que a memória cultural preserva o conhecimento do grupo e, em razão de sua constante reconstrução, relaciona esse conhecimento a uma situação do presente, identificada em ritos reelaborados a cada geração, embora mantenham vestígios originários que, no caso desse estudo, remontam à África.

A milonga é, assim, um pássaro, seu canto é negro e voa alto, tem o timbre da força, os acordes da resistência e uma harmonia cultural capazes de deixarem impressas na paisagem pampiana as consideráveis marcas da cultura africana, é o que se pode depreender em “Milonga pájaro soy / canto negro y volador”.

O voo dessa *milonga pájaro* remete aos vestígios (A. ASSMANN, 2011; BERND, 2013) presentes nesse trajeto, não foram rastros e sinais deixados com a intenção de serem lembrados, ao contrário, representam traços produzidos ao acaso e que sinalizam a presença negra no Pampa e sua efetiva consolidação para a estruturação do que se entende por lugar geográfico e sentimental característico do espaço fronteiriço localizado entre Brasil (Rio Grande do Sul), Argentina e Uruguai. Tais vestígios servem para demonstrar o quanto a atuação do negro, ao lado de brancos e de indígenas, foi importante para a estruturação do Pampa.

Com sua *Milonga pájaro*, Zitarrosa revoa sobre as estruturas da memória cultural como forma de proporcionar uma reflexão contemporânea a respeito da presença do negro no Pampa. Pampa e *pájaro* são elementos constitutivos da criação subjetiva de Zitarrosa que remete ao espaço geográfico e concede a esses

voos nas planuras a leveza e a sinuosidade de uma milonga, a despertar olhares para novas interpretações do contexto social, cultural e econômico da região pampiana, com a inserção do negro.

6.5.3 *Milonga madre*

“No soy folclorista; soy cantor popular uruguayo, y mi canto es fundamentalmente de raíz campesina; todo es milonga, milonga madre, madre incluso del tango y del candombe”, esta fala de Zitarrosa está registrada no livro *Alfredo Zitarrosa: la biografía*, de Guillermo Pellegrino (2013). É essa “maternidade” da milonga que se verifica no poema *Milonga madre*⁵⁷, em que busca traçar, de modo amplo e com uma forte carga de subjetividade poética, o contato com esse ritmo e os efeitos provocados.

Zitarrosa inicia o canto com esses versos: “Milonga madre cantando / te conocí yo no supe ni cuándo / sé que una tarde en un tango / te pude oír tarareándolo”, ou seja, conhece a milonga em seu lugar de origem: num tango, aqui entendido como um lugar onde os negros se reuniam para a prática da socialização, ouviu um cantarolar diferente que o atraiu. Para, na estrofe seguinte, dizer que muitas pessoas se jogaram nos carinhosos braços da milonga que acolheu, indistintamente, homens rudes (taitas) e os bailarinos (*yiros de paso*) no momento em que os acordes conquistaram o coração de cada um, como se registra em: “Madre milonga en tus brazos / sentimentales, se fueron al mazo / taitas y yiros de paso / cuando tu amor les tanteó el corazón”.

Nesses versos, pode-se perceber o quanto a memória cultural presente remete à ancestralidade africana e às manifestações do negro enquanto grupo social, a desenvolver maneiras de expressar sua cultura e arte, respaldando uma das características fundamentais da memória cultural (A. ASSMANN, 2011; J. ASSMANN, 1995) que é a longa duração (séculos) e a possibilidade de se fazer presente na arte e na cultura, como forma de preservar em sua estrutura elementos que identificam tal presença.

O termo “taita” empregado por Zitarrosa na construção do poema ainda hoje tem a conotação de alguém ligado às atividades rurais, assim que, ao fazer uso

⁵⁷ Milonga integrante do disco *Milonga madre* – Faixa 1 – 1970.

desse termo, o poeta permite que se inclua nesse contexto o negro escravizado que atuou em propriedades rurais desde sua chegada, atividade essa registrada por viajantes como Robert Avé-Lallemant (1953) que se encantou com os conhecimentos de um “artilheiro negro” a respeito de caminhos e trilhas, dos quais parecia conhecer cada pedra dos mais distintos lugares. Assim como descreve um negro forro e uma mulher negra, ambos a cavalo; do mesmo modo que outro viajante Arsène Isabelle (2006) reconhece que “Os mestiços vivem disseminados no interior do país e constituem, em grande parte, essa porção da população conhecida por *gauchos*. Os negros, mulatos e pardos servem também no campo como pastores, peões ou domésticos” (p. 97).

Na terceira estrofe, utiliza-se de uma comparação com o que seria uma flor suave, delicada e se transforma numa vigorosa flor lilás: “Milonga madre en las pencas / tu clavelina de alcurnia flamenca / debió volverse violenta / flor chamuchina color malvón”. Outra transformação se observa na quarta estrofe, quando diz: “Y por tus anchas caderas, / milonga madre de andar campesino, / la yumba se abrió camino / y nació troyera en el milongón”, em que, a passos largos, a milonga invadiu o campo e abriu espaço para novas adaptações ao ritmo inicial, com um andamento mais rápido surge o milongão; é a mãe milonga dando origem a novas vidas, fazendo brotar novas flores no jardim pampiano, uma mãe que abre caminho para que seus herdeiros criem as próprias estradas.

A paisagem, nesse trecho do poema, atua como suporte para as manifestações do poeta que correspondem a imagens do mundo real, com o emprego da sensibilidade tem-se que

[...] o significado da subjetividade diversa e infinita dissemina-se sobre a paisagem; como se a presença do eu devesse marcar o conjunto de nuances e matizes líricos produzidos pela voz de dentro e fora das fronteiras e limites textuais (BERWANGER, 2009, p. 198).

Ao se utilizar de um vocabulário muito próprio, na quinta e na sexta estrofes, Zitarrosa expressa, primeiramente, que a milonga, mesmo não sendo bem recebida, acariciava com seus encantos até mesmo aqueles que a desconsideravam; de origem humilde, já que sua procedência viria de negros africanos, daqueles que entoavam acordes para atingir o coração daqueles que os castigavam. As duas estrofes trazem esse conteúdo poético: “Milonga madre vos eras, / para el cartón sin

amor ni taquera, / mina mistonga y diquera / que chamuyaba de un metejón. / Capaz que el coso soñaba / milonga madre y vos lo acariciabas, / si era goruta y pasaba / por ser compadre y castigador”.

Finaliza o poema com a repetição das duas estrofes iniciais, em que o propósito é o de reforçar os encantos da milonga, a forma como ocorreu o contato com o gênero e o sentimento provocado em quem se deixa levar pelos acordes milongueiros: “Milonga madre cantando te conocí / yo no supe ni cuándo/ sé que una tarde en un tango / te pude oír tarareándolo. / Madre milonga en tus brazos / sentimentales se fueron al mazo / taitas y yiros de paso / cuando tu amor les tanteó el corazón”.

No encarte do disco, Zitarrosa expressa que o arranjo de *Milonga madre* foi escrito a quatro mãos em razão de, na estrutura rítmica, contar com elementos do candombe e muitas improvisações por milonga, além de que “La flauta de Domingo Rulio puso todo su tango en ‘la milonga madre’, obligándola a parecerse más aún a sus orígenes” (ZITARROSA, 1970, s. p). Assim que ao mencionar, nessa milonga, o emprego de três ritmos associados à cultura negra, Zitarrosa confirma as argumentações apresentadas nessa pesquisa de que o negro tem importante participação na memória cultural do Pampa, entre outras áreas, notadamente pela música.

Ao se empregar um olhar revisionista para ressignificar esse passado dos negros no Pampa, convém destacar o que defende Luis Ferreira Makl (2008) em relação às culturas de matrizes africanas, pois as africanidades podem ter sido silenciadas em razão de apropriações culturais ou se os integrantes desse grupo foram obrigados a se desfazerem de seus valores culturais como forma de um projeto de invisibilização. No caso dessa milonga, justifica-se o revisionismo histórico em razão de que atua como um importante vestígio da presença negra na memória cultural pampiana ao fazer significativas referências culturais à África.

Milonga madre indica a origem, a ancestralidade da milonga e suas relações com a matriz africana, essa mãe carrega consigo todos os possíveis desdobramentos que um ritmo pode ocasionar. É uma mãe ancestral e generosa, que agrupa em suas influências elementos variados e congrega em sua estrutura a memória de um povo e as correspondentes manifestações culturais. Uma milonga que pode ser considerada a madre de outros gêneros e tem sua memória ancestral (memória cultural – A. ASSMANN, 2011; J. ASSMANN, 1995) na África e nos seus

habitantes originários desse continente, que foram escravizados e transformados em mercadoria pelos europeus em solo pampiano.

Os vestígios da *Milonga madre* podem ser percebidos na contemporaneidade e na ampliação de reflexões a respeito da participação efetiva do negro na consolidação do espaço geográfico e subjetivo do Pampa.

6.5.4 Milonga feitiço negro

João Sampaio, já no início do poema *Milonga feitiço negro*⁵⁸, quando diz: “Esse ponteado de milonga / Que em mi menor se guasqueia / Não é só da alma terrunha / Que se forjou na peleia”, antecipa nos primeiros versos a presença de uma mescla de elementos a compor seu cantar que “não é só da alma terrunha”, ou seja, não pertence a um único povo, bem como o vocabulário em que palavras como ponteado (dedilhado), guasqueia (movimenta), terrunha (ligado à terra) e peleia (conflitos bélicos) integram o linguajar de quem convive no campo.

Observa-se que a linguagem empregada busca caracterizar uma dada realidade: a da Fronteira Oeste gaúcha, ao manter traços indicadores da oralidade, enquanto forma de assegurar a preservação de uma cultura, evidenciar uma vivência ligada ao campo e atribuir sentido às ações manifestadas. A seguir, expressa “Milonga é cura e feitiço / Do outro lado do oceano / Palavra afro trazida / Pelo escravo africano”, o autor sublima a força da oralidade para os povos africanos, ao lado de uma intensa carga espiritual. Quando Sampaio se utiliza de termos como cura, feitiço e palavra já abarca todo o sentido da africanidade presente.

De forma natural, o ser humano se apropria de conhecimentos do mundo exterior e se torna apto a produzir novos conhecimentos a partir das impressões colhidas ao longo da vida, e passa a transmitir esse legado mediante o emprego da linguagem às gerações seguintes, de maneira informal, sem método ou sistema, apenas com a oralidade como mecanismo de transmissão, como em casos da cultura africana. Segundo Lígia Chiappini; Maria Helena Martins; Sandra Pesavento (2004), o escritor fronteiriço lança mão de uma sintaxe própria que envolve sentimentos e interjeições como partes integrantes de seu vocabulário; tem-se, assim, a “escrita de fronteira”, que se apoia na oralidade com a intenção de produzir

⁵⁸ Milonga integrante do disco *De milongas e candongas – Todos cantam João Sampaio – Cd 01 – Faixa 09 – 2013.*

algo novo, em que se faz necessário ler e interpretar o que lhe é próprio e o “alheio” para que novas reconfigurações sejam reproduzidas por essa escrita (VALLERIUS, 2010).

Os negros chegados ao Pampa na condição de escravizados não dominavam a língua dos escravagistas, assim como dividiam espaço com escravizados vindos de outros lugares e com outro vocabulário, tendo sido interrompida uma importante herança ancestral: a da oralidade. Esse fato remete ao que expõe Jan Assmann (2008), ao dizer que o horizonte da memória cultural tem um ponto fixo e não se altera com o passar do tempo, pois diz respeito a eventos do passado, que podem ser rememorados por meio da formação cultural expressa, por exemplo, em ritos, textos, monumentos, no caso dos africanos, o rito da oralidade sofreu uma interrupção como transmissor de cultura.

Na estrofe seguinte, destaca o poder da milonga perante uma sociedade tão discriminadora: “Milonga é o grito do povo / Milonga é força racial / Milonga é o orvalho da alma / Contra a injustiça social”, como um brado das camadas populares contra as injustiças e um alento para o espírito enquanto fator de representação da raça negra. A milonga aqui se apresenta como uma manifestação da cultura negra, incorporada e adaptada pelo branco, autoproclamado o único criador, como a desconsiderar os primórdios memoriais da estrutura rítmica e cancional já presente na cultura do povo africano e que, no cenário pampiano, desenvolveu-se e consolidou-se como um produto musical e artístico que tem o Pampa como berço, mas uma parte de suas raízes provém da África.

Para Mário Maestri (1984), o ato de escravizar os africanos era muito vantajoso, pois a longa travessia pelo mar e a chegada a uma terra totalmente estranha acabavam por minar as resistências das pessoas, tornando mais fácil o processo de dominação. Assim que foram construídos ao longo da costa africana muitos presídios, fortes, castelos, feitorias, tudo com o propósito de expandir o perverso negócio da escravização.

Em termos de datas, entre os séculos XVI a XIX “[...] o tráfico negreiro surgiu como meio essencial de as metrópoles apropriarem-se das riquezas produzidas nas Américas”, sendo que, nesse período “[...] de 9 a 15 milhões de homens e mulheres foram arrancados do Continente Negro” (MAESTRI, 1984, p. 18).

A estrofe seguinte emana a religiosidade da milonga ao evocar que: “Milonga é cura e feitiço / Abençoando de novo / A causa da raça negra / E a luta do nosso

povo”, em que a cura e a benção se manifestam por meio da milonga, ao se colocar ao lado da raça negra e de sua luta pelo reconhecimento como parte integrante da sociedade pampiana.

No primeiro estribilho, Sampaio traz para o universo do poema outra raça tão discriminada como os negros, o índio, e canta: “Milonga índia ... negreira / De taba e senzala vem / Eu me derramo em milongas / Sou índio e negro também / Meu coração é um tambor / Que pelos mares ressonga / Vento índio de mensagem / Que se transforma em milonga”. A sua milonga agora não é só negra, também é índia e se torna um canto com origens nas senzalas e nas tabas, a unir povos, um que aqui estava quando o colonizador chegou e o outro que foi trazido como mercadoria/instrumento de trabalho para gerar dividendos. A sensibilidade do poeta se agiganta no momento em que ele se irmana a esses povos e faz de seu coração um tambor a espalhar milongas pelos ares com a significativa força dos ventos originários do Pampa.

O poeta apresentou informações colhidas pela sensibilidade no cenário cultural do Pampa e demonstra que os vestígios (A. ASSMANN, 2011; BERND, 2013) da presença do negro e do índio não podem ser apagados nem desconsiderados pela sociedade, uma vez que na constituição econômica, cultural e social, tanto o negro, como o índio e o branco contribuíram, cada povo com suas características, para a consolidação da sociedade e nos traços que compõem as populações que habitam o espaço geográfico e subjetivo da região pampiana.

Com base nessa passagem do poema, pode-se dizer que o Pampa originário não era segregador e, da voz do poeta, emerge uma interação entre paisagem geográfica e paisagem subjetiva, em que a reconfiguração do índio ao lado do negro provém da subjetividade do autor e de seu correspondente campo de observação a refletir uma realidade imaginada e projetada por meio da relação poética entre a paisagem de outrora e a paisagem subjetiva ressignificada ao longo dos versos produzidos por Sampaio (COLLOT, 2013).

Quando escreve: “Alma, terra, tempo e vida / Das senzalas para o mundo / Das tabas às pátrias hermanas / Foste o poço mais profundo”, Sampaio evoca as almas dos negros que morreram nas longas travessias, os que foram escravizados para trabalharem na terra, durante um largo período de tempo e muitos tiveram que recomeçar suas vidas em lugares distantes de sua terra natal, jogados no profundo poço da escravidão, tanto em terras brasileiras como nas “pátrias *hermanas*” e das

senzalas verteu o canto libertário da milonga para o mundo.

Cabe destacar a luta dos escravizados e seu enfrentamento contra a tirania escravagista representados pelas inúmeras fugas e insurreições como forma de se rebelar contra a escravidão imposta. Assim como integrar-se aos exércitos se constituía em artifício empregado como meio de se livrar da escravidão e, depois, tentar obter a liberdade por meio de estratégias de fuga (ARAÚJO, 2016).

Na estrofe seguinte, “Negros e índios unidos / Milongueiam na planura / Que não tem credo nem cores / E onde o ódio não perdura”, tem-se uma idealização do poeta ao antever índios e negros unidos num Pampa igualitário e não discriminador, sem ódios ou ressentimentos. Para novamente voltar à função da milonga, a de ser: “Cura pra os males do mundo / Feitiço para o cantor / Milonga bugra e negreira / Junta a guitarra e o tambor”, servindo como um lenimento para quem canta e um fator de aproximação entre os povos.

A seguir, infere a localização geográfica da milonga, ou seja, “Se a milonga vem da pampa / Mostrando o que a pampa tem / Me crucifico em milongas / Sou negro e índio também”, a confirmar a origem pampiana da milonga, a evidenciar sua ligação com a paisagem e, pela religiosidade do poeta, constrói para si a imagem de um Cristo negro e índio crucificado sob os acordes de uma milonga.

O conteúdo do poema integra a memória do autor e foi por ele incorporado e assimilado, de modo a permitir que se revivencie no presente o drama da escravidão e do genocídio causado aos habitantes originários do Pampa, e propiciar momentos de reflexão e de crítica social. Cria-se uma paisagem subjetiva, a partir das percepções captadas pelo poeta e representadas pela milonga, a cruz, o negro, o índio e também por ele que também está crucificado e atua como figura mediadora a transformar o espaço em presença por meio de uma representação subjetiva (COLLOT, 2013).

Encerra o poema com os seguintes versos: “Milonga negra ameríndia / De taba e senzala vem / Me crucifico em milongas / Sou negro e índio também. Meu coração é um tambor / Negreiro, que se prolonga / Brisa índia de pampeiro / Que se transforma em milonga”. Para o poeta, a milonga evoca todas as raças presentes no Pampa: o negro, o branco e o índio, representa o canto dos excluídos, vem das camadas marginais de uma sociedade discriminadora, mas que o sentimento inerente ao ser humano faz do coração um tambor a ecoar nos ventos a dor e o sofrimento de quem foi subjugado pela força, mas que, apesar disso, consegue

imprimir sua marca na cultura da região.

A esse respeito, Gustavo Goldman (2008) explora a carga semântica dos termos tango, milonga e candombe, suas amplas significações, em que o conteúdo se incrementa, mescla-se e passa por modificações ao longo do tempo, num registro do constante processo de atualização. Trata-se de termos relacionados, mesmo que não seja de modo exclusivo, com práticas inerentes à população africana e a seus descendentes; de modo que a partir da representação evidenciada na música e na dança, configuram-se, assim, como produções simbólicas de origem africana.

Nesse poema, tem-se a milonga como veículo propagador da oralidade enquanto marca das culturas negra e indígena, povos que priorizavam a oralidade como forma de registrar conhecimentos e ensinamentos a serem transmitidos às gerações posteriores. De modo que a milonga, desde sua concepção vocabular a representar conversação, inscreve-se como um produto cultural consolidado na paisagem do Pampa. Cabe destacar o pensamento de Stuart Hall (2003), de que

Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente — outras formas de vida, outras tradições de representação (HALL, 2003, p. 342).

É com esse sentido que *Milonga feitiço negro* pode ser entendida como uma poesia que congrega elementos da cultura negra, ao mesmo tempo em que demonstra que os vestígios da oralidade se concretizam na cultura do Pampa, uma vez que milonga, feitiço e negro se caracterizam como componentes culturais que integram o imaginário social do Pampa.

6.5.5 Entrando no Bororé⁵⁹

A milonga *Entrando no Bororé*⁶⁰ é composta pelo poema de João Sampaio e a melodia de Elton Saldanha⁶¹ com a finalidade de homenagear Vitor Escobar e,

⁵⁹ O Bororé é, hoje, um distrito de Maçambará, município que, desde 1997, emancipou-se de Itaqui.

⁶⁰ Milonga integrante do disco *Lá vem o Rio Grande a cavalo* – Grupo Quero Quero – Faixa 1 – 1993.

⁶¹ Nascido em Itaqui (RS), a 21 de julho de 1955, Elton Benício Escobar Saldanha é cantor, músico, compositor e jornalista. Foi apresentador de programas tradicionalistas, presidente do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF) e integrante dos movimentos Cavaleiros da Paz e Tribo Amigos

conforme João Sampaio, trata-se de um filho não reconhecido de um grande estancieiro da região, de quem apenas herdou o sobrenome, e de uma mulher negra que trabalhava para o fazendeiro. Sem posses, Vitor trabalhou como posteiro de Rubens Colombo Lima, pai do cantor Mano Lima, e viveu na condição de agregado com a família Lima até sua morte, em 1969, perto dos noventa anos.

Essa milonga foi escolhida para estudo, primeiro, em razão de Vitor ser um homem negro e que trabalhou durante toda a vida em atividades ligadas ao campo e, ao ser poetizado por Sampaio, abarca a histórica participação do negro na economia do Rio Grande do Sul por meio da atividade pecuária e simboliza aspectos identitários que não estão atrelados à questão da cor da pele.

João Sampaio foi instado a compor um poema para Vitor por encargo de seu grande amigo Mano Lima que não conseguia escrever nada à altura do que lhe havia representado ao longo da vida essa figura, a quem considerava um ídolo, um herói, em razão da proximidade e comprometimento emocional com o Vitor (SILVA, 2016).

Na abertura do poema, vislumbra-se a paisagem interiorana de um fim de tarde na Fronteira Oeste, em que um indivíduo, montado em seu cavalo, encerra mais um dia de atividades. Imagem constante de uma figura humana, do cachorro (denominado Corisco), companheiro do peão em seus afazeres, e do espaço geográfico em que transcorre a cena, ao escrever: “Lá vem o Vitor ‘solito’, / Entrando no Bororé / E um cusco brasino, ao tranco / Na sombra do pangaré”, tem-se aqui a simbiose entre o campeiro, o cachorro e o cavalo, uma ‘trindade’ muito comum em atividades rurais do passado, num quadro paisagístico em cada amanhecer e finais de tarde nas estâncias da Fronteira Oeste e, por extensão, do Pampa.

O poeta oferece a experiência de pertencimento ao universo natural da fronteira, em que a paisagem pode significar “[...] uma co-produção da natureza e da cultura em todas as suas manifestações, desde as mais materiais (a começar pela agricultura) até as mais espirituais (pintura e poesia incluídas)” (COLLOT, 2013, p. 43). A paisagem e o vocabulário empregado atuam como dimensões ilustrativas do contexto rural, em que a mensagem pretendida representa uma construção

do Pé no Estribo (TAPE), entre outros. Participante e vencedor de inúmeros festivais nativistas, tendo sido laureado, por exemplo, na *Califórnia da Canção Gaúcha*, *Musicanto Sul-americano de Nativismo*, *Coxilha Nativista*, *Tafona da Canção Nativa*, *Ronda de São Pedro*, *Sapecada da Canção Nativa*. Entre seus inúmeros sucessos, destacam-se: “Castelhana”, “Eu sou do sul”, “Os Cardeais” (SOARES, 2008a).

simbólica plena de efeitos consideráveis que povoam sua existência (COLLOT, 2013).

A seguir, a questão econômica é observada nos seguintes versos: “Chapéu grande, lenço negro, / Jeitão calmo de quem chega”, ao evidenciar as poucas posses do campeiro e o sinal de luto representado pelo lenço negro em memória a seu filho que foi morto de forma violenta. Finaliza a primeira estrofe com a paisagem característica de um entardecer na Fronteira Oeste do Rio Grande do Sul, ao estabelecer uma comparação com uma obra de arte: “Na tarde em tons de aquarela, / Lembra um quadro do Berega”⁶².

Não se identifica nessa parte do poema os aspectos constituintes do protótipo mitificado pela literatura gauchesca e cultuado por entidades tradicionalistas; o quadro idealizado pela paisagem geográfica e pela subjetividade do poeta evidenciam um negro ao fim de mais um dia de trabalho. Cabe destacar o que traz Fernando Henrique Cardoso, em *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional...* (1962), mesmo com todas as ressalvas que podem ser feitas à sua obra, ao mencionar que os escravizados integram o início do processo de formação do Rio Grande do Sul e sustenta-se nos relatos dos viajantes para evidenciar a presença de africanos em atividades pastoris e agrárias, bem como expressa que “[...] o papel desempenhado pela mão de obra escrava foi decisivo na economia rio-grandense” (CARDOSO, 1962, p. 81).

A identidade, por vezes, acaba por reposicionar o ser humano ao universo que o circunda, proporcionar novos referenciais de cultura e fazer com que o padrão de comportamento passe por alterações ao longo de seu processo de construção. Nessa pesquisa, ao extrapolar os limites da criação literária, a identidade reflete os valores e direitos do cidadão e o potencial inerente a cada um enquanto participante de uma estrutura social, bem como sinaliza interferências em seu processo de transformação ao torná-lo autor de sua própria história.

Na estrofe seguinte, Sampaio insere no cenário a interação do peão rural, em sua faina diária e constante, e o cavalo a manifestar a inquietação natural: “O flete troteando, alerta, / Bufa e se nega pra os lados”; assim como as aves, mais

⁶² “Luiz Alberto Pont Beheregaray, Berega, nasceu em 1934, em Uruguaiana. Residiu em Porto Alegre de 1958 a 2000, exercendo as atividades de bancário, empresário e artista plástico, quando voltou a sua cidade natal, para se dedicar à pecuária. “[...]. Sua temática foi recorrente às impressões da cultura de sua terra, sua região, e suas impressões de sua infância em meio ao Pampa gaúcho: sua gente, sua cultura e suas coisas e o inseparável cavalo. Neste quesito, rompeu fronteiras e o retratou em inúmeras raças, nos infinitos movimentos, usos, culturas e esportes” (BEREGA, 2016).

especificamente a perdiz que, desalojada de seu ninho pela indocilidade do cavalo, levanta voo e se choca contra um dos arames da cerca “E uma perdiz se degola / No último fio do alambrado”.

Em muitos dos registros encontrados predomina a palavra campeiro para definir a atividade do escravizado; no entanto, sabe-se que, entre as atividades de campo, por exemplo, a doma de cavalos, como algo corriqueiro e necessário naquela época, também era feita por escravizados. Farinatti (2007) argumenta que, no caso de serem domadores, os escravizados tinham preferência sobre os demais e seu valor de aquisição era mais elevado; assim como Giuseppe Garibaldi (1910), em suas memórias, ao falar dos lanceiros negros considerava-os também como domadores de cavalos e, por ironia, chamava-os de “[...] verdadeiros filhos da liberdade, que tão bem combatiam por ela” (p. 132).

É importante destacar que, no contingente de Lanceiros Negros, muitos eram oriundos da região de pecuária existente na campanha sulina e desempenhavam funções de domador, laçador, peão campeiro, a comprovar que a paisagem idealizada pela literatura tradicionalista como sendo a área de domínio do “gaúcho mitificado” também era partilhada por negros (africanos e crioulos), enquanto agentes de construção do estado (OLIVEIRA; CARVALHO, 2010).

Sampaio ora expressa a religiosidade e o sentimento de amizade presentes nas pessoas do campo, inclusive indica a emoção de dor junto à sepultura do filho e da esposa do momento, ao escrever “Apeia na cruz da estrada / E o seu olhar se enfumaça / Saca o sombrero em silêncio, / Por respeito à sua raça”, ora sintetiza a representação de um gaúcho mostrado como um trabalhador ao final de sua jornada rotineira e que, para o autor, reveste-se de uma beleza significativa: “Lá vem o Rio Grande a cavalo, / Entrando no Bororé, / Lá vem o Rio Grande a cavalo, / Que bonito que ele é”.

Com seu estribilho, Sampaio ressignifica o personagem criado para simbolizar o homem pampiano, colore-o com o brilho da cor negra simbolizada nos gestos de grandiosidade e de respeito manifestados por Vitor Escobar, um “peão do Rio Grande”, domador, que empresta uma nova paisagem ao “centauro” entronizado pelo tradicionalismo. Busca-se respaldo nas palavras de Jorge Luis Borges (2007) ao se referir a uma espécie de pastor equestre, feito para enfrentar intempéries, rigores e solidão como: “Aquí se dijo gaucho y antes gauderio [...]. Fue menos un tipo étnico que un destino. Podía ser de origen hispánico, portugués, mestizo de

indio o de negro” (BORGES, 2007, p.126).

É importante destacar que no momento em que se restitui a memória desaparecida de uma pessoa, recupera-se sua identidade, pois conforme Joël Candau (2014) a memória fortalece a identidade, seja no modo individual ou no coletivo, ao “[...] escolher pedaços que acabam se configurando numa espécie de jogo a servir de estratégias militantes e identitárias” (CANDAU, 2014, p. 132) nesse processo de recomposição do passado.

Após o momento de reflexão e respeito por quem morreu, o peão retoma o caminho de volta ao rancho, instante em que, ao montar, novamente se revela a simbiose entre ser humano e animais no contexto do pampa gaúcho, pois uma borboleta, com sua graça e beleza, pousa no freio do cavalo, enquanto se pode ver uma garça cortando o céu em seu voo de retorno: “Procura a volta do pingo / E alça o corpo sem receio / Enquanto uma borboleta / Senta na perna do freio / ‘Inté interte’ o cristão, / Que se cruza campo a fora / Mirar a garça matreira / No seu pala cor de aurora”.

Desse modo, ao voltar para casa, após concluir sua jornada de trabalho, o gaúcho sabe que encontrará o rancho vazio, convém salientar que esse foi uma construção pessoal com o objetivo de abrigar sua companheira e filho, porém essa possibilidade, agora, ficou restrita ao campo das lembranças, tendo em vista que ambos já faleceram e somente povoamos sonhos desse peão rural. Então só resta seguir o caminho de casa, rumar com as aves para dar um fecho à tarde e esperar que a noite venha para, quem sabe, acalentar novos sonhos: “Pois lá num rancho de leiva, / Que ele ergueu com seu suor / Fica um sonho por metade / De quem vive sem amor / Num suave bater de asas, / Cruza um bando, sem alarde, / E as garças e o Vitor somem / Lá na lonjura da tarde”.⁶³

Ressalta-se que a referência de identidade está, desse modo, associada ao lugar e cujos limites extrapolam a geografia, por envolver experiências vivenciadas no espaço e a recomposição da paisagem do passado tem o propósito de trazer significação ao presente. No poema, a paisagem se caracteriza como uma estrutura

⁶³ Segundo Silva (2016), essa produção surgiu de forma ‘mágica’, resultado de uma insônia, e, inicialmente, recebeu o título de “Uma tarde no corredor”, com o subtítulo de “Volteando de uma tropeada”, tendo sido musicada e levada ao palco do *Festival da Coxilha Nativista* de Cruz Alta pelo artista itaquienense Elton Saldanha e conquistou o segundo lugar no certame; na gravação em estúdio pelo grupo Quero-Quero, a produtora do disco acabou alterando o nome e, de certa forma, contribuindo para o sucesso da música, salienta-se que a mesma já obteve mais de trinta gravações por artistas e grupos diferentes.

a dar significação à escrita literária desenvolvida, de modo que “[...] a palavra literária é inseparável do movimento de emoção que conduz o poeta ao reencontro com o mundo, numa atenção relacional que questiona a subjetividade a partir da alteridade” (COLLOT, 2013, p. 8).

Paisagem poética do autor construída sobre uma paisagem do Pampa em que, no centro, está a figura de um gaúcho negro como a ressignificar um passado ao trazer o negro como indivíduo atuante na sociedade e, em sua humildade, pode ser entendido como ser representativo de uma cultura. Ruben Oliven (2006) sinaliza a importância dos processos migratórios no momento de construção de identidades a partir dos grupos originários do Sul, os índios, e da consequente miscigenação com portugueses, espanhóis e com negros; e Sampaio mescla ficção e realidade, pois o peão negro existiu, assim como existiram peões negros escravizados em tempos de escravidão e essa milonga funciona como um brado contra o esquecimento da atuação campeira do negro desde a construção das estâncias pampianas.

6.5.6 Milonga pra Don Mulato

Essa *Milonga pra Don Mulato*⁶⁴ faz referência a Alípio Escobar, o ‘Don Mulato’, negro que deixou o nome registrado nos campos da Fronteira Oeste em razão de atributos como valoroso ser humano, peão campeiro, tropeiro e domador: “Sempre que as cordas dedilho / Para começar um relato / Me lembro de Don Mulato, / Puro cerne de espinilho. / Uma estampa de caudilho, / Sábio de tanto andejar / E uma luz a iluminar / Sua vida nos rigores, / Poeira de mil corredores / Era o Alípio Escobar”.

A subjetividade possibilita que se vá além do que se visualiza num primeiro momento, pois o real, o que é apresentado, parte da posição de um objeto num determinado espaço. Assim que, para construir sua identidade, o sujeito tem como ponto de partida a imagem que tem de si mesmo, qual o sentido para si e a respeito de sua relação com os demais componentes do grupo social, isto é, em seu processo de construção, a identidade é fruto da imagem adquirida ao longo da vida, construída no decorrer do tempo e colocada diante de todos (POLLAK, 1992).

⁶⁴ Poema componente da obra *Para alguns iluminados*. Desantis: São Luiz Gonzaga, 1999. Música integrante do cd *Um homem fora do seu tempo*. Mano Lima - Faixa 6 - 2016.

Sampaio atribui a Don Mulato uma imagem poética edificada a partir do imaginário e de suas referências como autor, assim que, apoiado em suas vivências e em relatos de outras pessoas, registra, percebe a existência do outro, sinaliza aspectos da alteridade e constrói uma identidade múltipla em termos de significados e comprobatória da miscigenação havida no Pampa (BERND, 2011), assim como permite que se vislumbre o “espaço familiar do outro” como algo específico e representativo da história e da cultura do lugar em que o poeta move “[...] o enquadramento da identidade do campo de visão para o espaço da escrita” (BHABHA, 2014, p. 90).

Nessa parte do poema, não se identifica o tipo pampiano mitificado, pelo contrário, a rotina de um cidadão que trabalha para sobreviver é enfatizada a partir de expressões de grandiosidade que norteiam a literatura tradicionalista e que agora enfeitam a paisagem de um negro campeiro que parece “um cerne de espinilho”, em função de sua vitalidade; já acumulou a “poeira de mil corredores” de tantas tropeadas que realizou e sintetiza uma “estampa de caudilho”, mas com a ressignificação de ser considerado como o vestígio de um representante dos africanos que aqui chegaram na condição de escravizados. Sampaio busca no cenário do passado a paisagem que irá caracterizar o sujeito poético no presente, ao visitar uma imagem mitificada e a ressignifica ao inserir o negro como integrante da cultura sul-rio-grandense e, por consequência, pampiana em um processo de constante renovação ao longo do tempo (ORNELLAS, 1999).

Na segunda estrofe, evidencia sua atuação como tropeiro, com a responsabilidade de transportar o gado para os mais distantes lugares, sob difíceis condições: “E assim seguia tropeando, / Cruzando num pampa e noutra / Com botas, garrão de potro / E as chilenas tilintando / E quando ia descambando, / Rompendo a noite ao seguir / Com um palheiro a luzir / Mascando léguas ao “tranquilo” / Era um centauro solito / Bombeando a pátria a dormir”. Nessa estrofe, fica caracterizado o que Collot (2013) define como “pensamento-paisagem”, a partir de expressões como “com um palheiro a luzir”, “bombeando a pátria a dormir” e “mascando léguas” a representar, respectivamente o lume do cigarro a iluminar a noite, o peão acordado no momento em que a maioria das pessoas dormem e a superação de distâncias para cumprir com o compromisso de entregar/buscar uma tropa, trata-se da valorização da paisagem estreitamente imbricada entre literatura e geografia.

Arsène Isabelle (1953) também traz seu depoimento a respeito dos peões que compunham a paisagem do Pampa quando de sua passagem por essa região, ao falar de um peão arrieiro proveniente de Concórdia que o conduziria até Santana, na estância de Aimé Bonpland, apesar de sentir-se amedrontado por estar sozinho “[...] com o desconhecido homem pardo-escuro, verdadeira figura dos pampas” (p. 281).

A seguir, traça detalhes dos rigores e perigos de uma atividade de campo, quando, por vezes, tinha que perseguir um animal ou separá-lo do restante da boiada, momentos em que havia risco de morte, inclusive: “Ser tropeiro era destino / Que trouxe como um sinal, / Correr boi num banhadal / Deste Rio Grande teatino / Num aparte, era ladino / Com aquele pala reiúno, / Encostava seu lobuno / E dando de mão na cola, / Ia pechando pachola / Nas paletas dum turuno”.

A linguagem, especificamente nessa milonga, torna-se capaz de traduzir as especificidades paisagísticas e geográficas vislumbradas pelo autor, permite que o texto produzido traga consigo os sons, os gestos e outros detalhes da paisagem configurada, ressignificando-a de modo a orquestrar a geografia e a subjetividade inerentes ao “pensamento-paisagem” elaborado a partir do poema (COLLOT, 2013).

Sampaio segue a descrição das dificuldades enfrentadas pelos tropeiros, e por Don Mulato em especial, no que diz respeito aos cuidados necessários em noites de ronda, quando a solidão fazia com que cantares dissipassem a distância de casa e a saudade, além do que o gado exigia atenção e tropear se tratava de uma atividade que não podia ser realizada por quem não tinha conhecimento do ofício: “Nas rondas dos descampados / Rondava luas vaqueanas, / Cantava toadas pampeanas / De cima do seu bragado; / Gauchão e entonado, / Sempre proseando com a tropa / Quando a prática se ensopa / Na sua vivência campeira / Rondar uma tropa ligeira / Não é pra qualquer "oropa" (SILVA, 1999).

Essa parte do poema em que o personagem canta para manter a tropa sob seu controle, nas chamadas noites de ronda, encontra embasamento nas palavras de Jorge Luis Borges (1974), ao solicitar ao leitor que não dê tanta importância à melodia e sim valorize a imagem de alguém cantando, pois era isso que o eu-lírico fazia, inventava canções para suportar a noite e cuidar do gado do patrão. Tratava-se de um cantar feito de improviso, sem maiores recursos melódicos ou instrumentais, sustentado na oralidade e numa cadência ritmada o suficiente para não assustar os animais; ritual que perpassa gerações de tropeiros e evidencia os reflexos da memória cultural (A. ASSMANN, 2011; J. ASSMANN, 2008), pois a

milonga se trata de um ritmo cadenciado com a palavra como base que, no caso do Pampa, está associada ao enfrentamento, pelos campeiros, de grandes distâncias, ao lugar de origem, à solidão, ao evocar a melancolia que verte de uma paisagem inserida na imensidão pampiana (SOSA, 2012).

O cantar para a tropa insere-se num ritual praticado pelo tropeiro, indivíduo com tão importante papel no cenário econômico do Pampa, cuja responsabilidade é a de conduzir a cavalo grande quantidade de animais pelas extensas planícies pampianas, muitas vezes retornar com elevada quantia em dinheiro para o dono da tropa e a manifestação de labor ritualístico que perpassa gerações de tropeiros e coloca a tropeada como atividade característica da cultura do Pampa.

A metamemória, com base nos estudos de Joël Candau (2014), manifesta-se no momento em que Sampaio sustenta o processo criativo em referências que habitam sua memória e descreve suas impressões no intuito de colocar em evidência um passado com o qual tem muita familiaridade. Com o intento de reproduzir experiências vivenciadas e que se encontram alojadas na memória, o autor reconstrói novas paisagens de acordo com a sensibilidade e impressão pessoal, isto é, a partir da subjetividade, Silva busca nos vestígios memoriais os ingredientes capazes de darem uma nova significação ao passado (BERND, 2013).

O tempo é retratado na penúltima estrofe como sendo o epílogo de todas as situações vividas e, para o protagonista do poema, agora somente um domador, pois as tropeadas foram substituídas pelo transporte rodoviário, representava o final de uma jornada em que lhe restou apenas a fé, em razão de que bens materiais não lhe foram possíveis e o reconhecimento não veio: “E quase no fim da vida / O tempo envelhece tudo / Foi domando cornilhudo, / Pingaços pra toda lida / Com maestria e medida / Seguiu cultuando sua fé / E num pingo pangaré / Último olhar deste lado / Morreu só e abandonado / Na vila do Bororé”.

A trajetória de Don Mulato encontra suporte em Luis Augusto Farinatti (2020) em que apresenta o interesse dos estancieiros na aquisição de crianças negras a partir de onze anos “[...] para os ensinarem a passar a vida a cavalo” (p. 307) e registra significativo número de crianças africanas entre os escravizados campeiros de Alegrete, área de seu estudo. Sampaio relata toda uma vida de trabalho, e de pouco reconhecimento, de um negro que desempenhou atividades enaltecidas pela literatura tradicionalista como sendo de exclusividade do homem branco, ao contrário do que registra Ricardo Rodriguez Molas (1982) ao enfatizar que as

grandes estâncias estavam repletas de negros e esses exerciam as mais diversificadas atividades.

O fecho do poema traz o reconhecimento do poeta ao personagem poetizado, pois faz de seu canto uma espécie de oração, ao reverenciar e enaltecer a trajetória de Alípio Escobar sem exigir que mais alguém o faça: “Com este tento eu arremato / Esta presilha altaneira, / Uma milonga campeira, / Chego ao fim do meu relato / E assim cantei Don Mulato / Sem pedir aplauso ou palma / E na sua tumba calma / “Joelho” esta prece crua / Uma saudade charrua / Engarupada na alma”. Nesse caso, a criação artística sustenta-se nos segmentos linguísticos empregados: tento, presilha, “joelho”, engarupada, por exemplo, para recriar poeticamente o passado que se faz presente com o emprego de termos regionais, coloquiais e o processo de composição engloba essas diferentes linguagens com a intenção de projetar a paisagem vocabular da Fronteira Oeste (VALLERIUS, 2010).

Sampaio evoca suas memórias ao cantar uma pessoa simples, um trabalhador, componente da paisagem da Fronteira Oeste e, ao simbolizá-lo em milonga, oportuniza-lhe visibilidade e importância perante o contexto social e cultural pampiano. Don Mulato foi forjado no rigor de atividades campeiras, tinha apreço pelo que realizava e acumulou conhecimento ao longo de uma trajetória em que simplicidade e humildade foram relevantes características pessoais.

De acordo com Aleida Assmann (2011), ao buscar a reformulação da identidade, oportuniza-se uma reorganização da memória; pois essa construção identitária necessita da incorporação de elementos pertencentes ao passado, uma vez que acontece em relação aos outros, com mudanças, negociações, transformações, de acordo com critérios como admissibilidade, credibilidade e aceitabilidade, de modo que tanto a memória como a identidade não podem ser vistas como a essência de uma pessoa ou de seu grupo, pois são resultados de uma negociação (POLLAK, 1992). A identidade estabelece um diálogo com a memória quando busca relocalizar o passado no presente e, por meio da subjetividade, representa o quanto multifacetária essa identidade pode ser e o sujeito poético funciona como produto imaginário que aglutina o passado do negro escravizado com a desconsideração ao negro no presente e *Milonga pra Don Mulato* pode significar uma forma de resistência.

Ao longo do poema, Sampaio utiliza expressões correntes na literatura gauchesca como “estampa de caudilho”, “centauro solito”, “Gauchão e entonado” e

as emprega para representar um personagem negro, integrante das paisagens de estâncias da época; sua atividade era restrita aos trabalhos de campo, como domar, tropear, etc., mas sua grandeza e sabedoria o inserem no cenário da cultura sul-riograndense e pampiana por seus méritos profissionais. A esse respeito, cabe ressaltar o que expõe Luis Augusto Farinatti (2020) em seu estudo sobre as estâncias em Alegrete (RS), quanto à convivência de escravizados campeiros ao lado de homens livres e sua rotina de trabalho:

Escravos campeiros trabalhavam lado a lado com homens livres e libertos. As atividades que desempenhavam não os diferenciava. Acordavam antes do clarear do dia, cavalgavam juntos, expunham-se aos mesmos perigos, travavam embates ferozes contra o gado xucro, sofriam a dureza da lida e, provavelmente, contavam vantagens quando o laço de um deles, atirado sobre uma rês, descia com precisão nas patas dianteiras do animal, fazendo-o cair de costas, em um perfeito pealo de sobre-lombo (FARINATTI, 2020, p. 385-386).

Nesse tributo a Don Mulato, Sampaio evoca, no presente, um passado que, muitas vezes, não concede o devido valor e o reconhecimento a quem também exerceu importantes atividades e merece integrar a memória cultural de uma região, simbolizado aqui na figura de um tropeiro negro.

6.5.7 Milonga de los morenos

Em *Milonga de los morenos*⁶⁵, ao escrever: “Alta la voz y animosa / Como si cantara flor, / Hoy, caballeros, le canto / A la gente de color”, Borges anuncia que irá fazer um canto, em alto e bom som, às “pessoas de cor”, associando a um movimento do jogo de truco⁶⁶. Nota-se que tanto no título como na primeira estrofe, Borges não emprega o termo negro, e sim sinônimos consagrados como “morenos” e “gente de color”.

Essa “estratégia” de Borges pode representar o que Alejandro Frigerio (2008) entende como parte de um processo de invisibilização enquanto construção social de uma realidade em que se pretende desconsiderar a presença do negro como parte integrante da história, e sua participação e

⁶⁵ Poema integrante do livro *Para las seis cuerdas*; in: *Obras Completas* – p. 965-966 – 1974. Milonga componente do disco *Délibáb* - Vitor Ramil – Faixa 3 – 2010.

⁶⁶ Jogo de origem espanhola, cuja definição é a seguinte: “Juego de destreza y habilidade que se ejecuta em uma mesa dispuesta a este fin com tablillas, troneras, barras y bolillo” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2021).

influência na cultura pampiana, pois, para o autor: “[...] el reconocimiento de que tuvieron un rol de una determinada importancia en nuestra cultura o nuestra historia va absolutamente en contra de la narrativa dominante de nuestra historia y en contra de nuestro sentido común” (FRIGERIO, 2008, p. 120).

É importante destacar que o processo de invisibilização se manifesta de diversas maneiras: primeiro, ao se tentar defender a ideia de que na zona rural pampiana o emprego de escravizados nas atividades de campo foi em pequeno número; outra corrente procura enfatizar que a concentração maior estava em zonas urbanas, no exercício de atividades domésticas e eram bem tratados, quase sendo considerados “membros da família”. No entanto, o que se observa, desde os registros dos viajantes, é que os africanos e seus descendentes exerceram os mais diversos ofícios e tiveram uma atuação expressiva na zona rural como peões campeiros, domadores, etc., e se configuram, sim, como parte considerável dentro da formação identitária do *gaucho*/gaúcho e, por extensão, da expressiva participação na sedimentação cultural pampiana.

A seguir, menciona o ingresso de africanos por meio de ingleses e holandeses e uma das “definições mercadológicas” que valorizavam o “produto” a ser comercializado, a de “marfim negro”, ao expressar-se: “Marfil negro los llamaban / Los ingleses y holandeses / Que aquí los desembarcaron / Al cabo de largos meses”. Assim como o local onde essas pessoas eram comercializadas e de onde muitos saíram para integrar o exército argentino: “En el Barrio del Retiro / Hubo mercado de esclavos; / De buena disposición / Y muchos salieron bravos”.

Ao mencionar o triste comércio de pessoas negras e referendar que dali saíram muitos bravos, a poesia de Borges encontra eco nos escritos de Arsène Isabelle (2006) quando particulariza a destacada atuação dos negros nas hostes militares na conquista da independência argentina, e que pode ser estendida aos demais conflitos bélicos ocorridos no Pampa, quando afirma: “A Pátria deve muito aos negros, que, talvez, contribuíram mais para dar a independência ao país do que os próprios criollos, sobretudo os de Buenos Aires [...] Os negros derramaram abundantemente o seu sangue, com entusiasmo, pela causa da liberdade” (p. 84).

Na estrofe seguinte, os versos relatam que “De su tierra de leones / Se olvidaran como niños / Y aquí los aquerenciaron / La construmbre y los cariños”, Borges constata que os africanos, como crianças, haviam já esquecido de sua “terra de leões”, e se “aquerenciado aos costumes e carinhos” da nova terra.

Pode-se discutir se, nesse caso, Borges ironiza a respeito da tragédia provocada pela escravidão ao falar em “cariños” ou apresenta uma versão “romanceada” a respeito do escravismo.

Ao tratar especificamente da Argentina, Alejandro Frigerio (2008) cria o termo “narrativa dominante” em que caracteriza a sociedade porteña como a que se enxerga como “[...] blanca, europea, moderna, racional y católica” (p.119), no entanto essa narrativa pode ser estendida a toda a região pampiana, quando se trata de um discurso que invisibiliza a presença e participações étnicas e raciais, ou, em caso de fazer menção, coloca-os à margem da construção social e cultural, seja em termos de registros temporais (o passado) ou na geografia do lugar, em que destina as periferias dos grandes centros aos negros e a seus descendentes, bem como ignora os processos de mestiçagem e de hibridação cultural (FRIGERIO, 2008).

Remontando às origens da pátria argentina, Borges escreve que: “Cuando la pátria nació / Una mañana de mayo, / El gaucho solo sabía / Hacer la guerra a caballo”, como a dizer que os gauchos somente sabiam lutar montados a cavalo, inferindo que os negros teriam sido os primeiros combatentes de infantaria. Em face disso, coube a alguém ver que os negros eram hábeis e corajosos e passaram a integrar o batalhão de pardos e de morenos, novamente empregando um outro sinônimo à palavra negro, os “pardos”, como se pode observar em: “Alguien pensó que los negros / No eran ni zurdos ni ajenos / Y se formó el regimiento / De pardos y de morenos”.

Borges poetizou em versos e trouxe para a arte o que Arsène Isabelle (2006) assinalou em seus registros, ao enaltecer as características de negros combatentes:

E no meio de toda essa misturada de vestimentas, em que as cores vermelha, azul e verde dominam completamente, vê-se o regimento dos Defensores, composto de negros, os únicos vestidos uniformemente e disciplinados, cujos rostos contrastam com os de tantas raças em que mal se consegue identificar os traços primitivos (ISABELLE, 2006, p. 73).

A denominação e as características do regimento ficam expressas em: “El sufrido regimiento / Que llevó el número seis / Y del que dijo Ascasubi: / “Más bravo que gallo inglés”. Com destaque para a bravura dos integrantes desse “sofrido regimiento”, conforme a comparação do poeta argentino Hilário

Ascasubi⁶⁷.

Na estrofe seguinte, tem-se o relato da Batalla de Cerrito⁶⁸ e a atuação do Regimento de número 6: “Y aí fue que en la otra banda / Esa morenada, al grito / De Soler, atropelló / En la carga del Cerrito”, demonstrando a efetiva participação dos negros para o sucesso do combate. A seguir, faz-se uma analogia à invisibilização instituída, no caso da Argentina, a partir da obra *Martin Fierro*, de José Hernandez, ao dizer que: “Martín Fierro mató un negro / Y es casi como si hubiera / Matado a todos. Sé de uno / Que murió por la bandera”. Borges faz referência aos que morreram em defesa do país, ou seja, ao colocar o negro na condição de vilão, Hernandez contribui para que uma raça seja estigmatizada.

As estrofes finais trazem todo o lirismo de Borges ao construir essa milonga, pois a cada entardecer, ou seja, no crepúsculo, consegue visualizar o rosto de um negro a lhe observar (embora continue a empregar o termo “moreno”, agora como um adjetivo), e que esse rosto, às vezes, tem feições tristes, e noutras há um semblante sereno, como a enunciar sofrimento e resignação com o passar dos anos, como se constata nos seguintes versos: “De tarde en tarde en el sur / Me mira un rostro moreno, / Trabajado por los años / Y a la vez triste y sereno”. E finaliza com a indagação a respeito dos que morreram para qual céu de tambores foram, talvez como a se perguntar se para o céu do Pampa ou para o céu de sua África de origem? Embora antecipe que em qualquer deles haverá tambores e longas horas de sesta, como seu registro cultural; argumenta que foram levados pelo tempo e o tempo funciona como uma marca do esquecimento, ao escrever: “¿A qué cielo de tambores / Y siestas largas se an ido? / Se los ha llevado el tiempo, / El tiempo que es el olvido”.

⁶⁷ Hilário Ascasubi (Fraile Muerto, 1807 - Buenos Aires, 1875), poeta, periodista y político argentino que cultivó la literatura gauchesca; aunque fue realmente un continuador de la literatura gauchesca iniciada por el uruguayo Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi dio a esta poesía características argentinas. En el terreno periodístico cabe destacar su labor de editor de una publicación escrita por él solo (*Aniceto el Gallo*, 1853-1859); como literato, es recordado como autor de *Trobas de Paulino Lucero* y sobre todo del poema gauchesco *Santos Vega o Los mellizos de La Flor* (1872), su obra maestra (FERNÁNDEZ; TAMARO, 2004).

⁶⁸ La mañana del 31 de diciembre, Gaspar de Vigodet y el brigadier Vicente Muelas atacaron con unos 2.300 hombres y 8 cañones las posiciones de Rondeau, que sólo contaba con 1.000 soldados y 2 cañones. Éste atrincheró a su infantería en una loma alta llamada el Cerrito (cercana al Cerro de Montevideo). Allí lo atacó Muelas, desplazando al regimiento N° 6, al mando del teniente coronel Miguel Estanislao Soler, expulsándolos barranca abajo. Luego atacó al otro cuerpo de infantería, el regimiento N° 4, al mando de Ventura Vázquez, que logró sostener su posición por unos minutos. Soler reunió a sus soldados, negros libertos, y contraatacó cuesta arriba sorprendiendo a los españoles, en ese momento que fue muerto de un tiro el brigadier Muelas (HISTORIA DE CORRIENTES, 2020).

O contingente militar poetizado por Borges, com base no que apresenta Ricardo Rodriguez Molas (1982), foi também formado por negros que desenvolviam seus afazeres no campo e na cidade, seja na forma compulsória, por meio da escravidão, seja de forma voluntária, no caso de escravizados livres; esse autor, ao tratar a formação étnica que compôs a população rio-platense, engloba nesse processo os índios (charruas e pampas entre eles), os escravizados (os oriundos de Guiné e de Angola, juntamente com os que já trabalhavam nas estâncias), crioulos e mestiços provenientes do interior, bem como os que vieram de Corrientes, espanhóis, crioulos e portugueses proprietários de campos, esse é o estrato social que forma a estrutura rural rio-platense com o negro junto aos demais integrantes dessa primitiva pirâmide rural das estâncias.

Entende-se que a memória cultural do negro foi revisitada por Borges com o propósito de desvelar informações encobertas a respeito da efetiva participação do negro na cultura argentina; em face disso, Aleida Assmann (2011) salienta que a memória artística não se caracteriza exclusivamente como armazenadora e sim funciona como um estímulo a que se tematize os processos de lembrar e de esquecer, como seria o caso de Borges e dos demais poetas estudados. De modo que, no momento em que se associam os conceitos de lembrança e de esquecimento estabelece-se uma “[...] reorganização radical da identidade”, (A. ASSMANN, 2011, p. 74).

Para George Reid Andrews (1989), o reconhecimento da participação do negro na história militar de uma nação significa garantir o direito de igualdade entre cidadãos negros e cidadãos brancos; em caso de não haver esse reconhecimento, mantêm-se os níveis de desigualdades. Ao desenvolver seus estudos sobre os negros na Argentina, o autor referencia que, nos anos 1800, alguns descendentes de africanos escravizados progrediram na escala militar, no entanto, nenhum atingiu o posto de general, nível máximo na hierarquia militar, e que todos esses militares graduados eram denominados pardos ou morenos, nunca negros.

Assim que a destacada atuação dos negros reverenciada por Borges comprova que eles estiveram presentes em todas as etapas de construção do Pampa sul-americano, assim que do céu de tambores que recebeu os negros mortos em combate ressoa um toque de indignação contra o descaso pelo qual essas pessoas passaram, mesmo tendo chegado de forma prisioneira sob os rigores da escravidão imprimiram suas digitais na paisagem pampiana em sua atuação

como peões campeiros, trabalhadores urbanos e como militares, além disso, mais do que essa relação de trabalho foram agentes de transformação social e cultural na região.

6.5.8 *El títere*

Na milonga *El Títere*⁶⁹ identifica-se a musicalidade por meio da construção rítmica apoiada numa única rima (-ato) presente nos segundos e quartos versos de cada quarteto. A temática tem por propósito versejar a respeito de um compadrito que circulava por salões, bordéis e assemelhados que existiam no bairro de Triunvirato, “A un compadrito le canto / Que era el patrón y el ornato / De las casas menos santas / Del barrio de Triunvirato”.

Essa milonga de Borges consiste em um relato musical como uma forma de narrativa e, por seu intermédio, é possível observar pensamentos, sentimentos, valores relacionados a costumes e tradições de um dado grupo social, nesse caso de um compadrito; entende-se que uma narrativa musical é capaz de atuar como meio de informação e mantenedor da memória cultural de uma região. Considera-se a linguagem empregada como agente mediador da narrativa musical com o imaginário, ao permitir que se façam atualizações, modificações, ressignificações de representações ligadas ao passado e estabelecer dialogicidade entre passado e presente, contraste entre tradição e modernidade e os distintos discursos produzidos a partir disso (MORIGI; BONOTTO, 2004).

O eu lírico de Borges era um homem elegante, que se vestia de preto, um tanto rude no modo de tratar, dançava bem e gostava de jogar e sua origem não é definida pelo poeta, talvez fosse de origem negra, e, quiçá por respeito ou medo, era bem tratado por todos: “Atildado en el vestir, / Medio mandón- en el trato; / Negro el chambergo y la ropa, / Negro el charol del zapato. / Como luz para el manejo / Le firmaba un garabato / En la cara al más garifo, / De un solo brinco, a lo gato. / Bailarín y jugador, / No sé si chino o mulato, / Lo mimaba el conventillo, / Que hoy se llama inquilinato”.

⁶⁹ Poema integrante do livro *Para las seis cuerdas*; in: *Obras Completas* – p. 964 – 1974. Milonga presente no disco *El Tango – Jorge Luis Borges y Astor Piazzolla* – Faixa 4 – 1965; também gravada pelo intérprete argentino Jairo, no disco *Jairo Canta a Borges* – 1977 (poema musicado no ritmo de canção e não milonga).

Tem-se aqui a incorporação de peculiaridades da memória cultural no processo de construção do poema, em que as lembranças armazenadas na esfera do sensível serviram como base para a estruturação da narrativa. A linguagem de Borges caracteriza uma figura peculiar na paisagem portenha a partir de uma reconstrução subjetiva, conforme histórias e imagens relacionadas ao ambiente cultural em que estava inserido (A. ASSMANN, 2011).

Destaca-se que Alberto Zum Felde (1967) define o *compadrito* como sendo um tipo mais geral e popular e o *“compadrón”* seria o *“malevo”*, ambos se caracterizam em um híbrido de três raças, misto de índio, de negro e de branco, mescla que impede Borges de definir sua origem *“Nó sé se chino o mulato”*. Cabe destacar o que expressa Joël Candau (2009) ao estabelecer que não existe identidade sem memória, pois essa nutre o sentimento de continuidade, de modo que, ao reviver o passado, o sujeito adquire o entendimento quanto à sua origem e à própria descendência e o quanto o processo identitário se modifica ao longo do tempo.

Para Gustavo Goldman (2008), nas manifestações culturais dos negros africanos estão incluídas a música e a dança como forma de manutenção de vínculos com o passado, com a terra de origem, por meio da adoção, adaptação, transformação e apropriação dos mais distintos repertórios. Essas manifestações culturais foram herdadas dos antepassados e, nas desconhecidas terras pampianas, precisaram ser adaptadas a uma nova paisagem, plena de proibições e de castigos, mas conservaram a essência e mantiveram os significados basilares que remetem às origens, evocam ancestralidades, mesmo tendo passado por modificações e adaptações em virtude do negro não ter liberdade sequer para expressar suas crenças e rituais; em face disso, tem-se o que Jan Assmann (1995) identifica como as adaptações e ressignificações da memória cultural de um povo, de uma cultura.

Ao descrever o envolvimento do sujeito poético com as mulheres, relata bons momentos e demonstrações de afeto em companhia feminina; Borges agora faz menção às mulheres de cor negra por meio do adjetivo pardo, ao dizer: *“A las pardas zaganeras / No les resultaba ingrato / El amor de ese valiente, / Que les dio tan buenos ratos”*. A seguir, volta a fazer menção ao vínculo entre vida humana e morte, ao expressar que essa pode estar em cada esquina, *“El hombre, según se sabe, / Tiene firmado un contrato / Con la muerte. En cada esquina / Lo anda acechando el mal rato”*.

Beatriz Sarlo (1995) trata os *orilleros* de Borges como sobreviventes das últimas décadas do séc. XIX e primeiras do séc. XX e, assim como os *compadritos*, perdiam sua agressividade ao se incorporarem à paisagem urbana das periferias que circundavam as cidades. Os *orilleros* mantiveram os vínculos com o campo ao utilizarem o cuchillo nas atividades em matadouros e frigoríficos, bem como no manejo do cavalo; já o *compadrito* traz consigo o gosto pelos desafios e demonstrações de força e coragem.

Finaliza o poema ao relatar a morte de seu personagem poético, por meio de um tiro, que o fez mudar sua localização para o cemitério. “Un balazo lo tumbó / En Thames y Triunvirato; / Se mudó a un barrio vecino, / El de la Quinta del Ñato”. Entende-se dizer que o tiro que atingiu o sujeito poético, na milonga de Borges, pode servir como ponto de partida para reflexões a respeito das possibilidades de vida a que foi submetida a população negra, tendo em vista que, após todo o sofrimento do período escravocrata, os negros foram libertos sem um planejamento ou organização por parte dos governos; simplesmente foram jogados à margem da esfera social, econômica e cultural, sem o devido preparo ou orientação para a devida inserção nessa nova paisagem que se descortinava com a abolição e, trazia consigo, entre tantos desdobramentos, o destino à marginalização, a sofrer preconceitos de modo constante e o estigma de que a cor da pele justificaria a invisibilização observada.

Com esse poema, Borges apresenta as alternativas buscadas por quem não teve a oferta de opções de progredir na vida, apenas o propósito de sobreviver diante das dificuldades; com isso, tem-se a possibilidade de refletir a respeito das dificuldades impostas à população negra, desde seu ingresso no Pampa, e o quanto foram tenazes e criativos para se inserirem num contexto social tão inóspito e o quanto a memória cultural do povo africano espreada pela região pampiana deve ser valorizada.

A vida livre e perigosa do sujeito poético de Borges encontra respaldo em Alberto Zum Felde (1967) ao descrever o gaúcho de antanho como alguém atraído para um modo de vida cheio de perigos e que exige condições especiais de enfrentamento por pertencer a uma classe que “incomoda” o restante da sociedade; então, formam-se agrupamentos compostos também por prisioneiros fugitivos, escravizados fugidos, soldados desertores, a quem Alberto Zum Felde (1967) sintetiza como “elemento *cimarrón*”.

A própria incerteza de Borges quanto à procedência do sujeito poético pode evidenciar a forma discriminatória com que foram tratados os negros desde o período da escravidão; a esse respeito, Ricardo Rodriguez Molas (1982) considera como um desejo de diferenciação social por parte das elites da época, em que muitos registros daquele tempo assinalam que “Mestizos, criollos marginados del sector dominante, pobladores del Interior que emigran al litoral, mulatos y negros libres, permanecen apartados por determinación de la clase social que controla la economía y el aparato político” (MOLAS, 1982, s.p.).

Novamente se registra o negro na condição de integrante de um estrato social que, em um primeiro momento, gozava da liberdade e da abundância presente na paisagem pampiana; depois, com a criação das estâncias, mudou seu modo de vida e muitos optaram por regressar aos centros urbanos, mas ainda vivendo sob seu próprio regramento, como o protagonista de Borges. Alberto Zum Felde (1967) expõe que os negros integravam o último degrau da escala social, não tinham poderes para interferir na estrutura da sociedade e, gradativamente, misturam-se com brancos e continuam a habitar as zonas suburbanas das cidades e a viver de forma livre e perigosa, até que a morte, como no poema, surja como a redentora de uma vida de sofrimentos e perigos.

Borges, por intermédio do poema, estimula a reflexão a respeito da situação existencial daquela população negra que foi “empurrada” para os arredores das grandes cidades, são indivíduos que, em razão de sua cor e da origem de seus antepassados, remetem a um tratamento direcionado a quem não se enquadra no idealizado protótipo do cidadão argentino. Com *El titere*, Borges acessa a memória cultural que foi responsável por delinear a identidade desses indivíduos, a ponto de, em artigo de Sandro Benedeto, esse revela o diálogo de Borges com Edmundo Rivero, em que o poeta expressa que “Estos personajes y estas historias me llegaron por otros, por terceros. O son imaginarias” (BENEDETTO, 2008, p. 18); assim que o sujeito poético remete à presença negra nesse cenário e o quanto a discriminação e tentativa de invisibilidade desse segmento social que precisa continuar sendo objeto de reflexão, estudos e debates na sociedade contemporânea, como forma de oportunizar um revisionismo capaz de desvendar e revelar, por meio de vestígios, aquilo que foi objeto de apagamento/invisibilização.

6.5.9 *¿Dónde se habrán ido?*

Na milonga *¿Dónde se habrán ido?*⁷⁰, composta de cinco estrofes com dois quartetos cada, Borges faz uma interrogação já no título para saber onde estão aqueles que, no passado, tiveram uma trajetória, mesmo que efêmera, de glória e de algum reconhecimento em razão de suas façanhas. Na primeira estrofe, estabelece uma analogia a respeito do tempo com a figura do sol que, a cada dia nasce e morre para retornar com sua luz triunfante no dia seguinte; porém, nalgum pátio fica o brilho luminoso da lua que, ao novo amanhecer, irá ceder seu espaço novamente ao sol: “Según su costumbre, el sol / Brilla y muere, muere y brilla / Y en el patio, como ayer, / Hay una luna amarilla”; ou seja, a noção de vida e morte também é algo que integra a paisagem.

Eis aqui o texto literário a sinalizar sensibilidades e subjetividades inerentes à construção poética de Borges que parte da geografia para ultrapassar seus limites territoriais e políticos e estimula o leitor a considerar o tempo de escritura e não o tempo presente (CHIAPPINI; MARTINS; PESAVENTO, 2004).

Na estrofe seguinte, alude ao fato de que o tempo não para, está em evolução constante e, nesse andejar, fez desaparecer uma estirpe de valentes e sem deixar sucessores, em: “Pero el tiempo, que no ceja, / Todas las cosas mancilla / Se acabaron los valientes / Y no han dejado semilla”. A seguir, entabula uma série de indagações a respeito daqueles que lutaram pela independência, dos que enfrentaram ao indígena no processo de colonização, assim como aqueles que se envolveram em confrontos internacionais ou em guerras civis e conflitos locais, questionamentos presentes nos versos “¿Dónde están los que salieron / A libertar las naciones / O afrontaron en el Sur / Las lanzas de los malones? / ¿Dónde están los que a la guerra / Marchaban en batallones? / ¿Dónde están los que morían / En otras revoluciones?”.

Parte-se do poema de Borges para exemplificar essa passagem com o que ocorreu, por exemplo, na Revolução Farroupilha, em que negros livres e alforriados, além de servirem como soldados, durante o tempo do confronto, bem como índios, mestiços e escravizados fugidos do Uruguai, incrementaram a economia farrapa com sua atuação como tropeiros de gado, mensageiros, peões campeiros nas

⁷⁰ Poema integrante do livro *Para las seis cuerdas*; in: *Obras Completas* – p. 957-958 – 1974. Milonga componente do disco *Jairo Canta a Borges* – 1977.

estâncias, trabalharam na fabricação de pólvora e no plantio de fumo e de erva-mate para os rebeldes (OLIVEIRA, CARVALHO, 2010). Tem-se, assim, a comprovação de que, por ser uma construção social, a identidade é fruto de heranças culturais e demais características integrantes de outra natureza, como no caso das três raças formadoras do indivíduo pampiano.

Com base em George Reid Andrews (1989), o processo de “desaparecimento” dos negros se deu em razão do significativo ingresso nas forças militares, expressivas baixas em seus contingentes e a conseqüente miscigenação forçada em razão de mulheres negras se unirem a homens brancos, principalmente imigrantes, na falta de seus companheiros mortos em combate. Essas indagações de Borges podem sim ser estendidas aos negros que engrossaram as fileiras dos exércitos nos diversos conflitos bélicos havidos no espaço pampiano.

A seguir, faz uma espécie de síntese de suas reflexões ao dialogar com seu leitor desse modo: “— No se aflija. En la memoria / De los tiempos venideros / También nosotros seremos / Los tauras y los primeros”. Em seu envolvimento com o leitor, Borges o acalma dizendo que a notabilidade e o esquecimento podem acontecer com qualquer pessoa; assim como as transformações que o tempo provoca, quando diz: “El ruin será generoso / Y el flojo será valiente: / No hay cosa como la muerte / Para mejorar la gente”, em que transmite a mensagem de que a morte, ao invés de ser um acontecimento negativo, pode vir a atribuir valores a quem morreu, de acordo com a sensibilidade de quem o recorda.

Essa dicotomia entre memória e tempo explorada por Borges nessa milonga está de acordo com o que argumenta Antonio Esteves (2017) ao estabelecer que o tempo é fundamental para a memória, assim como para a história, pois é pelo presente que se pode atingir o passado e, em um processo de constante reelaboração e evolução, a memória está aberta, de modo concomitante, à lembrança e ao esquecimento.

A expressão “memória por tabela” de Michel Pollak (1992) pode ser aplicada nessa parte do poema de Borges, assim como em toda a milonga, em razão de que por força da condição física (o problema na visão) e de proibições familiares, o autor não conviveu com o ambiente descrito em sua criação poética, no entanto, apoia-se em sua subjetividade e criatividade, bem como nas informações acessíveis para então, tornar-se parte integrante dessas lembranças oriundas de seu imaginário.

Volta a indagar, na estrofe seguinte, sobre aquelas pessoas que tiveram uma

vida difícil e, mesmo assim, lutaram pelos ideais aos quais acreditavam, tendo sido ceifados pela morte: “¿Dónde está la valerosa / Chusma que pisó esta tierra, / La que doblar no pudieron / Perra vida y muerte perra”. As dificuldades eram tantas que pareciam estar perenemente em guerra, pois moravam em miseráveis subúrbios, sob as mais difíceis condições, e cita como exemplo as famílias Muraña e Iberra: “Los que en el duro arrabal / Vivieron como en la guerra, / Los Muraña por el Norte / Y por el Sur los Iberra?”. Tanto o *gaucho* como o gaúcho se tratam de construções simbólicas que afloram no imaginário e caracterizam o indivíduo da zona rural pampiana e circulam num espaço fronteiro em cuja paisagem verifica-se a confluência de culturas, as aproximações de linguagens e, basicamente, de identidades, no amálgama de índio, negro e branco em seu processo formador (SANTOS, 2014).

Suas indagações prosseguem ao tentar saber o que houve com essas pessoas, quer saber se morreram de velhice ou em combate, o certo é que foram esquecidos por quem deveria, de algum modo, prestar-lhes homenagem: “¿Qué fue de tanto animoso? / ¿Qué fue de tanto bizarro? / A todos los gastó el tiempo, / A todos los tapa el barro. / Juan Muraña se olvidó / Del cadenero y del carro / Y ya no sé si Moreira / Murió en Lobos o en Navarro”. O real e o simbólico foram articulados por meio da construção de imagens poéticas que partem de fatos e situações reais, como vestígio do envolvimento do negro em conflitos armados, e ganham a dimensão do imaginário, da fantasia, momento em que são enfatizados os aspectos subjetivos representados.

O final do poema apresenta apenas um verso seguido de reticências, como a lembrar o leitor do que já foi dito ao longo da construção poética e que está representado no primeiro quarteto da terceira estrofe, em que o poeta não repete na íntegra, pois entende já ser do conhecimento do leitor: “— No se aflija. En la memoria. . .”. Essa milonga de Borges simboliza o que afirma Jeanne Marie Gagnebin (2009) ao identificar uma proximidade entre rastro e memória, porque essa se apoia na dialética entre presença e ausência, e em todo o poema percebe-se que “[...] o presente busca um passado desaparecido e esse passado irrompe num presente passageiro” (p. 44); o que equivale a dizer que o processo de recordação tem o presente como ponto de partida, com o propósito de ir em direção ao que se busca e comprova o estado de latência do que está na memória e sujeito a transformações e ressignificações (SOARES, 2019).

Néstor Canclini (1990) observa que produtos culturais, tais como a música e a literatura, por exemplo, oriundos das classes populares caracterizam a história do lugar e identificam o grupo ao qual pertencem, tornam-se patrimônio próprio e podem alcançar significativo valor estético e elevado nível de criatividade. É nesse contexto de hibridação que se insere a milonga, enquanto produto que traz em sua constituição elementos do índio, do negro e do branco, e a temática desse gênero musical engloba pessoas de diversos matizes que participaram da solidificação social, econômica e cultural do Pampa, inclusive em batalhas acontecidas e que envolveram brancos, negros e índios na luta pela definição de territórios.

Ao enaltecer os que combateram em nome da causa argentina, Borges ressignifica a paisagem pampiana por meio de suas memórias e, com base na subjetividade, emoldura o espaço com os nomes daqueles que lutaram, e o negro está inserido nesse contexto de guerra, na condição de soldado, de modo a cristalizar o traço identitário formador do indivíduo pampiano. Borges insere na paisagem pampiana vestígios de uma memória que não deve ser apagada e sim precisa ser entendida, aceita e interpretada sob a ótica da subjetividade do poeta em que o “pensamento-paisagem” está relacionado ao que não foi dito, porém foi expresso sob a forma de tantas indagações (COLLOT, 2013).

6.5.10 Semeadura

*Semeadura*⁷¹ representa a primeira milonga composta por Vitor Ramil, em parceria com José Fogaça, tendo sido premiada como vencedora da Linha Livre na X Califórnia da Canção Nativa de Uruguiana-RS, 1980 tendo sido inspirada em Mercedes Sosa⁷², em meio a um ambiente político nacional em vias de um processo

⁷¹ Milonga integrante do disco *X Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul – Faixa 07* – Vitor Ramil e Grupo Tribo. Também foi gravada por Mercedes Sosa, com o título de *Siembra*, no disco *¿Será posible el sur?* – Faixa 8 – 1984.

⁷² Nasceu, em Tucumán, Argentina no dia 9 de julho (Dia da Independência das Províncias Unidas del Rio de La Plata, mais tarde, Argentina e Uruguai) de 1935, conhecida também como “*La Negra*”, centrou sua obra na divulgação de ritmos latinos e foi considerada a maior intérprete do folclore argentino. Interpretou canções de nomes como Violeta Parra, Charly Garcia, Milton Nascimento, entre outros. Lançou mais de 30 discos de 1959 a 2009, ano de seu falecimento em Buenos Aires, além de atuar em inúmeros trabalhos em coletâneas e com outros artistas. Entre seus clássicos estão “Solo le pido a Dios” e “Gracias a la vida”. Suas músicas “[...] traziam perspectivas diferenciadas dentro da música folclórica nacional, que, para além de centrarem-se em temáticas que buscavam reinterpretar a realidade a partir de uma perspectiva crítica, rompiam com certos cânones musicais estabelecidos dentro do campo musical” (GIMÉNEZ, 2019, p. 3). *Semeadura* foi gravada no Cd: “En español”. de Kleiton e Kledir (1984) e no disco “Amigos Míos” (1988) (GIMÉNEZ, 2019).

de redemocratização e que, além do troféu de primeiro lugar, rendeu ao cantor “[...] uma vaia histórica” no momento da premiação, mas que, com o tempo se tornou um ícone dentro do cancionero regional latino-americano e oportunizou a Ramil o despertar para um novo projeto em termos de poesia local/regional (INSTITUTO DE CULTURA – PUCRS, 2020).

A milonga surge como um chamado à união, a seguir em frente, ao progresso e à ideia de liberdade, de igualdade, de ajuda mútua, quando expressa: “Nós vamos prosseguir, companheiro / Medo não há / No rumo certo da estrada / Unidos vamos crescer e andar / Nós vamos repartir, companheiro / O campo e o mar / O pão da vida, meu braço, meu peito / Feito pra amar”. Nesse início, o poema possibilita que se faça um retorno aos primórdios da povoação pampiana e se verifique o quanto esses ideais preconizados por Ramil foram ignorados por quem detinha o poder, fazendo com que, primeiro, os povos indígenas fossem subjugados até um quase aniquilamento e os negros escravizados ficassem relegados a uma posição subalterna e serviçal mesmo após a abolição.

Enquanto artista, Ramil busca produzir algo que esteja relacionado à discussão de uma identidade que é, simultaneamente, gaúcha, regional e nacional, cuja origem transpassa as fronteiras nacionais, podendo ser caracterizada como pampiana. Evidencia-se a sinalização de diferenças entre as pessoas, a partir de sentimentos e percepções de quem vive em um lugar frio, com relação a outros que habitam lugares onde predomina o sol e ambos pertencentes a um mesmo país.

Para Marlise Klug; Maria Letícia Ferreira seria

[...] uma arte criada a partir da memória de lugares físicos, mas também da consolidação de uma identidade híbrida que perpassa esses lugares, sejam eles urbanos ou pampeanos, os quais compõem o espaço físico maior que é a Região Sul do Brasil (2015, p. 107).

A ideia de um continente sul-americano, para Ramil, subentende-se que seja uma: “Americana Pátria, morena / Quiero tener / Guitarra y canto libre / En tu amanecer / No pampa meu pala a voar / Esteira de vento e luar / Vento e luar”. Nota-se, nesses versos, escritos em idioma espanhol e português, que essa pátria tem a cor morena, ou seja, ela é fruto de uma miscigenação resultante do índio, o habitante primitivo; o negro, a mão de obra introduzida à força; e o branco, primeiro como colonizador e depois como imigrante. Nessa pátria, a guitarra fará

acompanhamento a um canto livre, de cor morena também, e a figura do *gaúcho/gaúcho* irá transpor livremente as geografias do lugar, como fazem o vento e a lua.

Outro detalhe interessante diz respeito ao poncho (o pala, que em espanhol é poncho), vestimenta dotada de uma grande simbologia pelas correntes tradicionalistas e que nos registros de Auguste Saint-Hilaire (2002) se observa sua origem inicial, pois ao referenciar a grande quantidade de ovinos encontrada nos campos e a produção, por parte das mulheres, de ponchos, a serem vendidos nos mais diversos lugares da capitania; ressalta: “Esses ponchos são brancos com listras pardas ou pretas, e usados exclusivamente pelos negros e índios” (SAINT-HILAIRE, 2002, p. 82), assunto retomado à p. 142, em que relata: “Esta senhora estava ocupada em fiar lã, para fazer esses ponches grosseiros, destinados aos negros, e que se empregam, também, à guisa de chiripá”. De modo que aquele vulto mitificado pela literatura tradicional do *gaúcho/gaúcho* montado em seu cavalo, abrigado dos rigores pelo poncho, nada mais é do que uma apropriação de uma vestimenta que, inicialmente, era destinada a agasalhar negros e índios.

Evidencia-se, assim, o que Michel Collot (2013) define ‘estética da paisagem’ momento em que o ser humano se envolve com o universo ao seu redor, os demais sujeitos, suas identidades possíveis e respectivas alteridades.

Ramil, no entender de Marlise Klug; Maria Letícia Ferreira (2015), faz da palavra um elemento capaz de entrelaçar ideias onde a busca pelo sentido do que seja o latino-americano, sem o peso de um ativismo político ou intelectual, apenas com o propósito de manifestar o sentimento de si mesmo a partir de sua vivência.

A seguir, tem-se os versos que trazem a esperança de um futuro mais fraterno e sem carências: “Nós vamos semear, companheiro / No coração / Manhãs e frutos e sonhos / Pra um dia acabar com essa escuridão / Nós vamos preparar, companheiro / Sem ilusão / Um novo tempo, em que a paz e a fartura / Brotem das mãos”. Cada pessoa, independentemente da cor da pele, poderá ter sonhos e buscar satisfazer suas necessidades conforme as possibilidades que a vida lhe oferece e de acordo com as capacidades inerentes a cada um.

A parte final traz um recitado que evoca as forças presentes no canto, no som da guitarra e na capacidade de transformação de realidades a partir da voz forte que se faz ouvir a cada acorde, pois: “Minha guitarra, companheiro, / Fala o idioma das águas, das pedras / Dos cárceres, do medo, do fogo, do sal / Minha guitarra, companheiro / Tem os demônios da ternura e da tempestade / É como um cavalo /

Que rasga o ventre da noite / Beija o relâmpago / E desafia os senhores da vida e da morte / Minha guitarra é minha terra, companheiro / É o meu arado semeando na escuridão / Um tempo de claridade / Minha guitarra é o meu povo, companheiro”. Seu cantar tem, ao mesmo tempo, a leveza da água e dureza da pedra; tem a força de um tropel de cavalo, a guitarra é terra e arado, capaz de fazer ressurgir a claridade em meio à escuridão de uma cruel realidade.

Nessa parte do poema, pode-se comprovar o quanto a literatura atua como uma forma de manutenção da memória por meio das intertextualidades presentes nos versos que permitem identificar rastros que sinalizam a alteridade, a heterogeneidade e uma espécie de evocação aos que ficaram à margem, como o índio, o mestiço, o imigrante, a mulher, entre outros, pois esses também integram o “povo” cantado por Ramil (ESTEVEES, 2017).

Tem-se os vestígios memoriais empregados como a darem forma a um mural representativo de uma época, em que fatos históricos são revividos com o emprego da subjetividade, e determinados acontecimentos de um passado remoto podem ser entendidos como elementos de construção identitária (BERND, 2013.) Ramil expressa o que Aleida Assmann (2011) argumenta a respeito de fatos recordados não se caracterizarem como plenamente autênticos, cabe à construtividade poética ser um fator de compensação e eventuais perdas ou lacunas podem ser recompostas de acordo com a subjetividade e literariedade empregadas.

Pode-se associar a parte final dessa milonga à trajetória dos povos escravizados em terras pampianas que, mesmo em meio a tantas dores e sofrimentos, faziam de seu canto a força de resistência e até de sobrevivência frente a tantos martírios e a cultura pampiana incorporou a milonga, o tango, o candombe e fez brotar um canto livre, cujas raízes estão vinculadas ao continente africano. Para o poeta, o continente sul-americano tem em sua essência a presença do negro e, ao lado da guitarra que acompanha as milongas, evoca a necessidade de um canto de plena liberdade, ou seja, sem a dor da escravidão.

6.5.11 *Milonga*

Quando interpreta *Milonga*⁷³, Ramil incorpora a dor e o sofrimento do eu-lírico

⁷³ Milonga é um poema integrante do Disco *Ramilonga – A estética do frio* – Vitor Ramil – Faixa 7 – 1997.

que, já na primeira estrofe, manifesta suas dores simbolizadas por sentimentos como desvelo, aflição e extravasa sua sinceridade ao dizer que já não consegue nem chorar, e padece nesse chão triste, sofre até mesmo na hora de dormir e sua dor é tamanha e constante que parece já nem a sentir; é isso que se observa em: “Digo que siento desvelo / Digo que siento aflicción / Digo de corazón / Digo que llorar no puedo / Digo que en mi triste suelo / Digo que padezco, si / Digo que puesto a sufrir / Digo que dentro de un lecho / Digo que dentro en mi pecho / Siento y no siento sentir” (RAMIL, 1997).

No entender de Susan Oliveira; Cristiane Mello (2020), essa manifestação em primeira pessoa, funciona como

[...] atitude poética do indivíduo que afirma inicialmente a ação de dizer – “digo que *siento*...” e a torna uma condição para tudo o que enuncia depois. É essa postura individual e, até certo ponto, independente que marca o caminho que o payador toma no plano ideológico da nação moderna (p. 76).

A seguir, na segunda estrofe, quando expressa: “Salvo estoy de mi entender / Salvo de hacer exigencias / Salvo de correspondencia / Salvo me tiene un deber / Salvo de todo placer / Salvo estoy porque comprendo / Salvo de una dicha vengo / Salvo de un buen porvenir / Salvo vivo de morir / De un sentimiento que tengo” (RAMIL, 1997), o protagonista tece algumas ponderações em que demonstra estar buscando se entender em seu martírio, sem fazer maiores exigências e não encontra algo correspondente ao que está passando; cumpre com seus deveres, porém não encontra prazer no que realiza. Tem noção de sua sina se resumir a trabalhar e sofrer, não vislumbra esperanças em dias melhores e o sentimento que nutre é o de sofrer até que a morte surja como a redenção de suas dores.

Ramil (2004) percebe na milonga algo de unidade, associado à imagem do gaúcho e do Pampa e ao passar a ouvi-la de modo mais claro, definiu-a como sendo a “[...] expressão musical e poética do frio por excelência” (p. 22), e que, nessa estrofe, atua como elemento de representação dos sentimentos do eu-lírico e sua imagem de sofredor, de alguém que sente as mais diversas inquietações e, metaforicamente, parece estar sob os piores rigores de um inverno pampiano.

Na terceira estrofe, notam-se os desejos expressos por aquele que sofre, ou seja, está à procura de conselhos vindos da voz de outro cantor, talvez uma milonga de esperança para servir de contraponto a essa tão sofrida que, nessa estrofe,

assim se apresenta: “Quisiera que el más cantor / Quisiera un consejo darme / Quisiera nunca acordarme / Quisiera tener valor / Quisiera en este dolor / Quisiera hacer dividir / Quisiera para vivir / Quisiera el alma serena / Quisiera apartar las penas / Que he sentido sin sentir” (RAMIL, 1997). Demonstra o quanto gostaria de não mais acordar, da morte cantada na estrofe anterior vir a seu encontro; também espera por um reconhecimento ao seu valor, de modo que isso viesse a amenizar a dor pungente que lhe atormenta a alma e, para que essa serenasse, precisaria amainar as penas tão sentidas e das quais já nem parece perceber o quanto lhe fazem mal.

Na quarta estrofe, ao cantar: “Tengo en el sentido valor / Tengo cambiado el pesar / Tengo que recuperar / Tengo la esperanza en Dios / Tengo en este gran dolor / Tengo el alma batiendo / Tengo que vivir sufriendo / Tengo una pequeña duda / Tengo en mi mente segura / Que estoy sin sentir sintiendo” (RAMIL, 1997), relata atribuir valor ao seu sentimento e experimenta algumas trocas em seu penar, demonstra estar empenhado em recuperar a esperança perdida naquele que deveria proteger, indistintamente, a todos de um infortúnio dessa magnitude: Deus. Tem consciência da grandiosidade de sua dor, da aflição da alma e desse modo de viver em constante sofrimento; no entanto, às vezes, parece indagar se a dor que sente e parece não sentir é algo real ou se caracteriza como fruto da imaginação.

O fecho do poema está representado por um quarteto montado com o último verso de cada uma das estrofes anteriores (e aparecem em negrito ao longo da discussão): “Siento y no siento sentir / De un sentimiento que tengo / Que he sentido sin sentir / Que estoy sin sentir sintiendo” (RAMIL, 1997), permite observar o propósito em expressar em detalhes um sentimento de dor, de uma grandeza tal que chega a entorpecê-lo, anestesiá-lo, de modo a parecer não mais sentir o martírio relatado. De qualquer maneira, a dor está ali, presente, no corpo e na alma, representada pela desconsideração pelo ser humano, a falta de apoio moral, material, espiritual a ponto de desesperaná-lo quanto a Deus, à vida, e ansiar pela morte como forma de alívio a tanto sofrimento.

A respeito desse poema, registrado na cidade uruguaia de Minas por Wenceslao Núñez, Lauro Ayestarán (1967) considera: “Su letra realmente admirable, es de una complejidad casi culterana y debe andar con otras variantes en algún poemario de 1600 (p. 73), e sobre o quarteto final é enfático ao afirmar que se trata de: “La más refinada alquimia de la versificación se conserva por la vía popular

desde hace 300 años” (p. 74).

Susan Oliveira; Carla Mello (2020) salientam os desdobramentos sonoros, as evoluções rítmicas e a precisão métrica como fatores indicativos da estrutura da milonga, pois, para as autoras: “[...] a versificação em quadra da milonga possa ser, de fato, a simplificação desse padrão em glosa presente na milonga antiga mas que continua a existir não só na música afroplatense, mas em toda a América do Sul” (p. 76).

A milonga, então, traria consigo um propósito, o de marcar um período de sofrimento, sinalizar uma trajetória de dor e não simplesmente ser lançada no espaço, jogada ao vento; entende-se, no caso desse estudo, que a milonga tem a função de registrar de forma concreta a presença do negro na cultura do Pampa.

6.5.12 *Indo ao Pampa*

Com a milonga *Indo ao Pampa*⁷⁴, Ramil integra o estudo com o propósito de mostrar o quanto se pode criar a partir de um gênero que, ao longo do tempo, possibilitou releituras tanto em termos de construção poética como de variações rítmicas. Nessa milonga, Ramil se utiliza do jogo de palavras ao longo da construção do poema e não segue um padrão na montagem dos versos em cada estrofe, começa com: “Vou num carroção / Sigo essa frente fria / Pampa a dentro e através / Desde o que é libre sigo livre / E me espalho sob o céu / Que estende tanta luz / No campo verde a meus pés”, é o eu-lírico, não a cavalo e sim num carroção, que ingressa no Pampa em que a amplitude da paisagem observada se confunde com a imensidão celeste ao provocar uma sensação de liberdade resultante do brilho de um dia límpido e pelos campos verdejantes que compõem a fria paisagem pampiana; vestígios de uma sensação de liberdade tão buscada pelos negros escravizados em tempos de escravidão.

Tem-se a representação da memória do lugar (o Pampa) e a da identidade, em que a relação do sujeito poético com o outro não se expressa nos moldes estabelecidos pela cultura dominante, pois o meio de transporte não é o idealizado, o mitificado (um cavalo e sim um carroção) e trata-se de um indivíduo que se move com liberdade, conforme seus interesses pessoais.

⁷⁴ Milonga integrante do Disco *Ramilonga – A estética do frio* – Vitor Ramil – Faixa 2 – 1997.

Na segunda estrofe, tem-se: “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”, a paisagem que se descortina ao observar a mata traz a presença da fumaça e, imediatamente, associa a um passado de lutas (batalhas) que integra a história do RS e dos demais países do Pampa, especificamente o termo “farrapos” indica um vestígio pertencente à história sul-rio-grandense, onde os farrapos lutaram contra o governo imperial e, apoiado no que afirma Zilá Bernd (2013, p. 153), pode-se dizer que: “[...] os resíduos se tornam os fios com os quais os autores tecem a trama das reminiscências de seus personagens”.

No momento em que discorre sobre particularidades que integram sua memória, Ramil faz uso de uma memória reivindicada e demonstra a capacidade de representação de suas lembranças ao expor, de forma ampla ou parcial, determinados fatos, com o emprego da metamemória (CANDAUI, 2014).

O que seria o estribilho da milonga, Ramil se apoia em três versos: “Eu acho que é bem / Eu indo ao pampa / O pampa indo em mim” que sintetizam a mensagem contida no poema, há o entrelaçamento entre indivíduo e paisagem, o protagonista vai ao Pampa e esse “invade” o íntimo do eu-lírico, nota-se o envolvimento do poeta com o lugar de pertencimento e tal situação atua como um referencial de subjetividade.

Ao se propor a construir um conceito do que seria a “Estética do Frio”, Ramil abarca a paisagem geográfica e cultural de quem habita o sul do Brasil e a estreita relação com o Pampa gaúcho, pois, conforme suas palavras, “[...] 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” (2004, p. 19). É nesse contexto que a milonga se incorpora como gênero característico a compor sua estética do frio: “[...] assim como o gaúcho e o pampa, a milonga é comum a Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, inexistindo no resto do Brasil” (RAMIL, 2004, p. 22).

A terceira estrofe traz o jogo poético entre tempo cronológico e tempos verbais, uma vez que retrocede para dizer que avança, pois quem estava no passado, na realidade, tinha visões de futuro, isso pode sinalizar uma simpatia do poeta com relação aos revoltosos gaúchos em tempos de monarquia: “Quase ano 2.000 / Mas de repente avanço / A mil e oitocentos e trinta e oito / Eu digo avanço porque é claro / Que os homens por ali / Estão pra lá dos homens do ano 2.000”.

Ramil “joga” com o tempo, fazendo alusão aos anos de 1838, 2000 e além deste último, com o propósito de justificar que o tempo é algo que não pode ser mensurado, fazendo-se responsável por esse retorno à memória.

A esse respeito, Aleida Assmann expressa que

Em uma cultura que não se lembra mais do seu passado e que também já esqueceu a sua falta de lembrança, os artistas põem atenção reforçada sobre a memória, à medida que tornam visíveis as funções perdidas, por meio de simulações estéticas (A. ASSMANN, 2011, p. 398).

Ramil tem consigo um estoque memorial que o possibilita a construir novas paisagens (COLLOT, 2013) com base no conteúdo de lembranças que carrega consigo e intercala fatos históricos com suas vivências; de modo que ressignifica o passado com o emprego da sensibilidade poética e utiliza a subjetividade como instrumento capaz de ressimbolizar as paisagens observadas nessa milonga. As paisagens constantes na memória servem para reconstruir, ressignificar e não reconstituir o passado.

Em “Oigalê, que tal! / Sou o futuro imperfeito / De um passado sem lugar / Com a missão de olhar pra tudo / E em tudo viajar / Pra não ser só um cego / Num espaço sem ar”, a quarta estrofe segue o jogo verbal entre passado e futuro, em que o protagonista precisa se manter atento à realidade e visualizar possibilidades de futuro, como forma de se antecipar ao que poderá acontecer. Na estrofe seguinte, reproduz o diálogo com outro personagem de suas reminiscências, em que toma conhecimento de que se trata de um tempo de dificuldades, mas, concomitantemente de superação, tempo de ideias, de buscar resolver conflitos pelo diálogo e não mais pela força, com o pensamento a servir como uma demonstração de força e de condição humana, para que não haja eventos como guerras ou escravidão, por exemplo, é isso que se constata em: “Diz um capitão: / “Seja bem-vindo, homem / Nosso tempo é todo teu / Tempo de morte, dor e fome / Mas tempo de pelear / Onde as ideias / Não são cegas sem ar”.

Na quinta estrofe, a conversa continua e o interlocutor faz um pedido: “Só vou te pedir / A montaria, exausta / Não consegue mais andar / Que a partir de agora / Seja nosso o carro em que estás / Pois só um carroção / Nos pode levar”, ou seja, o passado irá se integrar ao presente e, juntos, seguirão no mesmo carroção em direção ao futuro, quicá um horizonte pampiano de igualdades, de não sofrimentos,

e de liberdades, sem escravidão e sem preconceitos.

O poema finaliza com os personagens seguindo pela frialdade do Pampa, mas aquecidos pelos ideais de novos tempos, a vislumbrar séculos de prosperidades sob uma paisagem impregnada de luz, e de esperança, em que a paisagem se manifesta, nos versos de Ramil, na vastidão verdejante dos campos em que pampa e poeta se configuram como partes de um mesmo contexto de transformação num jogo entre o passado e o presente a indicar uma transmutação, um perpassamento entre personagem e paisagem, presentes em: “E lá vamos nós / Seguindo a frente fria / Pampa a dentro e através / Séculos XIX e XXI fundidos sob o céu / Que estende tanta luz / No campo rubro a meus pés”; a construção de imagens poéticas serve como embasamento às argumentações pessoais do autor em que a natureza se reveste de uma paisagem ressignificada e a linguagem adquire conotação telúrica.

A captação e compreensão do mundo, bem como a devida estrutura e ordenação no tempo e no espaço são resultados do emprego da memória e o propósito é o de atribuição de sentido ao que está sendo descrito no poema, em que a utilização de metáforas evidencia uma realidade social comum, seja a que faz referência ao passado ou a que busca dar um sentido de presente ao texto (CANDAU, 2014). Trata-se do que Maria Luiza Berwanger (2009) considera como “fios residuais” que estimulam a criação literária a partir do que está armazenado na memória do poeta e passa a ser recriado por Ramil com o intuito de atribuir uma ressignificação ao passado; evidencia-se, assim a paisagem poética enuncia um local e tem por base uma paisagem do passado a permitir captar que memória, linguagem literária e vida se apresentam de maneira entrelaçada, como a possibilitar a ampliação de limites interpretativos de cada passagem do poema (BERWANGER, 2009).

A memória cultural vai além de uma determinação em termos de épocas ou períodos vividos numa dada sociedade e se apresenta como dependente de mídias e de políticas, por essa razão, faz-se necessário que o autor reflita, discuta e empregue critérios críticos no momento de sua produção literária, pois evitaria-se “[...] o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação” (A. ASSMANN, 2011, p. 19), risco esse tão inerente ao contexto da memória cultural.

Assim, Ramil vai milongueando rastros e produz uma arte que ressignifica a paisagem a partir de uma sensação climática, utiliza um estilo musical para tanto,

que no caso é a milonga, de modo a situar o Rio Grande do Sul, dentro do Brasil e integrante da Região do Prata. O habitante desse espaço seria um sujeito híbrido, que reconhece a multiplicidade do lugar e se identifica com costumes dos países vizinhos (KLUG; FERREIRA, 2015).

Vitor Ramil representa a proposição de transpor limites geográficos e unificar países vizinhos a partir de algo comum, representado pelo frio tão característico à região, mas que ao mesmo tempo irmana e aquece novas criações temáticas, em que a milonga é gênero condutor. Faz da temática intimista e da mescla de ritmos e instrumentos, o ponto alto de sua carreira; também reflete, a seu modo, sobre aspectos de uma identidade forjada pelo contato com o clima frio e a construção de uma paisagem local, ao mesmo tempo em que desconsidera fronteiras e reproduz um sentimento de pertencimento ao lugar.

Pode-se dizer que Ramil toma o frio por paisagem predominante e a milonga como meio de revelação para a memória e a história desse lugar (MACHADO, SILVA, VIÇOSA, 2017), e se utiliza, preferencialmente, da milonga como característica de sua estética musical. Em sua “estética da paisagem”, o poeta apresenta o ser humano ligado às respectivas matrizes que compreendem o mundo, o sujeito, identidades e alteridades possíveis num espaço que permite inserir também o negro como integrante desse contexto.

Ao se considerar a arte como expressão cultural advinda da inspiração e da subjetividade, pode-se dizer que o Pampa traz consigo uma sonoridade na paisagem, em que se percebe o dedilhado milonguear de uma guitarra e/ou o toque cadenciado de um tambor; trata-se de uma paisagem pampiana ressignificada por meio de uma narrativa imaginária que, por exemplo, ao evocar o pampa, os farrapos levam junto nesse “carroção imaginário” a presença do negro enquanto integrante do espaço geográfico e agente da memória cultural.

7 ORQUESTRAÇÕES FINAIS

Nesse espaço, estão presentes considerações e reflexões que a temática oportunizou, como forma de ampliar as discussões teóricas e, principalmente, de possibilitar outras abordagens para que mais estudos referentes à atuação do negro na cultura pampiana possam germinar novas pesquisas e novos enfoques.

Há, por exemplo, nos poemas de Zitarrosa, a magia da milonga, a descrição de paisagens interioranas e, também, há espaço para os despossuídos, os oprimidos, os perseguidos, momento em que seu cantar adquire tons de combatividade e de denúncia perante as desigualdades.

Já nos versos de João Sampaio denota-se uma harmonização entre a paisagem do campo e o gaúcho, ao relatar atividades laborais, necessidades presentes e, em alguns casos, a esperança ou resignação. Por força de uma ideia cristalizada predominam versos em que se observa a presença de valores edificados como característica do sul-rio-grandense; no entanto, evidenciam-se ressignificações do sujeito idealizado pelo tradicionalismo.

Nas milongas de Borges manifestam-se cantares relativos aos *compadritos*, aos *gauchos* que tinham nos *cuchillos* o limiar entre a vida e a morte, ao versejar sobre figuras que matavam e que morriam em nome de uma coragem e de uma bravura institucionalizadas. A singeleza da vida e a grandiosidade da morte ocupam o mesmo espaço nos poemas e a noção identitária está presente em cada gesto ou atitude das personagens; seus escritos expressam as dimensões criativas em uma narrativa que envolve fatos literários e históricos que se perpetuam no tempo.

Em Vitor Ramil, a identidade se dilui entre as incertezas da vida e a simplicidade das ações; e não há um compromisso em moldar uma figura representativa e sim mostrar o ser humano como produto do campo ou da cidade, revelar as influências de uma zona de fronteira, uma vez que o próprio autor percebe a dificuldade de integração do sul-rio-grandense com o restante do Brasil e se vê como pertencente ao Pampa sulino.

Cada um dos poetas busca em sua memória vestígios capazes de compor a paisagem de um passado incorporado e o transforma em poesia a partir de narrativas de outras pessoas, da história pessoal de cada um e de suas convicções, pensamentos e subjetividade; pois cada momento vivido ao longo dos poemas faz de cada protagonista um sujeito capaz de provocar as mais diversas interpretações

e trazer consigo múltiplas significações. Ao recriarem o passado com o emprego da linguagem poética, revisitam os falares de fronteira, ampliam o universo interpretativo, conservam a memória do lugar e reconfiguram a paisagem fronteiriça, em que a construção de imagens poéticas serve como apoio às temáticas desenvolvidas.

Alfredo Zitarrosa, João Sampaio, Jorge Luis Borges e Vitor Ramil irradiam seu manancial poético nas milongas escritas/interpretadas em que se pode observar a plenitude da paisagem pampiana, o poder de criação por intermédio de uma manifestação artística que possibilita a ressignificação de um passado, o do negro escravizado, a interpretação desse passado no presente, e a expectativa de que se poderá ter um futuro com menos preconceito e com a devida atribuição de valor à efetiva participação do negro na construção da sociedade pampiana ao longo do tempo.

Suas milongas representam o resultado de uma criação revestida de arte que a partir das mensagens presentes nos poemas estudados oportuniza uma verdadeira imersão no cotidiano do negro no Pampa em tempos de escravidão e, com isso, tem-se a dimensão exata da realidade de um tempo passado, aqui reconstruído a partir de vestígios memoriais, e que traz o negro como constituinte de uma paisagem ressignificada e como um dos agentes da memória cultural pampiana.

Os fatos reconstruídos com o emprego da memória são legitimados por meio de uma mensagem poética, ainda que seja mediante uma rememoração fragmentada, por essa razão, cabe à sensibilidade poética e à subjetividade preencherem possíveis lacunas observadas. A construção poética oriunda desse processo ficcional opera como fator capaz de impulsionar a propulsão de memórias extraviadas, tais memórias oportunizam que o leitor possa reviver no presente acontecimentos sucedidos no passado.

Há, por parte dos poetas, uma reapropriação de heranças memoriais com o intuito de ressignificar o passado, e constroem seus versos a partir do que já existe e, desse modo, algo novo é produzido, expandem-se os limites da imaginação e o efeito dessa nova mensagem se propaga no tempo e faz da memória o agente mediador entre espaço e paisagem reconfigurada, em que os vestígios funcionam como articuladores entre a manifestação subjetiva dos autores e sua postura diante da realidade.

As construções poéticas estudadas, com base na subjetividade dos poetas, oportunizaram o encontro entre passado e presente mediado por uma linguagem que registra os efeitos da construção imaginária do negro e da milonga com base em sua subjetividade. Pode-se dizer que o passado do negro no Pampa é revivificado a partir da leitura dos poemas e os vestígios memoriais identificados permitem que se veja a participação do negro sob uma nova dinâmica: a de que muito mais do que um instrumento de trabalho, o africano aqui trazido, assim como seus descendentes, deixou marcas significativas de sua cultura e, com os materiais que dispunha, edificou novas manifestações culturais e artísticas mesmo diante de uma vida repleta de proibições e de segregações.

A construção do imaginário partiu do referencial de memória de cada autor e as temáticas abordadas nas milongas construídas possibilitaram que, de maneira direta/expresa, ou de forma subliminar se conseguisse identificar algum vestígio capaz de permitir a associação da presença do negro na paisagem pampiana e, por extensão, observar sua atuação como parte integrante da memória cultural do Pampa.

Cada milonga analisada, pelas abordagens dos poetas, trouxe a presença do negro de modo claro, específico, como em *Milonga de los morenos*, quando da evocação da participação dos negros como militares incorporados ao 6º Regimento; assim como em *Entrando no Bororé* e em *Milonga pra Don Mulato*, com os sujeitos poéticos representados por dois negros que incorporam características “mitificadas” pelo tradicionalismo e que, nessas milongas, pertencem a Vitor e Alípio Escobar; também se identifica no sujeito poético de *Romance para un negro milonguero*, ao abordar a trajetória de africanos escravizados e de seus descendentes detalhada desde suas origens na África, seus feitos em terras pampianas, bem como o talento para a dança e à música, ao se perceberem vestígios que direcionam para a sua inserção na memória cultural, por intermédio da mais diversas manifestações artísticas; na estrutura social, mediante a representação de um trabalhador que, primeiro foi escravizado, combatente e a seus descendentes coube desempenhar funções características de um subemprego, salienta-se que a prática da invisibilização e do preconceito pouco se modificaram ao longo do tempo.

Também se pode deduzir que o negro integra a temática desenvolvida pelos poetas a partir do contexto em que se desenvolve o assunto abordado, como no caso de *Semeadura*, pois na constituição da “Americana pátria” de Ramil, evidencia-

se a presença de africanos escravizados nos registros históricos desde o período colonial, a partir de sua chegada “Do outro lado do oceano” e que trouxeram junto a “cura” e o “feitiço” como sustenta Sampaio em sua *Milonga feitiço negro*. Ainda há que se observar a narrativa poética de Borges ao indagar sobre o paradeiro daqueles que combateram em favor da pátria e por uma causa que, muitas vezes, pouco conhecimento tinham, mas fica a certeza de que havia muitos negros na linha de frente de cada batalha e, por isso, quando Borges se interroga: *¿Donde se abrán ido?* É preciso se perguntar a respeito das pessoas negras que participaram dos conflitos e não obtiveram o devido reconhecimento.

A questão identitária pode ser observada na construção de cada sujeito poético, bem como na ampliação das paisagens subjetivas que oportunizam o encontro com os combatentes farroupilhas no momento em que se está *Indo ao pampa* e a frialdade da região pampiana aquece a imaginação do poeta ao inserir novos componentes a uma arquitetura ideologizada, pois o carroção ganha espaço e nele pode estar um negro representante de tantos outros que combateram na Revolução Farroupilha. Assim como o *El títere*, de Borges, pode ter em sua origem algo da herança africana e busca em suas atitudes e comportamentos demonstrar o quanto valoriza a vida e busca a superação de adversidades.

E o gênero se solidifica nos versos de *Milonga Madre* como um fator capaz de, segundo Zitarrosa, produzir novas harmonias musicais que trarão consigo os acordes hereditários do povo africano e de seus descendentes; a suplantam a dor e o sofrimento presentes na *Milonga* interpretada por Ramil de modo a se tornar um acorde de liberdade e de significação a render homenagens a um povo que teve participação ativa na construção da sociedade pampiana e cruza “os céus” da fronteira sob a figura edificada por Zitarrosa na forma de uma *Milonga pájaro*.

A paisagem pampiana, nos poemas analisados, configura-se como espaço de confluência entre as imagens construídas poeticamente e os vestígios memoriais observados que podem servir como elementos reavivadores de um passado inerente a cada um dos poetas. Tem-se, então, uma nova relação entre espaço geográfico e subjetividade no contexto pampiano, em que se observa um redimensionamento por meio de um retrato paisagístico que permite compreender como se deu a inserção do negro no Pampa e sua trajetória de sofrimento, de busca pela liberdade e, também, os traços de sua atuação como ser humano capaz de atuar para o desenvolvimento da sociedade como um todo.

O espaço pampiano, nesse intercâmbio entre geografia e subjetividade, é redimensionado por paisagens significativas a descreverem um cotidiano de luta e de vida, repleto de simplicidade, dignidade e verdade, assim como no passado se tratava de um cotidiano em busca de liberdade pelas pessoas escravizadas. Esse contexto, como um todo, fica enriquecido com as memórias dos poetas e se verifica o encontro entre passado e presente, em que a mediação fica a cargo da linguagem poética empregada, em que se articulam o real e o simbólico a cada manifestação de paisagem expressa de acordo com a subjetividade dos autores.

A paisagem se presentifica no propósito dos poetas no momento da composição de seu ver-se-ajaz, a partir de um cenário que envolve natureza, animais e seres humanos, todos envolvidos em um contexto espacial e temporal. Os sujeitos poéticos carregam consigo as manifestações advindas da subjetividade dos autores e cada poema emoldura a paisagem geográfica e a imaginada, com o intuito de caracterizar o Pampa como espaço subjetivo oriundo do “pensamento-paisagem”.

O horizonte estético produzido resulta da paisagem captada, enquanto fruto das manifestações expressas pela natureza, geográfica e/ou humana, reveladas por meio de uma linguagem própria e que desencadeiam múltiplas emoções. Percepção e sentidos se exteriorizam por meio da paisagem e de sua presença, e o “pensamento-paisagem” se torna presente no momento em que a poesia preenche “vazios” ou “incompletudes” existentes, de modo que se possa compreender a magnitude da participação negra no cenário pampiano.

A ressignificação de paisagens, a partir de vestígios memoriais expressos nas percepções dos autores, por meio de sua sensibilidade e subjetividade, faz com que o passado adquira, também, uma outra significação, ao atribuir valor à presença negra no Pampa e sua participação na construção social histórica e cultural da região.

Cada poema analisado, a partir da temática desenvolvida, é visto como um vestígio da presença do negro na região pampiana, de sua participação na estrutura social, pois no momento em que se registra a palavra “Pampa”, “peão” “farrapo”, “gaúcho”, “*gaucho*” ou “milonga”, por exemplo, ou se aborda algum conflito armado, atividade campeira ou determinado tipo de manifestação artística é possível vislumbrar nesse contexto a presença do negro, mesmo sem haver menção expressa. Tanto na temática abordada, como na proposta artístico-musical de cada um dos autores pode-se evidenciar o negro como participante efetivo em alguma

etapa da construção do Pampa enquanto núcleo social.

O estudo realizado em cada uma das milongas se torna, assim, um vestígio capaz de justificar a presença do negro na paisagem pampiana a partir das ressignificações possíveis de serem realizadas, de acordo com a temática desenvolvida. Presença essa possível de ser comprovada com base nos estudos já realizados, nas pesquisas já desenvolvidas e demais registros que atestam a participação do negro como atuante nas manifestações culturais e na estruturação social.

A memória cultural está presente nos poemas, uma vez que estes são considerados como uma forma de registro histórico/memorialístico dos elementos culturais neles constantes a partir da sensibilidade e da subjetividade presentes a partir da construção do produto literário.

Com base nisso, enfatiza-se que na paisagem do Pampa há sim a inserção do negro, desde sua chegada, e que durante muito tempo tal presença foi invisibilizada pelos registros oficiais, fato que se comprova diante das revisões historiográficas e da documentação existente, ao evidenciar que, desde os primórdios, o negro é um dos agentes de construção da memória cultural pampiana e a paisagem pode vir a se tornar uma fonte de ressignificações, um espelho a refletir a subjetividade e diferentes formas de atuação que evidenciam a presença negra.

Com essa pesquisa, não se teve a pretensão de reinventar o passado e sim possibilitar-se uma releitura, uma ressignificação desse passado com o propósito de se evidenciar a participação negra na estruturação e formatação da milonga, enquanto produto cultural pampiano. Assim que dedicar-se ao estudo da presença negra na memória cultural do Pampa, a partir dos vestígios presentes nos versos constantes das milongas escolhidas, é notabilizar, ressignificar as manifestações culturais produzidas por pessoas que tiveram essa atuação desconsiderada, invisibilizada, renegada, até, como sendo de menor valor.

TRILHAS

ADAUTO, Fernando. O elemento humano no Pampa: o gaúcho e sua história. In: CHOMENKO, Luiza; BENCKE, Glayson Ariel (orgs.). **Nosso Pampa desconhecido**. Porto Alegre: Fundação Zoobotânica do Rio Grande do Sul, 2016.

AHARONIÁN, Coriún. **Músicas populares del Uruguay**. Escuela Universitaria de Música. Comisión Sectorial de Educación Permanente. Universidad de la República: Montevideo, 2007.

ALBERTI, Verena. **O que documenta a fonte oral?** Possibilidades para além da construção do passado. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/869.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2020.

ALBORNOZ, Javier. **A interpretação na milonga sureña de Juan José Ramos:** entre o popular e o erudito. Artigo apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

ALPOSTA, Luis. El payador Higinio Cazón vivió en Villa Urquiza. In: **Buenos Aires História**. Disponível em <<https://buenosaireshistoria.org/juntas/el-payador-higinio-cazon-vivio-en-villa-urquiza/>>. Acesso em: 03 out. 2021.

ANDREWS, George Reid. **Los afroargentinos de Buenos Aires**. 1800-1900. Tradução: Antonio Bonanno. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.

ANDREWS, George Reid. **Negros en la nación blanca:** historia de los afro-uruguayos, 1830-2010. Traducción de Betina Gonzalez Azcárate. Libreria Linardi y Risso: Montevideo - Uruguay, 2010.

ANTUNES, Luisa Marinho. A construção da memória cultural por meio da literatura; alguns aspectos. In: **(Pro)Posições Culturais**. Disponível em: <www.academia.edu>. Acesso em: 19 abr. 2020.

ARAUJO, Thiago Leitão de. **Desafiando a escravidão: fugitivos e insurgentes negros e a política da liberdade nas fronteiras do Rio da Prata (Brasil e Uruguai, 1842-1865)**. Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/324317/1/Araujo_ThiagoLeitaoDe_D.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2019.

ARAÚJO, Valterlei Borges de. **Em uma esquina do sul:** fragmentações e construções identitárias na música platina a partir da análise da obra de Vitor Ramil. Tese apresentada ao curso de Doutorado em Estudos da Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, 2016. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/3469/1/Tese%20Valterlei_abr%202016_%20FINAL%20ficha%20catalografica.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2019.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação:** formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Sohete. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, Jan. **Religion and cultural memory**. Tradução Maria Cândida Santos e Moura. Cambridge: Harvard UP, 2005.

ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. Tradução: Méri Frotscher. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (orgs.) **Cultural memory studies: an interdisciplinary handbook**. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. (p. 109 - 126).

ASSMANN, Jan. *Collective Memory and Cultural Identity*. Nem German Critique, 65, 1995. (p. 125-133). In: TERRA, Kenner. **Memória, texto e cultura: interpelações para a leitura dos textos sagrados**. Estudos de Religião, v. 28, n. 1 jan.-jun., 2014.

ASSMANN, Jan. Traduções. In: **História Oral**, v. 19, n. 1, jan./jun. 2016. (p. 115-127).

ASSUNÇÃO, Fernando O. **El gaucho: estudo sócio-cultural**. Tomo II. Montevideo: Dirección General de Extensión Universitaria. Divisões Publicações y Edições, 1979.

AUTORES EN VIVO AGADU URUGUAY - Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU). **Rúben Rada** - Programa Completo - Ciclo 4. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qzBTZ87CsYo>>. Acesso em: 28 set. 2021.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagem pelo sul do Brasil** no ano de 1858. Tradução do Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro: Leipzig, 1953.

AYESTARÁN, Lauro. **El folklore musical uruguayo**. Montevideo: Arca, 1967.

AZEVEDO, Gilmar de. **Na pele da imagem: o mito do gaúcho em O Tempo e o Vento**. Passo Fundo: UPF, 2001.

AZEVEDO, Luiz Felipe Cardoso. **A (des)fronteirização cultural na obra do músico Bebeto Alves: um estudo de caso**. Monografia de Especialização. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Nietzsche e a genealogia da memória social. In: GONDAR, Jô e DODEBEI, Vera (orgs.) **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005. (p. 55-71).

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno; Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENCKE, Glayson Ariel; CHOMENKO, Luiza; SANT'ANNA, Danilo Mendes. O que é o Pampa. In: CHOMENKO, Luiza; BENCKE, Glayson Ariel (orgs.). **Nosso Pampa desconhecido**. Porto Alegre: Fundação Zoobotânica do Rio Grande do Sul, 2016.

BENEDETTO, Sandro. Borges y la música. In: **Caderno 27**. Centro de Estudios en Diseños y Comunicación, 2008. (p. 13-24).

BEREGA. **Espaço dedicado ao grande artista plástico Berega**. Disponível em: <<http://www.berega.com.br/pagina2.htm>>. Acesso em: 07 jul. 2016.

BERNARDI, Bernardo. **Introdução aos estudos etno-antropológicos**. Lisboa: Edições 70, 2007.

BERND, Zilá. **Negritude e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

BERND, Zilá. **O que é negritude**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERND, Zilá (Org). **Imaginários coletivos e mobilidades (trans)culturais**. Porto Alegre: ABECAN; PPG Letras-UFRGS; Nova Prova, 2008.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. 3.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

BERND, Zilá. **Por uma estética dos vestígios memoriais**: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros. Belo Horizonte-MG: Fino Traço, 2013.

BERND, Zilá; SOARES, Tanira Rodrigues. Tempo e memória: recordação, rememoração e reminiscência em narrativas das Américas. In: BERND, Zilá; GRAEBIN, Cleusa Maria Gomes; VENERA, Raquel Alvarenga Sena (Org.). Patrimônio e memória: narratividade, rememoração, reminiscência. Canoas (RS): Editora Unilasalle, 2019. (Série Memória e patrimônio Unilasalle; 11). p. 31 – 49.

BERWANGER, Maria Luiza. **Paisagens do dom e da troca**. Porto Alegre: Literalis, 2009.

BERWANGER, Maria Luiza. Regionalismo mundializado. In: **Raido** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFDG, Dourados (MS), vol. 4, n. 8, jul./dez. 2010.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

BONACORCI, Ricardo. **8 min para ler**. Músicas: Kevin Johansen - O melhor do pop rock argentino. Disponível em: <<https://www.bonashistorias.com.br/single-post/musicas-kevin-johansen-o-melhor-do-pop-rock-argentino>>. Acesso em: 08 nov. 2021.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas 1923-1972**. Emecé Editores, S.A, Buenos Aires, Argentina, 1974.

BORGES, Jorge Luis. **Textos recobrados (1956-1986)**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.

BORUCKI, Alex. Apuntes sobre el tráfico ilegal de esclavos hacia Brasil y Uruguay: los “colonos” africanos de Montevideo (1832-1842). In: **História**: Questões &

Debates, Curitiba, Editora UFPR, n. 52, jan./jun. 2010. p. 119-148.

BRACCO, Roberto *et al.*. **Esclavitud y afrodescendientes en Uruguay**: Una mirada desde la antropología. Disponível em: <[Esclavitud y afrodecendientes en Uruguay.pdf](#)>. Acesso em: 23 fev. 2021.

BRAGA, Felipe Toson. **O canto e encanto de César Passarinho**: inventário cultural. Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo. Porto Alegre, 2017.

BRINDIS DE SALAS, Virginia. **Pregón de marimorena**. 2.ed. Sociedad Cultural Editora Indoamericana: Montevideo, 1952.

BRINDIS DE SALAS, Virginia. **Cien carceles de amor**. Montevideo, 1949.

BURGUEÑO, María Cristina. Virginia Brindis de Salas: La Voz de un 'Yo' Afro. In: **Marshall University**. Marshall Digital Scholar, 2007. P. 281-289. Disponível em: <https://mds.marshall.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=languages_faculty>. Acesso em: 08 ago. 2021.

BUSTAMANTE, Jorge. Virginia Brindis de Salas. In: ORTUÑO, Edgardo (coord.). **Invisibilizados**: pensamiento y arte afrouruguayo. Montevideo: Casa de la Cultura Afrouruguayaya, 2017. p. 12-13.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Trad. Mauricio Santana Dias. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2006.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. Estrategias para entrar y salir de la modernidade. por EDITORIAL GRIJALBO, S.A. de C.V. Calz. San BartoloNaucalpan núm. 282 Argentina Poniente 11230 Miguel Hidalgo, México, D.F. 1990.

CANDAU, Joël. **Bases antropológicas e expressões mundanas da busca patrimonial**: memória, tradição e identidade. Revista memória em Rede. Pelotas, v. 1, n. 1, jan.-jul. 2009.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto. 2014.

CANEDO, Daniele. “Cultura é o quê?” - reflexões sobre o conceito de cultura e a atuação dos poderes públicos. In: **V ENECULT** - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 27 a 29 de maio de 2009 Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.

CANTUÁRIO, Victor Andre Pinheiro; MARQUES, Fabiana Pereira. Virginia Brindis de Salas: notas em torno de uma biografia. In: **REVEL**, v. 1, n. 24, jan. abr. 2020. p. 394-423. Disponível em: <<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/4840/pdf>>. Acesso em 10 jan. 2021.

CARDOSO, Fernando Henrique. **Capitalismo e escravidão** no Brasil meridional: o

negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul. Difusão Europeia do Livro: São Paulo, 1962.

CARDOSO, João Batista. Hibridismo cultural na América Latina. In: **Itinerários**, Araraquara, n. 27, jul./dez. 2008 (p.79-90)

CARRARO, Ghadyego; MACHADO, Jeremyas. Entre acordes e versos: da identidade fronteiriça aos aspectos históricos e estruturais da milonga. In: **RIHGRGS**, Porto Alegre, n. 154, p. 77-88, jul. 2018.

CARVALHO, Daniela Vallandro de. **Fronteiras da Liberdade: Experiências Escravas de Recrutamento, Guerra e Escravidão: Rio Grande de São Pedro, c. 1835-1850.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, jul. 2013. Disponível em: <<http://objdig.ufrj.br/34/teses/815631.pdf>> Acesso em: 09 jan. 2020.

CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 3. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972

CAZÓN, Higinio D. **Alegrías y pesares!** Canciones del payador argentino. Casa Editora Maucci Hermanos: Buenos Aires, s.d.

CERVANTES.ES, *Bibliotecas y Documentación*. **Jorge Luis Borges. Biografía.** Disponível em: <https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/nueva_york_jorge_luis_borges.htm>. Acesso em: 22 abr. 2020.

CHALA, Ânia; GRAEBIN, Cleusa; CHRISTMANN, Juliana Pugliese. História oral e memória. In: BERND, Zilá; SANTOS, Nádia Maria Weber (Orgs.). **Memória social: pesquisas e temas emergentes.** Canoas-RS: Ed. Unilasalle, 2016.

CHIAPPINI, Ligia; MARTINS, Maria Helena; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs). **Pampa e cultura: de Fierro a Netto.** Porto Alegre: Editora da UFRGS / Instituto Estadual do Livro, 2004.

CIRIO, Norberto Pablo. El movimiento payadoresco argentino en perspectivas afro y femenina: Matilde Ezeiza, una ilustre desconocida. In: **Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”**. Ano XXVIII, n. 28, 2014. p. 105-140. Disponível em: <<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1019/1/movimiento-payadoresco-argentino.pdf>>. Acesso em: 09 fev. 2021.

CIRIO, Norberto Pablo. La presencia del negro en negro en grabaciones de tango y generos afines. In: **EM PAUTA** - v. 15 - n. 25 - julho a dezembro de 2004.

CIRIO, Norberto Pablo. Pensar la música. “El tango afroporteño de los siglos XVIII y XIX”. In: **Música Argentina UNSAM.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MvB4f6T_ESE&t=2658s>. Acesso em: 18 set. 2021.

CIUCCI, Juan. **Alfredo Zitarrosa**: el oficio del cantor. Disponível em: <<https://www.servindi.org/actualidad/80788>>. Acesso em: 13 set. 2021.

CMTV. **Jorge Drexler**. Biografia. Disponível em: <https://www.cmtv.com.ar/biografia/show.php?bnid=95&banda=Jorge_Drexler>. Acesso em: 11 nov. 2021.

COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Maria Miguel (orgs.). **Literatura e paisagem**: perspectivas e diálogos. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010. (p. 205-217).

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

CRUZA – El canal de Lalo Mir y Encuentro en el Estudio. **Ruben Rada - Encuentro en el Estudio**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pz2FnefUxhY&t=851s>>. Acesso em: 29 set. 2021.

DREXLER, Jorge. Milonga del moro judío. In: **Eco**. Dro East West, 2004a.

DREXLER, Jorge. Milonga paraguaya. In: **La edad del cielo**: sus grandes canciones (CD) EMI music, 2004b.

DREXLER, Jorge. Frontera. In: **Frontera**, Warner Music Spain, 1999.

DREXLER, Jorge. **La guerrilha de la concordia**. *Single*. 2021a.

DREXLER, Jorge. **Site oficial**. Disponível em: <<https://www.jorgedrexlerweb.com/#biografia>>. Acesso em: 11 nov. 2021b.

DOURADO, Flávia. **Memória cultural**: o vínculo entre passado, presente e futuro. Entrevista com Aleida Assmann e Jan Assmann. IEA – Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (atualizado em 12 fev. 2016). Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/noticias/memoria-cultural>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

DORRA, Raúl. *El arte del payador*. In: **Revista de Literaturas Populares**, ano VII, n. 1, jan.- jun., 2007. p. 110-132. Disponível em: <http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/2739/6_RLP_VII_I_2007_DORRA_11_0-132.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 jan. 2020.

EDITRAMA. **Jorge Luis Borges 1 A Fondo / "In Depth"** - Edición completa y restaurada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lj4kajdoSfc>>. Acesso em: 15 set. 2021.

EL INFORMADOR. **Kevin Johansen, el último “desgenerado”**. 18 feb. 2020. Disponível em: <<https://kevinjohansen.com/2020/02/18/kevin-johansen-el-ultimo-desgenerado/>>. Acesso em: 08 nov. 2021.

EL OBSERVADOR TV. **Ruben Rada**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xOV6h3QMMks>>. Acesso em: 29. set. 2021.

EL PAÍS URUGUAY. **Rada Entrevista Completa**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4kSwa5mDF8I>>. Acesso em: 29 set. 2021.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

ESTEVES, Antonio Roberto. História e memória. In: GONZÁLES, Elena C. Palmero; COSER, Stelamaris (orgs.). **Em torno da memória: conceitos e relações**. Porto Alegre: Ed. Letra 1, 2017.

EZEIZA, Gabino. El esclavo. In: **Cantares criollos: colección de versos populares**. Buenos Aires: N. Tommasi Editor, 1886.

FARINATTI, Luís Augusto Ebling. Nos rodeios, nas roças e em tudo o mais: trabalhadores escravos na campanha rio-grandense, (1831-1870). In: **II Encontro “Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional”**. Disponível em: <http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/index.php?option=com_content&view+article&id=119>. Acesso em: 12 out. 2018.

FARINATTI, Luís Augusto Ebling. **Confins meridionais: famílias de elite e sociedade agrária na Fronteira Sul do Brasil (1825-1865)**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, mar. 2007. Disponível em: <<http://objdig.ufrj.br/34/teses/LuisAugustoEblingFarinatti.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

FAURE, Patricia. La diáspora en la poética de Gabino Ezeiza. In: **XII Jornadas Interescuelas**. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche. 2009. p. 1-16. Disponível em: <<https://cdsa.academica.org/000-008/904.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

FERNANDES, Rafael Zilio. A identidade sócio-espacial *gaúcha* em suas vertentes e espacialidades correspondentes. In: **Boletim Gaúcho de Geografia**, v. 43, n. 2, dez., 2016.

FERNÁNDEZ, Tomás; TAMARO, Elena. Biografía de Hilario Ascasubi. In: **Biografías y Vidas**. La enciclopedia biográfica en línea [Internet]. Barcelona, España, 2004. Disponível em: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/ascasubi_hilario.htm>. Acesso em: 18 ago. 2020.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Paisagem em três lições. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Maria Miguel (orgs.). **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010. (p. 205-217).

FISCHER, Luís Augusto. **Literatura gaúcha**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

FLORES, Moacyr. **Contrabando de escravos**. Pradense: Porto Alegre, 2013.

FLORES, Moacyr. **Negros na Revolução Farroupilha**: traição em Porongos e farsa em Ponche Verde. Porto Alegre: EST, 2004.

FREIRE Germán *et al.* **Afrodescendentes na América Latina**: rumo a um marco de inclusão. Prática global social, urbana, rural e de resiliência. Prática global de pobreza e equidade Região da América Latina e Caribe. Washington, DC: Banco Mundial, 2018.

FREITAS, Marcel de Almeida. **O povo negro na bacia do Rio da Prata**. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/cedope/files/2011/12/O-povo-negro-na-bacia-do-rio-da-Prata-no-s%C3%A9culo-XVIII-Marcel-de-Almeida-Freitas.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2018.

FRIGERIO, Alejandro. De la 'desaparición' de los negros a la 'reaparición' de los afrodescendientes: comprendiendo las políticas de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en Argentina. In: **Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Centro de Estudios Avanzados, Programa de Estudios Africanos, 2008.

FUNDACIÓN ZITARROSA. **Reseña biográfica**. Disponível em: <http://www.fundacionzitarrosa.org/>. Acesso em: 14 abr. 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: **Proposições**, vol. 13, n. 3, set.-dez, 2002. (p.125-133).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

GARIBALDI, Giuseppe. **Memórias**. Buenos Aires: Biblioteca de La Nación, 1910.

GHERARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Orgs.). **Métodos de pesquisa**. Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GIMÉNEZ, Andrea Beatriz Wozniak. Canto engajado em tempos autoritários: Mercedes Sosa e Elis Regina In: **ANPUH-Brasil - 30º Simpósio Nacional de História**, Recife, 2019.

GIRON, Loraine Slomp; RADÜNZ, Roberto. Invisíveis: negros nas memórias dos brancos. In: **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**. vol. 4, nº 7, jul. 2012. p. 143-161.

GOLDMAN, Gustavo. **Lucamba. Herencia africana en el tango.1870-1890.** Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, 2008.

GOMES, Miriam Victoria. **Negros africanos na história da Argentina.** Disponível em:

<<http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2005/2005seg/literatura5/negrosaficanos-argentina-140805.asp>>. Acesso em: 12 abr. 2020.

GONDAR, Jô. Memória individual, memória coletiva, memória social. In: **Morpheus** – Revista Eletrônica em Ciências Humanas – Ano 08, n. 13, 2008.

GONDAR, Jô e DODEBEI, Vera (orgs.) **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

GORTÁZAR, Alejandro. **Cultura letrada y etnicidad em los escritos de Jacinto Ventura de Molina (1817-1840).** Uruguay: Universidad de la República. 2015.

GORTÁZAR, Alejandro. La poesía de Virginia Brindis de Salas. In: **Sujetos editores.** Afrodescendencia, Crítica Cultural, Cultura Digital, 13 set.. 2017. Disponível em: <<https://sujetos.uy/2017/09/13/la-poesia-de-virginia-brindis-de-salas/>>. Acesso em: 02 out. 2021.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HERNÁNDEZ, José. **Martin Fierro: El Gaucho Martin Fierro y la Vuelta de Martin Fierro.** Buenos Aires: Catamarca, 1989.

HOBSBAWN, Eric. Introdução. In: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salle. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banca de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HISTORIA DE CORRIENTES. **Corrientes y la historia nacional.** Disponível em: <<https://www.historiasderaffo.com.ar/historias-corrientes/batalla-de-cerrito.html>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

INSTITUTO DE CULTURA – PUCRS. **Ato Criativo:** Vitor Ramil e a poesia de Jorge Luis Borges. Transmitido ao vivo em 24 de ago. de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0dGI5rdVN2U&t=1982s>>. Acesso em: 07 set. 2021.

ISABELLE, Arsène. **Viagem ao Rio da Prata e ao Rio Grande do Sul.** Brasília: Senado Federal, 2006.

ISAIA, Artur Cesar. Identidade. In: BERND, Zilá; MANGAN, Patrícia Kayser Vargas (orgs.). **Dicionário de expressões da memória social, dos bens culturais e da cibercultura**. 2. ed. (Revista e ampliada). Unilasalle Editora: Canoas-RS, 2017.

JAQUE – Revista Semanario. Alfredo Zitarrosa: pa'l que se viene. Reportaje. In: **JAQUE – Revista Semanario**. Montevideo, viernes, 16 de marzo de 1984.

JOFRÉ, Alejandro. **Jorge Drexler y una historia sobre décimas, identidad y el culto a las palabras**. Disponível em: <<https://www.latercera.com/culto/2020/04/20/jorge-drexler-y-una-historia-sobre-decimas-identidad-y-el-culto-a-las-palabras/>>. Acesso em: 12 nov. 2021.

JOHANSEN, Kevin. Milonga subtropical. In: **City Zen**. 2004.

JOHANSEN, Kevin. Milonga que paso. In: **Bi**. 2012.

JORNAL DO MERCADO. **Cultura negra no RS**. Disponível em: <<https://jornaldomercado.com.br/cultura-negra-no-rs/>>. Acesso em: 19 set. 2021.

KLEIN, PAULO. Beбето Alves. Questão de fronteira – Entrevista a Paulo Klein. In: **Um artista em 3D: Beбето Alves**. Disponível em: <<https://issuu.com/beбетоalves/docs/jornal-pronto>>. Acesso em: 06 nov. 2021.

KONFLANZ, Celso. **A moderna tradição gaúcha**: um estudo sociológico sobre o tradicionalismo gaúcho. Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

KONRAD, Odorico (org.). **Atlas das biomassas do Rio Grande do Sul para produção de biogás e biometano**. Lajeado: Ed. da Univates, 2016.

KLUG, Marlise Buchweitz; FERREIRA, Maria Letícia Mazzucchi. A obra de Vitor Ramil como uma arte que dilui fronteiras. In: **CONINTER 4: Congresso internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades**. Foz do Iguaçu-PR: UNIOESTE, 8 a 11 dez., 2015.

LARA, Tomás de; PANTI, Inés Leonilda R. de. **El tema del tango en la literatura argentina**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1968.

LARRAVIDE, Ana. **Alfredo Zitarrosa**: pa'l que se viene. In **JAQUE – Revista Semanário**, 1986.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão *et al.* -- Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios).

LERINA, Roger. **Richard Serraria na batida plurilíngue do sopapo**. Disponível em: <<https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/musica/richard-serraria-na-batida-plurilingue-do-sopapo/>>. Acesso em: 13 nov. 2021.

LEWGOY, Júlia. **Drexler apresenta milonga ampliada**. Disponível em: <<https://www.jornaldocomercio.com/site/noticia.php?codn=140382>>. Acesso em: 8 nov. 2021.

LOPES, Cicero Galeno. Transfronteiricidade na cultura pampiana. In: **Seminário Internacional Bioma Pampa: valores biológicos, culturais e econômicos**. 23-24 abr. 2014.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura**, defesa do atrito. Lisboa: Vendaval, 2003.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. **As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

MACHADO, Renato Ferreira; SILVA, Tiago Appolinario da; VIÇOSA, Jucelino Viçosa de. Vitor Ramil: a milonga como memória, paisagem e revelação. In: BERND, Zilá; MANGAN, Patrícia Kayser Vargas (org.). **Memória cultural, herança e transmissão**. Canoas: Editora Unilasalle, 2017. p. 97 -112.

MAESTRI, Mário. **O escravo no Rio Grande do Sul**. EST: Porto Alegre; EDUCS: Caxias do Sul, 1984.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo. Religião e memória cultural: reflexões sobre a obra de Jan Assmann. In: **Revista Observatório da Religião**. vol. 1, n. 1, jan. jun., 2014. (p. 6-13).

MAKL, Luis Ferreira. **Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar**. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br>> Acesso em: 08 set. 2008.

MARQUES, Letícia Rosa. José Marianno de Mattos: as correspondências de um intermediador no Prata. In: **XI Encontro Estadual de História: História - Memória – Patrimônio – ANPUHS**, Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Rio Grande (RS), 23 a 27 de julho de 2012. (p. 1419-1429).

MARTINO, Marlen de. O templadismo e as imagens do pampa. In: **23º Encontro da ANPAP – “Ecosistemas Artísticos”**. Belo Horizonte – MG. 15-19 set. 2014. (p. 3399-3408).

MARTINS, Maria Helena. Fronteiras culturais (Brasil – Uruguai – Argentina) em Santana do Livramento (BR) e Rivera (UY). In: CHIAPPINI, Ligia; MARTINS, Maria H.; PESAVENTO, Sandra J. (orgs.). **Pampa e cultura: de Fierro a Netto**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. (p. 225-249).

MATHIAS, Pérola Virgínia de Clemente. A influência do movimento tropicalista no seio da cultura brasileira atual. In: **29ª Reunião Brasileira de Antropologia**, Natal: RN. 3-6 ago. 2014.

MEIHY, Jose Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral**. São Paulo: Loyola, 2005.

MENESES, Sônia. Jorge Luis Borges, o fazedor de histórias: as relações entre história, memória e esquecimento através da narrativa literária. In: **Revista de História Bilros**. História(s), Sociedade(s) e Cultura. Fortaleza, v. 2, n. 2, jan.-jun. 2014.

MEYER, Augusto. **Prosa dos pagos**: 1941-1959. 4. ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro / Corag, 2002.

MICELI, Sergio. Jorge Luis Borges: história social de um escritor nato In: **Novos Estudos**, n. 77, mar. 2007.

MICHAELLIS. Aculturação. In: **Dicionário Michaelis on line**. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 13 nov. 2020.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 30. ed. São Paulo: Editora Vozes, 2011.

MINTZ, Sidney W. **O poder amargo do açúcar**: produtores escravizados, consumidores proletarizados. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2003.

MISTURADOS. **Entrevista com Bebeto Alves** - Doc Misturados. Disponível em: <<https://m.facebook.com/DocMisturados/videos/3738179399571352/>>. Acesso em: 06 nov. 2021a.

MISTURADOS. **Entrevista com Richard Serraria** - Doc Misturados. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4Xk0jUwWjRQ&t=690s>>. Acesso em: 12 nov. 2021b.

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

MOLAS, Ricardo Rodríguez. O negro na história argentina (1852-1900). In: **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 4, 2001. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3225>>. Acesso em: 12 set. 2021.

MORIGI, Valdir José; BONOTTO, Martha E. K. Kling. A Narrativa Musical, Memória e Fonte de Informação Afetiva. In: **Em Questão**, v. 10, n.1, Porto Alegre, jan./jun. 2004. (p. 143-161).

MOURA, Maria Cândida Santos e. **As dimensões da memória e suas inter-relações no romance Galiléia, de Ronaldo Correia de Brito**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana-MG, 2014.

NUNES, Bruno Blois; JESUS, Thiago Silva de Amorim. A Milonga e o Pampa: atravessamentos culturais entre Brasil, Argentina e Uruguai. In: RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad | Latin American Journal of Studies in Culture and Society. vol. 05, ed. especial, abr., 2019.

NONADA. **Ouvidoria**: 20 perguntas para Richard Serraria. Disponível em: <<https://www.nonada.com.br/2020/10/ouvidoria-20-perguntas-para-richard-serraria/>>. Acesso em: 12 nov. 2021.

O GLOBO. **Prédio da biblioteca de Sarajevo destruído na guerra da Bósnia é reaberto como museu**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/boa-viagem/predio-da-biblioteca-de-sarajevo-destruido-na-guerra-da-bosnia-reaberto-como-museu-12445348>>. Acesso em: 05 abr. 2021.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Uma leitura histórica da produção musical do compositor Lupicínio Rodrigues**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2002.

OLIVEIRA, Vitor Hugo Abranche de. **Milonga para que el tiempo vaya borrando fronteras**: uma reflexão acerca da fronteira como produtora de identidade musical no sul do Brasil. Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás (UFG). Goiânia, set. 2015. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/5355/5/Tese%20-%20Vitor%20Hugo%20Abranche%20de%20Oliveira%20-%202015.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

OLIVEIRA JÚNIOR, Josué Ferreira. **Literatura, fronteiras e margens**: Poéticas Fronteiriças na Fronteira Brasil-Paraguai. Disponível em: <e-revista.unioeste.br>. Acesso em: 25 abr. 2020.

OLIVEIRA, Suzan A, de; MELLO, Carla Cristiane. **De payadas e milongas**: os saberes da voz. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p71>>. Acesso em: 12 out. 2020.

OLIVEIRA, Vinicius Pereira de; CARVALHO Daniela Vallandro de. Os lanceiros Francisco Cabinda, João aleijado, preto Antonio e outros personagens negros da Guerra dos Farrapos. In: SILVA, Gilberto Ferreira da; SANTOS, José Antônio dos; CARNEIRO Luiz Carlos da Cunha (orgs.) **RS Negro**. Cartografias sobre a produção do conhecimento. 2. ed. Edipuc-RS: Porto Alegre, nov. 2010.

OLIVEN, Ruben. **A parte e o todo**: a diversidade cultural no Brasil-nação. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

OLIVER, Tomás. Expresiones culturales de los afro-rioplatenses. In: **La Ruta del Esclavo en el Río de la Plata**: su historia y sus consecuencias. Simpósio da UNESCO, 2004.

OLOMBRADA, Jaime. Reportaje al argentino Nemesio Trejo. In: **La Opinión**. Avellaneda.15 de abril de 1916.

OLY, Jr. Milonga blues. In: **Milonga Blues** (CD). Musitek Studios: Porto Alegre, 2009.

OLY JR. Disponível em:<<https://pt-br.facebook.com/olyjr>>. Acesso em 16 jun. 2020a.

OLY JR. **Entrevista concedida a Jucelino Viçosa**, via Mconf, 6 jun. 2020b.

ORNELLAS, Manoelito de. **Gaúchos e beduínos: A origem étnica e a formação social do Rio Grande do Sul**. 4. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro. 1999.

ORO, Ari Pedro. As religiões afro-gaúchas. In: SILVA, Gilberto Ferreira da; SANTOS, José Antônio dos; CARNEIRO Luiz Carlos da Cunha (orgs.) **RS Negro**. Cartografias sobre a produção do conhecimento. 2. ed. Edipuc-RS: Porto Alegre, nov. 2010.

PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina**. Dissertação apresentada como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Geografia. Porto Alegre: UFRGS/PPGEA, 2010.

PANITZ, Lucas Manassi. **Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata: por uma Geografia da Música em contextos multilocalizados**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/164621>> Acesso em: 03 fev. 2020.

PAZOS, Carlos. **El amor más allá de las formas; la historia de Ana, Pata y su hijo Hugo**. Disponível em: <<https://www.elobservador.com.uy/nota/el-amor-mas-alla-de-las-formas-la-historia-de-ana-pata-y-su-hijo-hugo-2019510162520>>. Acesso em: 12 nov. 2021.

PELLEGRINO, Guillermo. **Alfredo Zitarrosa; la biografía**. Montevideo: Estuário, 2013.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Além fronteiras. In: MARTINS, Maria Helena (Org). **Fronteiras culturais: Brasil – Uruguai – Argentina**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **De escravo a liberto: um difícil caminho**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. v. 1.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; LANGUE, Frédérique (orgs.). **Sensibilidades na história: memórias singulares e identidades sociais**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Palavras para crer. Imaginários de sentido que falam do passado. In: **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org//index1499.html>>. Acesso em 16 ago. 2021.

PIFFER, Bárbara Pilatti. A dor e o prazer das memórias involuntárias. In: SILVA, Maria Luiza Berwanger da; SANTOS, Rosemeri Antunes. **Ecos da memória**. Canoas-RS: Ed Unilasalle, 2016. (p. 39-40).

PIMENTEL, Airton; CARVALHO, Gilberto. Negro da gaita. In: **VII Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul**. Faixa 1. Uruguaiana-RS, 1977.

POLLAK, Michael. **Memória, silêncio e esquecimento**. Estudos Históricos: Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos: Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

PRADA, Ana. Amargo de caña. In: **Soy Sola**, 2006.

PRADA, Ana. Mientras tanto. In: **Soy Pecadora**, 2009.

PRADA, Ana: **5 cosas que debes saber sobre la cantautora uruguaya**. Disponível em: <<https://www.teatro-nescafe-delasartes.cl/ana-prada-cosas-vida-debes-saber/>>. Acesso em: 12 nov. 2021.

PRADO, Carolina Vigna; TAAM, Pedro. A construção da memória como um palimpsesto. In: **Revista ARA**, nº 2 – 2017. Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP. Disponível em: <<http://www.museupatrimonio.fau.usp.br>>. Acesso em: 07 set. 2021.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

QUINTANA, Quintin. Las raíces de la milonga. In: **Latitud Barrilete**. Disponível em: <http://latitudbarrilete.blogspot.com/2007/02/las-races-de-la-milonga_04.html>. Acesso em: 10 nov. 2021.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 2007.

RAMIL, Vitor. A estética do frio. In: Fischer, Luís Augusto (org.). **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.

RAMIL, Vitor. **Avenida Angélica**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xX5Jczoxzm4&t=182s>>. Acesso em; 09 abr. 2022.

RAMIL, Vitor. Milonga. In: **Ramilonga**: a estética do frio. Pelotas: Satolep Music, 1997.

RAMIL, Vitor. **A estética do frio**: conferência de Genebra. *L'esthétique du froid: conférence de Genève*. Satolep Livros: Pelotas, 2004.

RAMIL, Vitor. **Site oficial Vitor Ramil**. Disponível em: <<https://www.vitorramil.com.br/>>. Acesso em: 07 set. 2021.

RASSIER, Luciana Wrege. De Pequod a Satolep: identidades em jogo na obra de Vitor Ramil. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 32. Brasília, jul. dez. 2008. (p. 187-207).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española. **Milonga**. Disponível em: <<https://dle.rae.es/milonga?m=form>>. Acesso em: 30 ago. 2021

RED FEDERAL AFROARGENTINA - Del Tronco Colonial. **Entrevista al Antropólogo Norberto Pablo Cirio** realizada por Carlos Lamadrid y Facundo Scanzi de Asociación Misibamba. In: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mMfxTmm1GXI&t=2700s>>. Acesso em: 18 set. 2021.

REVERBEL, Carlos. **O gaúcho**. 2.ed. Porto Alegre: L&PM, 1986. (Coleção Universidade Livre).

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa: Tomo I. Campinas (SP): Papirus Editora, 1994.

RIET, Federica Inthamoussu. Ana Prada, en viaje consigo misma. In: **7 Notas**. Disponível em: <<https://sietenotas.com/Inicio/contenido.aspx?i=2BB6930E-33C2-4504-8FA3-01BE1B80E341>>. Acesso em 11 nov. 2021.

ROCCA, Pablo. Uma literatura de fronteira: Jorge Luis Borges, ficções e debates. In: **O eixo e a roda**: v. 18, n. 2, 2009 (p.123-142).

ROCHA, José Geraldo da. De preto à afrodescendente: implicações terminológicas. In: **Cadernos do CNLF**, Vol. XIV, Nº 2, t. 1. Anais do XIV CNLF – Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos - Instituto de Letras da UERJ, 23 a 27 ago. 2010.

ROSSI, Vicente. **Cosas de negros: las orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense**. Buenos Aires: Libreria Hachette, 1958.

RUBIRA, Luís. **Vitor Ramil: nascer leva tempo**. Publicato Editora, Porto Alegre, 2017.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul, 1820-1821**. 1974.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. Viagem ao Rio Grande do Sul. Tradução de Adroaldo Mesquita da Costa. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002. 578p. (Coleção O Brasil visto por estrangeiros).

SALAÍNI, Cristian Jobi. O negro no campo artístico: uma possibilidade analítica de espaços de solidariedade étnica em Porto Alegre/RS. In: SILVA, Gilberto Ferreira da; SANTOS, José Antônio dos; CARNEIRO Luiz Carlos da Cunha (orgs.) **RS Negro**. Cartografias sobre a produção do conhecimento. 2. ed. Edipuc-RS: Porto Alegre, nov. 2010.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos. Acerca do conceito de representação. In: **Revista de Teoria da História**, [rth], Universidade Federal de Goiás – UFG, v. 6, n. 2, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/view/28974>>. Acesso em: 4 ago. 2021. p. 27–53

SANTOS Josinaldo Oliveira dos; ASSUNÇÃO Crislane da Conceição Alves. A negritude na poesia afrouruguaia de Virginia Brindis de Salas. In: **Revista Ininga**, v. 7, n. 2, 2020. p. 149-165.

SANTOS, Odair José Silva dos. **A música dos pampas em uma perspectiva lexical**: milongando entre o espanhol e o português. Dissertação apresentada como requisito parcial obtenção do grau de Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade pela Universidade de Caxias do Sul. Caxias do Sul – RS, 2014.

SCHLEE, Renata Lobato. HENNING, Paula Corrêa. Pensar a história do presente: contribuições para olhar o Pampa gaúcho. In: **II Seminário Internacional Michel Foucault**: cinquentenário de As Palavras e As Coisas. V. 1. 2016, Pelotas: UFPel. (p.506-532).

SEGANFREDO, Thaís. Músico Giba Giba deixa legado como o 'homem do sapato'. In: **Jornal do Comércio** – reportagem cultural, Disponível em: <https://www.jornaldocomercio.com/conteudo/especiais/reportagem_cultural/2019/08/698705-musico-giba-giba-deixa-legado-como-o-homem-do-sapato.html>. Acesso em: 24 set. 2021.

SARAIVA, Joana Martins. A habanera através da imprensa carioca: revisitando práticas musicais oitocentistas pela Hemeroteca Digital Brasileira. In: **Anais do VI SIMPOM 2020** – Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música. UNIRIO – Rio de Janeiro, 3 a 6 de nov. 2020.

SARLO, Beatriz. **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Ariel, 1995.

SERRADILLA, Javier. **Ídolos**: Alfredo Zitarrosa. Origami e La Tele. Uruguai, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VQh7GxA8yGU>>. Acesso em: 04 set. 2021.

SERRARIA, Richard. O pampa e a cidade. In: **Vila Brasil**. Tratore/SeteSóis, 2009. Faixa 11.

SERRARIA, Richard. Pampa esquema novo. In: **Pampa Esquema Novo**. SeteSóis, 2012. (Faixa 1).

SERRARIA, Richard. Milonga de todos os lugares. In: **Pampa Esquema Novo**. SeteSóis, 2012. (Faixa 3).

SERRARIA, Richard. **Bataclã FC**. Disponível em: <<http://richardserraria.blogspot.com/p/ouvir-batacla-fc.html>>. Acesso em: 13 nov. 2021.

SERRARIA, Richard. **Mais tambor, menos motor e a criação de canções**. Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras da UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos de Literatura. Porto Alegre, 2017.

SILVA, Fernanda Oliveira da. **As lutas políticas nos clubes negros**: culturas negras, racialização e cidadania na fronteira Brasil-Uruguai no pós-abolição (1870-1960), Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em História da

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em História, Porto Alegre, 2017.

SILVA, Helder Kuiawinski da. A cultura afro como norteadora da cultura brasileira. In: **PERSPECTIVA**, Erechim. v. 38, n. 144, p. 25-35, dez. 2014.

SILVA, Jeremyas Machado. A milonga e as narrativas na região do pampa. In: **Estudios Históricos – CDHRPyB**, ano VII, n. 15, dez. 2015. Disponível em: <www.estudioshistoricos.org>. Acesso em: 25 jan. 2019.

SILVA, José João Sampaio da. Tâmara. In: **Jornal O Município de Itaqui**. 1972.

SILVA, José João Sampaio da. **Para alguns iluminados**. Desantis: São Luiz Gonzaga, 1999.

SILVA, José João Sampaio da. **Entrevista** realizada em Itaqui-RS. 15 jul. 2016.

SILVA, Liliam Ramos da. História curta, memória longa: representações da protagonista negra em três romances históricos hispano-americanos. In: **Boitatá** - Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL n. 23, Londrina, jan-jul 2017. p. 12-29.

SILVA, Liliam Ramos da. **Parecer** na Banca de Defesa de Tese de Jucelino Viçosa de Viçosa. Universidade Lasalle, Canoas, 25 de fevereiro de 2022.

SILVEIRA, Oliveira Ferreira da. **Pelo escuro**: poemas afro-gaúchos. Porto Alegre: Edição do Autor, 1977.

SIRQUEIRA, Karoline Lima. **A escravidão negra no Rio da Prata**. Monografia apresentada ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília para obtenção do grau de bacharel em História. Brasília, 2012.

SLUSARCZUK, Eduardo. **Reflexiones en cuarentena**. Kevin Johansen: de la puerta de una milonga en Nueva York a cantar a las libertades por venir. Disponível em: <https://www.clarin.com/espectaculos/musica/kevin-johansen-puerta-milonga-nueva-york-cantar-nuevas-libertades-venir_0_dWFKLFOlt.html>. Acesso em: 06 nov. 2021.

SOARES, Tanira Rodrigues. Elton Saldanha: talento, criatividade e competência. In: **Jornal Folha de Itaqui**, Itaqui (RS), p. 7, 15 ago. 2008a. Projeto: Itaqui 150 Anos – Resgate Cultural.

SOARES, Tanira Rodrigues. João Sampaio: um poeta que transcende fronteiras. In: **Jornal Folha de Itaqui**, Itaqui (RS), p. 7, 15 ago. 2008b. Projeto: Itaqui 150 Anos – Resgate Cultural.

SOARES, Tanira Rodrigues. **Tessituras da memória**: lembrar, narrar, ressignificar. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle, como requisito parcial à obtenção do título de

Doutora em Memória Social e Bens Culturais, Canoas, 2019.

SOLOMIANSKI, Alejandro. **Identidades secretas**: la negritud argentina. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

SOSA, Marcos Vladimir Miraballes. **A milonga no redemoinho da canção popular**: Bebeto Alves e Vitor Ramil. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012.

SOUZA GOMES, Carla Renata Antunes de. **De rio-grandense a gaúcho**: o triunfo do avesso. Um processo de representação regional na literatura do século XIX (1847-1877). Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História, Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

STRELOW, Aline. Pampa e cultura: o hibridismo cultural no Rio Grande do Sul. In: **Revista Elementa**. Comunicação e Cultura. Sorocaba, v.1, nº 2, jul./dez., 2009.

TELÓ, Luiz Paulo. Entrevista. Oly Jr. e como a milonga encontrou o blues. In: **Culturíssima**. Disponível em: <<http://culturissima.com.br/especial/entrevista-oly-jr-e-como-a-milonga-encontrou-o-blues/>> Acesso em: 14 nov. 2021.

TRENTIN, Andrea Marcilio. Arquitetura. In: CHOMENKO, Luiza; BENCKE, Glayson Ariel (orgs.). **Nosso Pampa desconhecido**. Porto Alegre: Fundação Zoobotânica do Rio Grande do Sul, 2016.

TUAN, Yi-fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Difel: São Paulo, 1980.

UNO DE NOSOTROS. **Alfredo Zitarrosa**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZjeSCkgEBE&t=10s>>. Acesso em: 14 set. 2021.

VALDES, Ildefonso Pereda, **El negro en el Uruguay**: pasado y presente. Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, XXV: Montevideo, 1965.

VALLERIUS, Denise Mallmann. **Borges em nova tradução**: regionalismo para além das fronteiras. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

VAN LANGENDONCK, Marie. **Uma colônia no Brasil**. Santa Cruz do Sul: UNISC, 2002.

VASQUEZ, Armando *et al.* Canto Livre. In: **XXI Califórnia da Canção Nativa do RS**. Uruguaina, 1981.

VEGA, Carlos. **Estudios para los orígenes del tango argentino**. 2. ed. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2016.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Colagem nas artes atuais como manipulação da memória cultural: entre o cânone e o arquivo. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Amorim; QUIJADA, Gonzalo Leiva. (Org.). **Em torno da imagem e da memória**. Rio de Janeiro: Editora Jaguatirica, 2016. (p. 179 – 200).

VERDUM, Roberto *et al.* **Paisagem**: leituras, significados e transformações. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

VIÇOSA, Jucelino. Afirmações de negritude na arte de Geraldo Magalhães e Oliveira Silveira. In: **Revista Memória e linguagens culturais** – 11ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul: um passeio pela arte. Ano 8, nº 14, 2018.

VOLTERRI, Sebastián. **Quién fue el “Negro” Gonzaga, el descendiente de africanos que inventó la parrillada criolla**. Disponível em: <<https://www.infobae.com/sociedad/2020/07/19/quien-fue-el-negro-gonzaga-el-descendiente-de-africanos-que-invento-la-parrillada-criolla/>>. Acesso em: 19 set. 2021.

WEAVER, David C. **Lo afro de la identidad argentina**: blackness and mestizaje in Argentina. Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of Vanderbilt University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Latin American Studies. may, 2017. Nashville, Tennessee. Disponível em: <<https://ir.vanderbilt.edu/bitstream/handle/1803/11560/Weaver.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 05 nov. 2021.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZITARROSA, Alfredo. Milonga madre. In: **Milonga madre**. Orfeo – ULP 90539, 1970.

ZUM FELDE, Alberto. **Proceso historico del Uruguay**. Montevideo: Editorial Arca, 1967.

LIBRETOS

LIBRETO A – CORPUS DA PESQUISA

CORPUS DA PESQUISA

ALFREDO ZITARROSA

Milonga pájaro

Yo se quien soy - Orfeo (1968)

https://www.youtube.com/watch?v=qp_INJkM8cw

Milonga pájaro soy
y he nacido en libertad.
Milonga pájaro soy
y he nacido en libertad.

Por milonga canto y soy
más que un son, una pasión,
por cantar la viva emoción
nacida de otra canción.

Milonga pájaro soy
y he nacido en mi ciudad.
Milonga pájaro soy
y he nacido en mi ciudad.

Cantándole a Cuba estoy
por milonga y milongón,
per la negra y luna,
mi voz se acuña en el guitarrón.

Milonga pájaro soy,
no pregunten dónde voy.
Milonga pájaro soy,
no pregunten dónde voy.

Porque vengo del montón,
zemba y afro, punto y son;
como mis abuelos
nací sin cielo y sin religión.

Desde el Sur al Ecuador
y hasta Cuba con amor,
vuelo y voy cantando,
me está esperando otro corazón.

Vuelo y voy cantando,
me está esperando otro corazón.

Milonga pájaro soy,
canto negro y volador.
Milonga pájaro soy,
canto negro y volador.

Romance para un negro milonguero

Alfredo Zitarrosa - 1972 Sony Music Entertainment (Argentina)

<https://www.youtube.com/watch?v=S8RLtF4S4cw>

Negro milonguero, qué bien,
Buen tamborilero también,
Baila milonga para su mercé,
Como milonga y como candomblé.

Negro ya cumeza y bantú,
toca el tambor-piano zulú,
y alzan las piernas en la noche azul
nueve lunas morenas de tisú.

Negro nieto de cazador,
trabajando en el corralón;
sombra de jabalí; pie de león
junta basura y bosta en un camión.

Negro hijo de negro oriental,
tuvo abuelo negro bozal,
que se alzó en armas junto al general
y un cañón lo partió en Marmarajá.

Salió la luna boba, bembé,
se puso a darme coba, también
zumba el muerto en su tumba, Juillíé...
se murió en la macumba
otra vez...

Qué con qué...!
¡quién con quién...!,
¡cuándo también...!

¡Cómo y por qué,
unos primero
y otros después!

Negro del lanzazo mortal,
sombra en la sombra tensa del bar,
frente a su gran vaso municipal
cierra un ojo y se bebe la mitad.

Piensa en los cañones de Alvear,
abre el ojo y vuelve a mirar.
Un batallón es para batallar,
ése es el mejor modo de pensar.

Negro milonguero, señor,
del tamboril más tronador.
Alza el vaso de vino y un temblor
le baja de la mano al corazón.

Milonga madre

Milonga Madre - Orfeo – 1970

<https://www.youtube.com/watch?v=F9vbxOfj03M>

Milonga madre cantando
 te conocí yo no supe ni cuándo
 sé que una tarde en un tango te pude oír
 tarareándolo.
 Madre milonga en tus brazos sentimentales
 se fueron al mazo
 taitas y yiros de paso
 cuando tu amor les tanteó el corazón.

Milonga madre en las pencas
 tu clavelina de alcornia flamenca
 debió volverse violenta flor chamuchina
 color malvón.
 Y por tus anchas caderas, milonga madre
 de andar campesino, la yumba se abrió camino
 y nació troyera en el milongón.

Milonga madre vos eras, para el cartón
 sin amor ni taquera, mina mistonga y diquera
 que chamuyaba de un metejón.
 Capaz que el coso soñaba, milonga madre
 y vos lo acariciabas, si era goruta y pasaba
 por ser compadre y castigador.

Milonga madre cantando te conocí
 yo no supe ni cuándo
 sé que una tarde en un tango te pude oír
 tarareándolo.
 Madre milonga en tus brazos sentimentales
 se fueron al mazo
 taitas y yiros de paso
 cuando tu amor les tanteó el corazón.

JOÃO SAMPAIO

Milonga feitiço negro

De milongas e candongas – Usa Discos – 2013

<https://www.youtube.com/watch?v=IL3ILvSwMqc>

Esse ponteadado de milonga
Que em mi menor se guasqueia
Não é só da alma terrunha
Que se forjou na peleia.

Milonga é cura e feitiço
Do outro lado do oceano
Palavra afro trazida
Pelo escravo africano.

Milonga é o grito do povo
Milonga é força racial
Milonga é o orvalho da alma
Contra a injustiça social.

Milonga é cura e feitiço
Abençoando de novo
A causa da raça negra
E a luta do nosso povo.

Milonga índia ... negreira
De taba e senzala vem
Eu me derramo em milongas
Sou índio e negro também
Meu coração é um tambor
Que pelos mares ressonga
Vento índio de mensagem
Que se transforma em milonga.

Alma, terra, tempo e vida
Das senzalas para o mundo
Das tabas às pátrias hermanas
Foste o poço mais profundo.

Negros e índios unidos
Milongueiam na planura
Que não tem credo nem cores
E onde o ódio não perdura.

Cura pra os males do mundo
Feitiço para o cantor
Milonga bugra e negreira
Junta a guitarra e o tambor.

Se a milonga vem da pampa
Mostrando o que a pampa tem
Me crucifico em milongas
Sou negro e índio também.

Milonga negra ameríndia
De taba e senzala vem
Me crucifico em milongas
Sou negro e índio também.
Meu coração é um tambor
Negreiro, que se prolonga
Brisa índia de pampeiro
Que se transforma em milonga.

Entrando no Bororé

Lá vem o Rio Grande a cavalo – Grupo Quero Quero –
<https://www.youtube.com/watch?v=7iX3r-uzyEI>

Lá vem o **Vitor** “solito”,
 entrando no Bororé
 E um cusco brasino ao tranco,
 na sombra do pangaré,
 Chapéu grande, lenço negro,
 jeitão calmo de quem chega
 Na tarde em tons de aquarela,
 lembra um quadro do Berega.

Um flete troteando, alerta,
 bufa e se nega pra os lados.
 E uma perdiz se degola
 no último fio do alambrado
 Apeia na cruz da estrada
 e o seu olhar se enfumaça
 Saca o *sombreiro* em silêncio,
 por respeito à sua raça.

Lá vem o Rio Grande a cavalo,
 Entrando no Bororé,
 Lá vem o Rio Grande a cavalo,
 Que bonito que ele é.

Procura a volta do pingo
 e alça o corpo sem receio
 Enquanto uma borboleta
 senta na perna do freio
 “Inté interte” o cristão,
 que se cruza campo a fora
 Mirar a garça matreira
 no seu pala cor de aurora.

Pois lá num rancho de leiva,
 que ele ergueu com seu suor
 Fica um sonho por metade
 de quem vive sem amor
 Num suave bater de asas,
 cruza um bando, sem alarde,
 E as garças e o Vitor somem
 lá na lonjura da tarde.

Milonga pra Don Mulato

*Um homem fora do seu tempo - Mano Lima (Faixa 6).
<https://www.youtube.com/watch?v=m-Yx64J1v5s>*

Sempre que as cordas dedilho
Para emeçar um relato
Me lembro de Don Mulato,
Puro cerne de espinilho.
Uma estampa de caudilho,
Sábio de tanto andejar
E uma luz a iluminar
Sua vida nos rigores,
Poeira de mil corredores
Era o Alípio Escobar.

E assim seguia tropeando,
Cruzando num pampa e noutro
Com botas, garrão de potro
E as chilenas tilintando
E quando ia descambando,
Rompendo a noite ao seguir
Com um palheiro a luzir
Mascando léguas ao "tranquito"
Era um centauro solito
Bombeando a pátria a dormir.

Ser tropeiro era destino
Que trouxe como um sinal,
Correr boi num banhadal
Deste Rio Grande teatino
Num aparte, era ladino
Com aquele pala reiúno,
Encostava seu lobuno
E dando de mão na cola,
la pechando pachola
Nas paletas dum turuno.

Nas rondas dos descampados
Rondava luas vaqueanas,
Cantava toadas pampeanas
De cima do seu bragado;
Gauchão e entonado,
Sempre proseando com a tropa
Quando a prática se ensopa
Na sua vivência campeira
Rondar uma tropa ligeira
Não é pra qualquer "oropa".

E quase no fim da vida
O tempo envelhece tudo
Foi domando cornilhudo,
Pingaços pra toda lida
Com maestria e medida
Seguiu cultuando sua fé
E num pingo pangaré
Último olhar deste lado
Morreu só e abandonado
Na vila do Bororé.

Com este tento eu arremato
Esta presilha altaneira,
Uma milonga campeira,
Chego ao fim do meu relato
E assim cantei Don Mulato
Sem pedir aplauso ou palma
E na sua tumba calma
"Joelho" esta prece crua
Uma saudade charrua
Engarupada na alma.

JORGE LUIS BORGES

Milonga de los morenos

Para las seis cuerdas – 1974

<https://www.youtube.com/watch?v=BC2jvfu0njc>

Alta la voz y animosa
Como si cantara flor,
Hoy, caballeros, le canto
A la gente de color.

Marfil negro los llamaban
Los ingleses y holandeses
Que aquí los desembarcaron
Al cabo de largos meses.

En el barrio del Retiro
Hubo mercado de esclavos;
De buena disposición
Y muchos salieron bravos.

De su tierra de leones
Se olvidaron como niños
Y aquí los aquerenciaron
La costumbre y los cariños.

Cuando la patria nació
Una mañana de Mayo,
El gaucho sólo sabía
Hacer la guerra a caballo.

Alguien pensó que los negros
No eran ni zurdos ni ajenos
Y se formó el Regimiento
De Pardos y de Morenos.

El sufrido regimiento
Que llevó el número seis
Y del que dijo Ascasubi:
"Más bravo que gallo inglés"

Y así fue que en la otra banda
Esa morenada, al grito
De Soler, atropello
En la carga del Cerrito.

Martín Fierro mató un negro
Y es casi como si hubiera
Matado a todos. Sé de uno
Que murió por la bandera.

De tarde en tarde en el Sur
Me mira un rostro moreno,
Trabajado por los años
Y a la vez triste y sereno.

¿A qué cielo de tambores
Y siestas largas se han ido?
Se los ha llevado el tiempo,
El tiempo que es el olvido.

El Títere

Para las seis cuerdas – 1974

<https://www.youtube.com/watch?v=TwmlpEMZC7g>

A un compadrito le canto
Que era el patrón y el ornato
De las casas menos santas
Del barrio de Triunvirato.

Atildado en el vestir,
Medio mandón- en el trato;
Negro el chambergo y la ropa,
Negro el charol del zapato.

Como luz para el manejo
Le firmaba un garabato
En la cara al más garifo,
de un solo brinco, a lo gato.

Bailarín y jugador,
No sé si chino o mulato,
Lo mimaba el conventillo,
Que hoy se llama inquilinato.

A las pardas zaguaneas
No les resultaba ingrato
El amor de ese valiente,
Que les dio tan buenos ratos.

El hombre, según se sabe,
Tiene firmado un contrato
Con la muerte. En cada esquina
Lo anda acechando el mal rato.

Un balazo lo tumbó
En Thames y Triunvirato
Se mudó a un barrio vecino,
El de la Quinta del Ñato.

¿Dónde se habrán ido?

Para las seis cuerdas – 1974

<https://www.youtube.com/watch?v=apKM53njg20>

Según su costumbre, el sol
Brilla y muere, muere y brilla
Y en el patio, como ayer,
Hay una luna amarilla,
Pero el tiempo, que no ceja,
Todas las cosas mancilla
Se acabaron los valientes
Y no han dejado semilla.

¿Dónde están los que salieron
A libertar las naciones
O afrontaron en el Sur
Las lanzas de los malones?
¿Dónde están los que a la guerra
Marchaban en batallones?
¿Dónde están los que morían
En otras revoluciones?

—No se aflija. En la memoria
De los tiempos venideros
También nosotros seremos
Los tauras y los primeros.

El ruin será generoso
Y el flojo será valiente:
No hay cosa como la muerte
Para mejorar la gente.

¿Dónde está la valerosa
Chusma que pisó esta tierra,
La que doblar no pudieron
Perra vida y muerte perra,
Los que en el duro arrabal
Vivieron como en la guerra,
Los Muran a por el Norte
Y por el Sur los Iberra?

¿Qué fue de tanto animoso?
¿Qué fue de tanto bizarro?
A todos los gastó el tiempo,
A todos los tapa el barro.
Juan Muraña se olvidó
Del cadenero y del carro
Y ya no sé si Moreira
Murió en Lobos o en Navarro.

—No se aflija. En la memoria...

VITOR RAMIL

Semeadura

10ª Califórnia da Canção Nativa – Uruguaiana – RS – 1980

https://www.youtube.com/watch?v=nvcDx9r_v2Y

Nós vamos prosseguir, companheiro
 Medo não há
 No rumo certo da estrada
 Unidos vamos crescer e andar
 Nós vamos repartir, companheiro
 O campo e o mar
 O pão da vida, meu braço, meu peito
 Feito pra amar

Americana Pátria, morena
Quiero tener
Guitarra y canto libre
En tu amanecer
 No pampa meu pala a voar
 Esteira de vento e luar
 Vento e luar

Nós vamos semear, companheiro
 No coração
 Manhãs e frutos e sonhos
 Pra um dia acabar com essa escuridão
 Nós vamos preparar, companheiro
 Sem ilusão
 Um novo tempo, em que a paz e a fartura
 Brotem das mãos.

(Recitado) Minha guitarra, companheiro
 Fala o idioma das águas, das pedras
 Dos cárceres, do medo, do fogo, do sal
 Minha guitarra, companheiro
 Tem os demônios da ternura e da tempestade
 É como um cavalo
 Que rasga o ventre da noite
 Beija o relâmpago
 E desafia os senhores da vida e da morte
 Minha guitarra é minha terra, companheiro
 É o meu arado semeando na escuridão
 Um tempo de claridade
 Minha guitarra é o meu povo, companheiro.

Milonga

Ramilonga – 1997

<https://www.youtube.com/watch?v=IO8AFTdByHw>

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

Salvo estoy de mi entender
 Salvo de hacer exigencias
 Salvo de correspondencia
 Salvo me tiene un deber
 Salvo de todo placer
 Salvo estoy porque comprendo
 Salvo de una dicha vengo
 Salvo de un buen porvenir
 Salvo vivo de morir
De un sentimiento que tengo

Quisiera que el más cantor
 Quisiera un consejo darme
 Quisiera nunca acordarme
 Quisiera tener valor
 Quisiera en este dolor
 Quisiera hacer dividir
 Quisiera para vivir
 Quisiera el alma serena
 Quisiera apartar las penas
Que he sentido sin sentir

Tengo en el sentido valor
 Tengo cambiado el pesar
 Tengo que recuperar
 Tengo la esperanza en dios
 Tengo en este gran dolor
 Tengo el alma batiendo
 Tengo que vivir sufriendo
 Tengo una pequeña duda
 Tengo en mi mente segura
Que estoy sin sentir sintiendo

**Siento y no siento sentir
 De un sentimiento que tengo
 Que he sentido sin sentir
 Que estoy sin sentir sintiendo**

Indo ao Pampa

Ramilonga – 1997

<https://www.youtube.com/watch?v=OWFNsO5Oz3w>

Vou num carroção
Sigo essa frente fria
Pampa a dentro e através
Desde o que é livre sigo livre
E me espalho sob o céu
Que estende tanta luz
No campo verde a meus pés

O que vejo lá?
Mata nativa instiga o olho
Que só visa me levar
Sobe fumaça branca
E a pupila se abre pra avisar
Se há fumaça, há farrapos por lá
Eu acho que é bem

Eu indo ao pampa
O pampa indo em mim

Quase ano 2.000
Mas de repente avanço
A mil e oitocentos e trinta e oito
Eu digo avanço porque é claro
Que os homens por ali
Estão pra lá dos homens do ano 2.000

Oigalê, que tal!
Sou o futuro imperfeito
De um passado sem lugar
Com a missão de olhar pra tudo
E em tudo viajar
Pra não ser só um cego
Num espaço sem ar

Eu acho que é bem

Eu indo ao pampa
O pampa indo em mim

Diz um capitão:
“Seja bem vindo, homem
Nosso tempo é todo teu
Tempo de morte, dor e fome
Mas tempo de pelear
Onde as ideias
Não são cegas sem ar

Só vou te pedir
A montaria, exausta
Não consegue mais andar
Que a partir de agora
Seja nosso o carro em que estás
Pois só um carro são
Nos pode levar”

E lá vamos nós
Seguindo a frente fria
Pampa a dentro e através
Séculos XIX e XXI fundidos sob o céu
Que estende tanta luz
No campo rubro a meus pés

Eu acho que é bem

Eu indo ao pampa
O pampa indo em mim

LIBRETO B – GLOSSÁRIO DE TERMOS

GLOSSÁRIO DE TERMOS

Sinfônica de Campinas.

Disponível em: <http://www.osmc.com.br/novo/conteudos/10/glossario-de-termos.aspx#>

Acesso em: 06 dez. 2021

- ABERTURA.** Peça que serve de introdução a uma ópera ou outra obra longa.
- ACENTO.** Pequena acentuação da intensidade de uma nota ou de um acorde em relação às demais. Tem normalmente um sentido expressivo.
- ACORDE.** Emissão simultânea de duas ou mais notas. Sobre os acordes incidem as leis da consonância e da dissonância que regem os mecanismos da Harmonia.
- ACÚSTICA.** Qualidade sônica de recintos. O estudo da acústica leva em conta a direção com que o som refletido atinge a plateia e o uso de materiais específicos que evitam reverberação do som, tais como a madeira. O termo também pode se referir a gravação ou instrumento “não-elétrico”.
- ALTURA.** O parâmetro de um som que determina sua posição na escala. Costuma-se dizer que os sons produzidos por instrumentos como pratos e bombo são de altura indefinida.
- ANDAMENTO.** Grau de velocidade em que uma peça musical deve ser executada. Indica-se com palavras como adágio, lento, allegro, etc. Este termo designa também cada uma das partes completas de uma sonata, sinfonia, concerto etc.
- ANTOLOGIA.** Coletânea impressa de obras musicais, geralmente de vários compositores, selecionada a partir de um repertório específico.
- ARPEJO.** Execução sucessiva das notas de um acorde.
- ARRANJO.** Adaptação de uma composição, para que se torne diferente da original.
- BALADA.** Composição baseada num tema popular de caráter dramático. Pode revestir a forma de canção narrativa ou de peça puramente instrumental.
- CADÊNCIA.** Combinação de acordes que dividem as frases da música entre si e produzem o efeito da pontuação na escrita. Passo de brilhante virtuosismo solista que se introduz durante a interpretação de uma obra, geralmente no fim, para mostrar a habilidade técnica do executante.
- COMPASSO.** Medida que se toma como unidade para dividir uma obra musical em fragmentos de igual duração. Na partitura, cada uma destas partes separa-se da seguinte com uma barra vertical chamada barra de compasso.
- CONTRAPONTO.** Técnica da composição musical que consiste em sobrepor linhas melódicas diferentes. Na sua origem foi vocal e, portanto, intimamente ligada à natureza da voz.
- DEDILHAÇÃO.** Utilização dos dedos ao tocar um instrumento. Indicação colocada sobre uma nota para indicar que dedo deverá ser usado.
- DINÂMICA.** Graduação de intensidade do som. Tem grande importância como matiz expressivo no caráter de uma frase musical.
- DISSONÂNCIA.** Combinação de sons simultâneos não consonantes, ou seja, cujo efeito provoca uma sensação de choque e instabilidade, que reclama resolução para um intervalo ou acorde de repouso.
- ENTOAR.** Produzir um som musical determinado, cantar afinadamente.
- ESCALA.** Sucessão dos sons de um modo ou de uma tonalidade.
- ESTRIBILHO.** Desenho melódico que se repete regularmente em certas obras

populares, refrão. Aparece na forma rondó da sonata clássica.

ESTUDO. Composição destinada a desenvolver ou mostrar a técnica de um instrumento.

FORMA. Concepção ou plano de uma composição musical.

HABANERA. Canção e dança cubana, assim chamada em referência à capital Havana. A música é em compasso binário de moderado a lento.

HARMONIA. A combinação de notas soando simultaneamente, para produzir acordes, e sua utilização sucessiva para produzir progressões de acordes.

HARMÔNICOS. Os sons parciais que normalmente compõem a sonoridade de uma nota musical. Eles se fazem presentes pelo fato de que tanto uma corda quanto uma coluna de ar têm característica de vibrar não apenas como um todo, mas também como duas metades, três terços etc., simultaneamente.

LIBRETO. (it. "libretto") "Pequeno livro" impresso, contendo os textos de uma ópera, oratório, etc..

MAXIXE. Dança urbana do Rio de Janeiro, surgida por volta de 1875. Considerada a primeira dança genuinamente brasileira, antecessora do samba, produziu um gênero musical que utiliza aspectos rítmicos da habanera, o andamento da polca e a síncope afro-brasileira, segundo análise de Mário de Andrade.

MAZURCA. Dança polonesa da Mazóvia, cercanias de Varsóvia. Seus três tipos regionais, masur, obertas e kujawiak, são em compasso ternário rápido, com acentos rápidos no segundo ou terceiro tempo.

MELODIA. Uma série de notas musicais dispostas em sucessão, num determinado padrão rítmico, para formar uma identidade identificável.

MÚSICA CLÁSSICA. Expressão que, tal como o termo correlato "classicismo", é aplicada a toda uma variedade de músicas de diferentes culturas, e que é usada para indicar qualquer música que não pertença às tradições folclóricas e populares.

NATURAL, NOTA ou TOM. Sem sustenido nem bemol.

ORNAMENTO. A forma breve e convencional da ornamentação da música, que pode ser acrescentada extemporaneamente por intérpretes trabalhando com tradições de ornamentação livre, ou pode ser notada por meio de sinais convencionais ou pequenas notas.

PARTITURA. Forma de música escrita ou impressa em que pentagramas são normalmente ligados por barras de compasso alinhadas na vertical, de maneira a representar visualmente a coordenação musical.

PAUTA. Um conjunto de linhas em que, nos interstícios, sobre, acima e abaixo delas, escrevem-se notas musicais.

POLCA. Animada dança de casais em compasso 2/4. De origem boêmia, tornou-se uma das danças de salão mais populares do séc. XIX.

POLIFONIA. Termo derivado do grego, significando "vozes múltiplas", usado para a música em que duas ou mais linhas melódicas soam simultaneamente.

QUARTETO. Peça para quatro vozes ou instrumentos, ou denominação de um conjunto que interpreta tal peça.

RITMO. A subdivisão de um lapso de tempo em seções perceptíveis; o agrupamento de sons musicais, principalmente por meio de duração e ênfase. Com a melodia e a harmonia, o ritmo é um dos três elementos básicos da música.

SINFONIA. Adaptação da sonata à orquestra, reproduzindo o seu esquema próprio e o número de andamentos.

SOLO (It. “sozinho”). Termo que identifica, numa partitura, uma passagem que deve ser executada por um só intérprete (em vez de dobrada por outros), ou aquelas partes de um concerto dominadas pelo solista.

SONATA. Uma peça musical, quase sempre instrumental e geralmente em vários movimentos, para um solista ou pequeno conjunto.

TEMA. O material musical em que toda uma obra, ou parte dela, se baseia; o termo em geral refere-se a uma melodia identificável.

TIMBRE. Termo que descreve a qualidade ou o “colorido” de um som; um clarinete e um oboé emitindo a mesma nota estarão produzindo diferentes “timbres”.

TOM. Termo usado em vários sentidos. Como intervalo, é o equivalente de uma 2ª maior, ou a soma de dois semitons. O termo também é usado para descrever um som musical;

TROVADOR. Poeta e músico medieval.

VALSA. A dança de salão mais popular do séc. XIX.

VARIAÇÃO. Forma em que exposições sucessivas de um tema são alteradas ou apresentadas em contextos alterados.

LIBRETO C – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – Entrevista

O presente termo tem por objetivo autorizar a sua participação na pesquisa, **“Milongueando memórias – vestígios do negro na paisagem pampiana”** que será desenvolvida, por meio da aplicação de entrevistas semiestruturadas, junto a poetas, cantores e intelectuais que tenham algum envolvimento com a temática da tese. As entrevistas serão realizadas presencial ou virtualmente, em local a ser indicado pelos autores. Estas informações estão sendo fornecidas na forma de participação voluntária neste estudo sobre milonga, negro, vestígios, memória cultural e paisagem pampiana.

Esta pesquisa está sob a responsabilidade do pesquisador **Jucelino Viçosa de Viçosa**, doutorando do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle – UNILASALLE (Canoas-RS).

Em qualquer etapa do estudo, os entrevistados terão acesso ao pesquisador para esclarecimento de eventuais dúvidas. Contatos: Jucelino Viçosa de Viçosa, CPF: 455.828.400-44, telefone: (51) 81247172, endereço eletrônico: jucelino.vicosa@yahoo.com.br, jucelino@coperse.ufrgs.br. É garantida aos autores pesquisados a liberdade da retirada de consentimento e o abandono do estudo a qualquer momento. Fica assegurado, também, o direito de ser mantidos atualizados os resultados parciais da pesquisa, assim que tais resultados sejam obtidos pelo pesquisador.

Não há despesas pessoais para o participante em qualquer fase do estudo. Também não há compensação financeira relacionada à sua participação. Se existir qualquer despesa adicional, ela será absorvida pelo pesquisador responsável pela mesma.

Este Termo de Consentimento Livre e Esclarecido foi aprovado e carimbado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade La Salle – UNILASALLE (Canoas-RS) e será emitido em duas vias: uma delas a ser retida pelo colaborador da pesquisa e outra a ser arquivada pelo pesquisador.

Pelo presente documento, eu,
 _____, brasileiro (a), Carteira de
 Identidade: _____, CPF: _____, Endereço:
 _____,
 depois de conhecer e entender os objetivos da pesquisa, através do presente termo,

declaro ceder ao pesquisador Jucelino Viçosa de Viçosa, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais do depoimento de caráter histórico e documental que prestei, na cidade de _____, num total de ____ horas gravadas perante o pesquisador.

O pesquisador, conseqüentemente, autorizado a utilizar, divulgar e publicar, para fins culturais e acadêmicos, o mencionado depoimento, no todo ou em parte, editado ou não.

_____, ____ de _____ de _____.

Assinatura do Pesquisador

Assinatura do Colaborador

PAUTA – ROTEIRO SEMIESTRUTURADO

ROTEIRO SEMIESTRUTURADO

Dados pessoais:

Nome:

Idade:

Endereço:

Profissão:

Atividade atual:

Breves informações biográficas:

Questionamentos:

1. O que é a milonga?
2. Como se deu seu contato com a milonga? Qual sua impressão a respeito desse ritmo?
3. Qual seu conhecimento a respeito da participação do negro na cultura do Pampa? E quais traços/rastros podem ser observados dessa participação?
4. O que se entende por Pampa e a identidade do indivíduo pampiano?