

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Débora Flores Dalla Pozza

**REPRESENTAÇÕES DE IDENTIDADES PAMPEANAS EM
PROGRAMAS DOCUMENTAIS DA REGIÃO: INTERSECÇÕES
ENTRE CULTURA VIVIDA E CULTURA REGISTRADA**

Santa Maria, RS
2018

Débora Flores Dalla Pozza

**REPRESENTAÇÕES DE IDENTIDADES PAMPEANAS EM PROGRAMAS
DOCUMENTAIS DA REGIÃO: INTERSECÇÕES ENTRE CULTURA VIVIDA E
CULTURA REGISTRADA**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Área de concentração em Comunicação Midiática, Linha de Pesquisa de Mídia e Identidades Contemporâneas, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestra em Comunicação.**

Orientador: Prof. Dr. Flavi Ferreira Lisbôa Filho

Santa Maria, RS
2018

Pozza, Débora Flores Dalla
Representações de identidades pampeanas em programas
documentais da região: intersecções entre cultura vivida
e cultura registrada / Débora Flores Dalla Pozza.- 2018.
188 p.; 30 cm

Orientador: Flavi Ferreira Lisboa Filho
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de
Pós-Graduação em Comunicação, RS, 2018

1. identidades 2. representações 3. pampa 4. programas
documentais 5. estudos culturais I. Ferreira Lisboa
Filho, Flavi II. Título.

Débora Flores Dalla Pozza

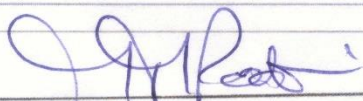
**REPRESENTAÇÕES DE IDENTIDADES PAMPEANAS EM PROGRAMAS
DOCUMENTAIS DA REGIÃO: INTERSECÇÕES ENTRE CULTURA VIVIDA E
CULTURA REGISTRADA**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Área de concentração em Comunicação Midiática, Linha de Pesquisa de Mídia e Identidades Contemporâneas, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestra em Comunicação**.

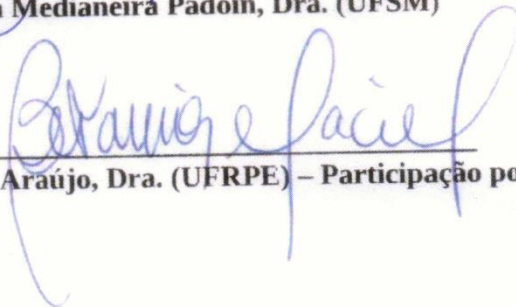
Aprovada em 16 de março de 2018:



Flavi Ferreira Lisboa Filho, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)



Maria Medianeira Padoin, Dra. (UFSM)



Betania Maciel de Araújo, Dra. (UFRPE) – Participação por vídeo

Santa Maria, RS
2018

AGRADECIMENTOS

O processo de pesquisa muitas vezes implica um feito solitário, demandando períodos de leitura e escrita a sós, o que contrastou em diversos momentos com minha natureza dispersa e sociável. Mas se o trabalho que aqui se apresenta é autoral, ele também só foi possível porque conto com uma frente de apoio imensa neste percurso e em muitos outros.

Na liderança dessa frente, o furacão em forma de mulher que tenho a honra de chamar de mãe, fonte incansável de inspiração e suporte a quem ama. Junto a ela, nosso núcleo familiar: minha irmã e melhor amiga da vida, Natália; o cara que lida de forma paciente e divertida com o fato de ser o único homem da casa, meu querido pai; e (como esquecer?) a Pitoca e a Gininha, companheiras fiéis dos momentos de escrita. Não canso de agradecer a minha avó Elci pelos mimos, cumplicidades e cuidados mil e, na figura dela e de meu avô Carlito, estendo os agradecimentos a todos meus familiares, que são muitos e preenchem meus dias e meu coração de graça, zelo e amor.

A transformação de uma das maiores amigas em carinho declarado rendeu um atencioso revisor, colaborador e “pitaqueiro” para esta dissertação (desde quando era só projeto), além de ouvinte e conselheiro pessoal. Por essas e tantas outras, sou grata ao Yuri por topar a caminhada conjunta e tornar tudo mais leve com seu abraço. Celebro também a sorte de reunir amigas e amigos de perto e de longe, de hoje e de ontem (sem citar nomes específicos para não correr o risco de ser injusta com alguém) – povo que, na partilha de histórias e experiências, me dá motivos para acreditar, resistir e cantar “a la luna y al sol” todo dia, mesmo em meio a um mundo que parece andar hostil.

Impossível não agradecer à equipe da TV Campus pelo incentivo e colaboração para que eu prosseguisse a formação acadêmica, inclusive segurando as pontas durante meu período de afastamento do trabalho. Espero retribuir à altura com atuação profissional motivada e engajada na rotina da emissora universitária junto à Coordenadoria de Comunicação Social da UFSM, instância a qual desdobre o reconhecimento.

Realizar mais essa etapa de estudos junto ao Poscom foi surpreendentemente instigante, por isso registro o agradecimento às professoras e aos professores, ao secretário do Programa e aos colegas, especialmente aos “Mestrandos Anônimos”, grupo que proporcionou trocas que realçaram aprendizados e suavizaram angústias. Finalmente, não consigo imaginar como seria passar por tais anos sem a parceria e a confiança do Flavi: por me apresentar perspectivas que tornaram essa caminhada mais prazerosa e saber dosar acolhimento, estímulo e exigência em sua orientação, serei sempre grata.

“El primer paso para penetrar en nuestra verdadera identidad consiste justamente en admitir que, a la luz de la reflexión y, por qué no, también de la piedad, ninguna identidad afirmativa ya es posible. En el Río de la Plata esa búsqueda fue una más de las tantas quimeras que, desde el descubrimiento de América, hechizaron la imaginación de sus habitantes, que no se resignaban a su monotonía, a su inmensidad desierta, indiferenciada y anónima. Sin saber que representaban la triste primicia de un mundo en transformación, se imponían como modelo un pasado del que ellos ya eran la negación. Experimentando los primeros síntomas de la oscura irrealidad general que se avecinaba, buscaban empecinados una respuesta, sin comprender que, insospechada, la respuesta estaba en la necesidad que habían tenido de formularse la pregunta.”

(Juan José Saer, El río sin orillas)

RESUMO

REPRESENTAÇÕES DE IDENTIDADES PAMPEANAS EM PROGRAMAS DOCUMENTAIS DA REGIÃO: INTERSECÇÕES ENTRE CULTURA VIVIDA E CULTURA REGISTRADA

AUTORA: Débora Flores Dalla Pozza
ORIENTADOR: Flavi Ferreira Lisbôa Filho

O presente estudo analisa as representações de identidades pampeanas a partir dos programas documentais contemporâneos *A Linha Fria do Horizonte* (Brasil, 2015), *Pequeños Universos* (Argentina, 2014) e *Expreso Sur* (Uruguai, 2015). Tais identidades pressupõem o reconhecimento de vínculos de pertença de ordem transnacional no espaço que compreende o Rio Grande do Sul - Brasil, o Uruguai e parte da Argentina – região equivalente ao bioma pampa. Contamos com o aporte teórico-metodológico dos estudos culturais para conectar as noções de cultura, identidade e representações a um percurso particular de investigação. Os pressupostos de Williams (2003) a respeito das dimensões de cultura vivida e de cultura registrada inspiram o desenvolvimento de um protocolo metodológico próprio para operacionalizar a análise cultural-midiática dos programas, combinado a concepções de Hall (1997a) acerca da articulação entre identidades/representações e o substrato cultural, bem como Casetti e Chio (1999) sobre análise textual. Em função do protocolo proposto, a pesquisa toma os textos audiovisuais enquanto parte da cultura registrada e recupera elementos da cultura vivida por informações contextuais sobre a região em foco. O percurso investigativo é conduzido pelos seguintes objetivos específicos: verificar as representações de identidades pampeanas em termos textuais nos programas documentais; mapear os contextos de produção dos programas, com destaque para o pampa, espaço de desenvolvimento das narrativas; e com base nos significados levantados na análise dos produtos midiáticos-culturais e nas informações contextuais, problematizar os processos de identidade e diferença mobilizados nos e pelos programas. O levantamento da cultura vivida inclui aspectos geográficos, históricos, sociais e demográficos da região; discussões sobre identidades regionais, enfocando especialmente a construção simbólica do tipo emblemático do *gaucho/gaúcho*, bem como as manifestações tradicionalistas no contexto; e o resgate de questões relativas ao período contemporâneo que afetam a realização dos programas documentais em investigação. As análises das três produções apontam para alguns sentidos partilhados por todas: a relação afetiva entre personagens e o local, o tratamento das fronteiras em perspectiva cultural e porosa, a predominância masculina nas representações e a menção à mistura de povos na formação regional, contrastada com a preponderância branca em personagens e imagens materializadas. Os programas divergem quanto a representações que apelam ao tradicional e ao imaginário rural, evocadas apenas em *Pequeños Universos* e *Expreso Sur*, e também em relação ao uso de argumentos de diferenciação do pampa ao restante do Brasil, recurso empregado somente em *A Linha Fria do Horizonte*. Em uma perspectiva não-essencialista de estudo das identidades representadas, nota-se a coexistência de sentidos de outras ordens de pertença, como identidades nacionais uruguaia e brasileira e identificações vinculadas ao estado do Rio Grande do Sul em perspectiva local e não transnacionalizante.

Palavras-chave: identidades; representações; pampa; programas documentais; estudos culturais.

RESUMEN

REPRESENTACIONES DE IDENTIDADES PAMPEANAS EN PROGRAMAS DOCUMENTALES DE LA REGIÓN: INTERSECCIONES ENTRE CULTURA VIVIDA Y CULTURA REGISTRADA

AUTORA: Débora Flores Dalla Pozza
ORIENTADOR: Flavi Ferreira Lisbôa Filho

El presente estudio analiza las representaciones de identidades pampeanas a partir de los programas documentales contemporáneos *A Linha Fria do Horizonte* (Brasil, 2015), *Pequeños Universos* (Argentina, 2014) y *Expreso Sur* (Uruguay, 2015). Tales identidades presuponen el reconocimiento de vínculos de pertenencia de orden transnacional en el espacio que comprende Rio Grande do Sul, Uruguay y parte de Argentina - región equivalente al bioma pampa. Contamos con el aporte teórico-metodológico de los estudios culturales para conectar las nociones de cultura, identidad y representación a un recorrido particular de investigación. Las indicaciones de Williams (2003) acerca de las dimensiones de cultura vivida y de cultura registrada inspiran el desarrollo de un protocolo metodológico propio para efectuar el análisis cultural-mediático de los programas, combinado a concepciones de Hall (1997a) acerca de la articulación entre identidades/representaciones y el sustrato cultural, así como Casetti y Chio (1999) sobre análisis textual. En función del protocolo propuesto, el trabajo toma los textos audiovisuales como parte de la cultura registrada y recupera elementos de la cultura vivida por informaciones contextuales sobre la región en foco. El curso investigativo es organizado por los siguientes objetivos específicos: verificar las representaciones de identidades pampeanas en términos textuales en los programas documentales; investigar los contextos de producción de los programas, con destaque al pampa, el espacio de desarrollo de las narrativas; a partir de los significados planteados en el análisis de los productos mediáticos-culturales y de las informaciones contextuales, problematizar los procesos de identidad y diferencia movilizados en y por los programas. El levantamiento de datos de la cultura vivida incluye aspectos geográficos, históricos, sociales y demográficos de la región; las discusiones sobre identidades regionales, enfocando especialmente la construcción simbólica del tipo emblemático del gaucho, así como las manifestaciones tradicionalistas en el contexto; y el rescate de cuestiones relativas al período contemporáneo que afectan la realización de los programas documentales en investigación. Los análisis de las tres producciones apuntan a algunos sentidos compartidos por todas: la relación afectiva entre personajes y el local, el tratamiento de las fronteras en perspectiva cultural y porosa, la predominancia masculina en las representaciones y la mención a la mezcla de pueblos en la formación regional, contrastada con la preponderancia blanca en personajes e imágenes materializadas. Los programas distinguen en cuanto a representaciones que apelan al tradicional y al imaginario rural, evocadas sólo en *Pequeños Universos* y *Expreso Sur*, y también en relación al uso de argumentos de diferencia de la pampa al resto de Brasil, recurso empleado solamente en *A Linha Fria do Horizonte*. En una perspectiva no esencialista de estudio de las identidades representadas, se nota la coexistencia de sentidos de otras órdenes de pertenencia, como identidades nacionales uruguaya y brasileña e identificaciones vinculadas al estado de Rio Grande do Sul en perspectiva local y no transnacionalista.

Palabras clave: identidades; representaciones; pampa; programas documentales; estudios culturales.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Diagrama de síntese do protocolo desenvolvido para a análise cultural-midiática...	55
Figura 2 – Mapa da região do pampa	61
Figura 3 – Movimentações das fronteiras entre domínios portugueses e espanhóis na região – 1750 a 1801	66
Figura 4 – Banner de divulgação do documentário A Linha Fria do Horizonte	98
Figura 5 – Imagem de apresentação de <i>Pequeños Universos</i> na página do canal <i>Encuentro</i>	100
Figura 6 – Imagem da vinheta de abertura do programa <i>Expreso Sur</i>	102
Figuras 7 e 8 – Sequências do programa com créditos para personagens músicos e de outra ocupação (respectivamente)	109
Figuras 9, 10 e 11 – Depoimentos de Vitor Ramil para A Linha Fria do Horizonte em três ambientações: interior de casa, em meio à praça de Pelotas e campo (respectivamente)	117
Figuras 12 e 13 – Imagens de planícies e campos que ressaltam a paisagem local do pampa	121
Figuras 14 e 15 – Sequências de imagens que ilustram a canção “Amargo de caña”	125
Figuras 16, 17, 18 e 19 – Sequências de imagens de água em diversas formas nas principais cidades de locação do programa: Pelotas, Montevidéu, Porto Alegre e Buenos Aires (respectivamente).....	126
Figuras 20 e 21 – Sequências de entrevistas com personagens do programa	127
Figuras 22 e 23 – Chango Spasiuk em Porto Alegre e com o músico entrevistado Renato Borghetti	136
Figuras 24 e 25 – Detalhe de cinto com padrão de estamparia típica em tecido e fragmento da entrevista com Luciano Maia que exhibe indumentária utilizada	138
Figuras 26 e 27 – Registros alusivos ao universo rural no episódio sobre música gaúcha	144
Figuras 28 e 29 – Imagens que remetem à adesão pública aos eventos da Semana Farroupilha, no Acampamento Farroupilha e no desfile de encerramento da Semana, respectivamente....	145
Figuras 30 e 31 – Trechos da vinheta com arte gráfica de <i>Expreso Sur</i> que sinaliza eixo narrativo da sequência.....	148
Figuras 32 e 33 – Quadros com Juan Carlos López, personagem de maior densidade na narrativa de <i>Expreso Sur</i> , e Uruguay Nieto, entrevistado de geração mais contemplada entre personagens	153
Figuras 34 e 35 – Personagens femininas em duas representações distintas – Guiazul Vidal, cozinheira, e Samara Torres, participante em sua primeira <i>Patria Gaucha</i>	155
Figuras 36 e 37 – Imagens de ilustração/transição que retratam participação popular e materiais rústicos dos cenários evocando universo rural	158
Figuras 38 e 39 – Imagens de ilustração/transição com referências a identidade nacional uruguaia	159

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Resumo do enredo nos episódios de <i>A Linha Fria do Horizonte</i>	113
Quadro 2 – Dados sobre personagens de <i>A Linha Fria do Horizonte</i>	114
Quadro 3 – Resumo do enredo nos episódios de <i>Pequeños Universos</i>	134
Quadro 4 – Dados sobre personagens entrevistados em <i>Pequeños Universos</i>	135
Quadro 5 – Resumo do enredo nos episódios de <i>Expreso Sur</i>	150
Quadro 6 – Dados sobre personagens de <i>Expreso Sur</i>	151
Quadro 7 - Significados reconhecidos nas representações de identidades pampeanas nos três programas documentais em análise	169

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS: ESTUDOS CULTURAIS COMO APORTE DO PENSAR E DO PROCEDER	24
1.1 ESTUDOS CULTURAIS: BREVE RECORRIDO HISTÓRICO E CONCEITUAL ...	24
1.2 IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO	34
1.3 ANÁLISE CULTURAL-MIDIÁTICA: DESENVOLVIMENTO DE UM PERCURSO METODOLÓGICO PRÓPRIO	43
1.3.1 Materialismo cultural e análise cultural-midiática	45
1.3.2 Proposta de protocolo metodológico para análise cultural-midiática dos programas documentais.....	50
2. MAPEAMENTO DA CULTURA VIVIDA: REGIÃO DO PAMPA EM FOCO	56
2.1 REGIÃO E FRONTEIRA: UM OLHAR CULTURAL	56
2.2 O PAMPA: BUSCA POR PANORAMA CONTEXTUAL	61
2.3 ENTRE <i>GAUCHOS</i> E <i>GAÚCHOS</i> : IDENTIDADES E TRADIÇÕES REGIONAIS ..	78
2.4 CULTURA VIVIDA NO PRESENTE: CIRCUNSTÂNCIAS DE PRODUÇÃO DOS REGISTROS CULTURAIS	89
3. ANÁLISE DA CULTURA REGISTRADA: REPRESENTAÇÕES NOS PROGRAMAS DOCUMENTAIS	97
3.1 PROGRAMAS DOCUMENTAIS E REPRESENTAÇÕES: A ANÁLISE TEXTUAL COMO PROCEDIMENTO	103
3.2 A LINHA FRIA DO HORIZONTE – BRASIL	107
3.2.1 Análise textual do programa	108
3.3 <i>PEQUEÑOS UNIVERSOS</i> – ARGENTINA	130
3.3.1 Análise textual do programa	131
3.4 <i>EXPRESO SUR</i> – URUGUAI.....	146
3.4.1 Análise textual do programa	147
3.5 INTERSECÇÕES: SENTIDOS ENTRE CONTINUIDADES, DIFERENÇAS E RUPTURAS.....	160
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	170
REFERÊNCIAS	177
ANEXO A – CAPTURA DE TELA DOS COMENTÁRIOS DO <i>TRAILER</i> DE A LINHA FRIA DO HORIZONTE NO <i>YOUTUBE</i>	186
ANEXO B – COMPILADO DE COMENTÁRIOS NO <i>TRAILER</i> DE A LINHA FRIA DO HORIZONTE NO <i>YOUTUBE</i> QUE EXPRESSAM IDENTIFICAÇÃO COM TEMA DA OBRA.....	188

INTRODUÇÃO

Enquanto organizava o projeto desta dissertação para uma das disciplinas do Mestrado, ocorreram-me¹ lembranças que demonstraram como as inquietações aqui mobilizadas já habitam meus pensamentos há algum tempo. Quando criança, lá pelos 11 anos, tive a oportunidade de visitar Salvador, na Bahia, por um mês, com a desculpa de apoiar na adaptação de uma grande amiga de infância que estava se mudando para o local. O deslumbramento foi certo. Conheci um universo de cores, sabores, ritmos, gentes, lugares que me pareciam muito novos. Na época não tinha plena ciência disso, mas essa diversidade de elementos fazia parte de uma cultura diferente da minha – com bagagem de menina nascida e criada em Santa Maria, Rio Grande do Sul – em vários aspectos. É claro que uma série de elementos também eram compartilhados, como o idioma falado (se bem que meu sotaque chamava atenção em qualquer ambiente que frequentava), hábitos de organização da rotina, com horários para alimentação e estudo/trabalho similares, repertórios de produtos culturais – músicas, programas de televisão, entre outros.

Como a prática de viajar, para quem se encanta e identifica, gera uma vontade constante, algum tempo depois – já com 15 anos – fiz a primeira viagem internacional. Não era muito longe, na Argentina, mas ia passar por todo o processo de cruzar uma fronteira geopolítica e estava ansiosa para conviver com uma língua diferente, o espanhol. Qual não foi minha surpresa ao chegar em Bariloche, o local de destino, e encontrar pessoas tomando mate, lojas de produtos de couro, lã e instrumentos *gauchos*, além de músicas que reconhecia tocando nas ruas. Lembro de ter comentado com uma amiga que acompanhava o passeio como havia coisas próximas e parecidas entre nós e aquele espaço. Claro que as diferenças também estavam lá, como o idioma, as formas de tratamento e até mesmo as piadas sobre a rivalidade Brasil-Argentina no futebol. Mas, sobretudo, guardei as semelhanças com afeto e volta e meia acessava produtos da cultura argentina com certa curiosidade e identificação.

Ao fazer paralelos entre essas duas viagens, recordo ter assinalado para parentes como notara mais proximidades entre “nosso” local de origem e um espaço fora do país do que com outro estado brasileiro. Nas divagações de adolescente, não constavam ideias e teorias sobre

¹ Escrevo em primeira pessoa neste princípio do trabalho, já que reflito a respeito de motivações da ordem pessoal para o desenvolvimento do mesmo. Na sequência da dissertação, tomamos como prioridade o emprego da primeira pessoa do plural (nós), uma vez que as construções e direcionamentos empreendidos foram resultado de diálogo, discussão e troca de ideias com o orientador do trabalho, bem como com professores e colegas das disciplinas do Mestrado. Frequentemente recorre-se a terceira pessoa do singular, um tratamento mais impessoal, no sentido de expor ideias e aportes de autores que embasam este percurso de pesquisa.

cultura, identidade e diferença, significados e representações, mas hoje reconheço que esses processos incidiam em largas medidas nas percepções da época. Entendo também que a identificação/diferenciação percebida foi construída por significados culturais que haviam me interpelado ao longo da vida, como habitante do Rio Grande do Sul e, obviamente, do Brasil.

Essas observações e muitas outras desenvolvidas foram redimensionadas ao ter acesso aos conceitos e pressupostos dos estudos culturais por meio do Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisualidades, a partir de 2014. Em um momento das discussões do grupo, lembrei do *trailer* do documentário *A Linha Fria do Horizonte*, o qual havia visto fazia pouco e percebido que evocava sentidos sobre identidades musicais e mescla cultural, e fiz uma anotação. O audiovisual em questão trata das obras e das ideias de músicos contemporâneos do Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina que representam nas canções a paisagem e o sentimento do local onde vivem².

Ao ter acesso ao documentário completo, fiquei instigada para analisá-lo formalmente e aproveitei a oportunidade em uma disciplina que cursava como aluna especial no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM em 2015 para fazê-lo. O resultado foi o trabalho “Música além fronteira: representações identitárias e memórias no documentário ‘A Linha Fria do Horizonte’”³, realizado em coautoria com Marina Machiavelli e o professor orientador Flavi Ferreira Lisbôa Filho. O estudo demonstrou que as identidades eram representadas na obra audiovisual a partir de elementos-chave – a estética musical do gênero milonga, o clima subtropical/frio e as paisagens do pampa –, o que destacava enfaticamente aquilo que é comum ao espaço e seus habitantes, configurando sentidos sobre identidades partilhadas, que aproximavam os músicos e suas produções em “uma região que ignora a fronteira entre três países”⁴.

A partir daí, iniciou-se uma pesquisa exploratória que amadureceu com o projeto de dissertação efetivamente selecionado para o Mestrado em Comunicação da UFSM. A pesquisa se debruçou novamente sobre *A Linha Fria do Horizonte* e buscou outros objetos de análise provenientes da Argentina e do Uruguai para verificar se há alguma recíproca na efetivação de sentidos de aproximação, semelhança transnacional, apesar das fronteiras geopolíticas que

² As informações sobre a obra audiovisual foram coletadas a partir da descrição do *trailer* de *A Linha Fria do Horizonte* no *YouTube*: <<https://www.youtube.com/watch?v=mBsimXmkiss>>. Acesso em: 31 mar. 2015.

³ POZZA, Débora Flores Dalla; MACHIAVELLI, Marina; LISBÔA FILHO, Flavi Ferreira. Música além fronteira: representações identitárias e memórias no documentário "A Linha Fria do Horizonte". In: ALMEIDA, Cristovão Domingos de; GUINDANI, Joel Felipe (Org.). **Comunicação, memória e cidadania**: inserção social na fronteira. Bagé: EdUnipampa, 2016. p. 37-49.

⁴ Expressão retirada da frase de abertura de *A Linha Fria do Horizonte*, a qual também consta no *trailer* indicado acima.

dividem o local. O pressuposto é que esses sentidos estabelecem um vínculo de pertença de forma a possibilitar um lugar de fala que reivindica identidades⁵/genealogias comuns para o espaço que compreende Rio Grande do Sul, Uruguai e parte da Argentina. Como esse espaço corresponde em grandes termos a biorregião pampa – que inclui, além da maior parte do estado sul-rio-grandense, todo o território do Uruguai e províncias do centro-leste da Argentina (MARTINO, 2004) – atribuímos a essas identidades reconhecidas como partilhadas e de ordem transnacional a denominação de pampeanas⁶.

Com a proposta estruturada nesse sentido, localizamos o programa documental *Pequeños Universos*, da emissora *Encuentro*, canal educativo e cultural do Sistema Federal de Meios e Conteúdos Públicos da Presidência Argentina. O programa conduzido pelo acordeonista Chango Spasiuk busca compreender e difundir a diversidade musical argentina. Em sua quinta temporada, transmitida em 2014, visita o Rio Grande do Sul e realiza dois episódios sobre a música e a cultura “gaúcha”, explorando suas relações com o país de origem e as respectivas produções musicais/culturais. Em um dos dois programas, as imagens iniciais mostram campo, paisagens rurais, animais do local, e uma fala de Chango Spasiuk anuncia que as imagens são tão próximas a ponto de reconhecê-las como próprias, enquanto parte da cultura argentina, mas se está no Rio Grande do Sul, sul do Brasil⁷. Como a narrativa de *Pequeños Universos* também materializa sentidos sobre semelhanças e aproximações nesse espaço, incluímos os episódios do programa feitos no Rio Grande do Sul como objeto de análise da dissertação.

Já do Uruguai, encontramos o programa *Expreso Sur*, transmitido no ano de 2015 pela *Televisión Nacional Uruguay*, emissora aberta do Estado uruguaio, mas viabilizado por um projeto da modalidade de coprodução internacional da UNASUL - União de Nações Sul-Americanas. Trata-se de uma série documental em que cada país produz programas sobre celebrações tradicionais de seu espaço. A ideia é, a partir de curtos relatos, expor as riquezas

⁵ Usamos o termo “identidades”, no plural, por entender o conceito de forma não-essencialista, como vamos expor no desenvolvimento teórico do primeiro capítulo. O uso do plural indica que esses sentidos de pertença ao pampa, de caráter transnacional, desdobram-se em uma diversidade de formas e manifestações, as quais interagem de maneira igualmente plural com outras identidades no contexto social e nas produções midiáticas. Também privilegiamos o tratamento das “representações”, no plural, de tais identidades, ao nos referirmos ao enfoque de pesquisa.

⁶ Consideramos válido também demarcar que empregamos o termo “pampeanas” e não os correlatos “gaúchas/gauchas” ou “platinas” porque as identidades “gaúchas” já estão muito sedimentadas no senso comum brasileiro como gentílico relativo ao estado do Rio Grande do Sul e porque tivemos dificuldade de localizar fontes seguras que estabelecessem qual seria a abrangência de uma região platina. Como em algumas fontes, abarca o Paraguai, país que não está incluído nas representações dos programas documentais analisados, consideramos mais adequado trabalhar com “pampeanas”.

⁷ Programa disponível na página: <<http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8022/6412>>. Acesso em: 29 mar. 2017.

populares, artísticas e patrimoniais da América do Sul. Entre as produções uruguaias, estão dois episódios que acompanham a *Fiesta de La Patria Gaucha*, realizada em Tacuarembó, Uruguai. Conforme um dos depoimentos que abre o primeiro episódio sobre a *Fiesta*⁸, o evento representa uma grande expressão de cultura e identidade nacional – e rapidamente acrescenta – ou regional, porque se identificam também os *gauchos* rio-grandenses e os *gauchos* argentinos. Além de percebermos falas nesse sentido no episódio, evocando uma “origem” partilhada, as imagens e as músicas do programa se aproximam de imaginários desenvolvidos regionalmente no Rio Grande do Sul sobre o que seriam hábitos, manifestações culturais, vestimentas, culinárias tradicionais desse estado ou da região do pampa.

Ponderamos que as produções audiovisuais que localizamos da Argentina e do Uruguai são programas de televisão, produzidos nos moldes documentais. Já A Linha Fria do Horizonte, apesar de ter sido concebido e desenvolvido originalmente como documentário, foi transmitido na televisão a cabo por meio de parceria com o Canal Brasil⁹ como uma série, dividido em cinco episódios, a partir de fevereiro de 2015. Por isso consideramos interessante padronizar o tratamento das produções neste trabalho como **programas documentais**, de forma a entendê-los de maneira mais unificada em relação às convenções do gênero audiovisual. No entanto, já se faz uma ressalva de que nesta dissertação o foco está no conteúdo, nos significados e nas representações sobre identidades, de modo que não nos deteremos nas teorias sobre programa documental ou documentário como formato audiovisual.

Ao ter em conta tais colocações preliminares, alguns questionamentos nos interpelam em relação aos programas documentais em foco: como eles constroem sentidos sobre identidades pampeanas? Por quais representações sobre o pampa os programas clamam? Qual a relação entre os produtos midiáticos e o contexto desse espaço? Quais aspectos culturais são evidenciados e quais são silenciados nas representações de identidades pampeanas nos programas? Questões essas que sintetizamos no enunciado do **problema de pesquisa**: “Como os programas documentais A Linha Fria do Horizonte (Brasil), *Pequeños Universos* (Argentina) e *Expreso Sur* (Uruguai) representam sentidos sobre identidades pampeanas e de que forma essas produções se articulam ao contexto cultural, histórico, social, geográfico e político da região pampeana?”

⁸ Programa disponível na página: <<http://www.tnu.com.uy/content/videos/expreso-sur-la-patria-gaucha-12>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

⁹ Canal de TV por assinatura que pertence aos canais Globosat, mantidos pelas Organizações Globo. Disponível em: <www.canalbrasil.globo.com>. Acesso em: 31 mar. 2015.

Entendemos que os sentidos postos em circulação pelos produtos midiáticos são produzidos em diversos momentos do processo comunicativo. O enfoque desta pesquisa recai sobre as instâncias de produção e do texto, mas também contempla o contexto cultural retratado pelos programas. No esforço para responder ao problema de pesquisa apontado, reconhecemos como **objetivo geral** analisar como os programas documentais, enquanto produtos midiáticos e culturais, representam identidades pampeanas. Tendo em vista essa orientação, esboçamos um percurso de estudo a ser explorado, guiado pelos seguintes **objetivos específicos**: (1) investigar as representações de identidades pampeanas em termos textuais nos programas documentais, considerando a instância de produção de sentidos e suas especificidades; (2) mapear os contextos de produção dos programas, com destaque para o pampa, espaço de desenvolvimento das narrativas; (3) com base nos significados levantados na análise dos produtos midiáticos-culturais e nas informações contextuais, problematizar os processos de identidade e diferença mobilizados nos e pelos programas.

Como já demonstramos na abertura destas considerações iniciais, este trabalho se **justifica** também pela motivação pessoal para compreender a “vizinhança” regional e a trajetória compartilhada em aspectos históricos, sociais, geopolíticos e culturais, assim como as diferenças e distanciamentos relacionados. Por estarmos localizadas no espaço de investigação, ainda se torna viável obter informações e dados contextuais nesse sentido. Ademais, o estudo de objetos audiovisuais, especialmente programas documentais, envolve o gosto pessoal pelo formato e se relaciona à prática profissional da autora como servidora na TV Campus, emissora universitária da UFSM, onde ocupa o cargo de Diretora de Produção.

A pesquisa também está adequada à linha de pesquisa Mídias e Identidades Contemporâneas, à qual nos vinculamos no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, uma vez que a identidade consiste em uma das problemáticas centrais deste estudo. Damos especial atenção às representações de identidades regionais, as quais consistem em instância de continuidades, negociações culturais e até mesmo resistências na atual conjuntura.

Isso porque o processo de globalização em curso convida a refletir sobre a forma e a relevância que o regional assume em uma nova configuração de mundo – outro fator que justifica este empenho acadêmico: Hall (1997a) relata que alguns estudiosos sugerem a tendência à homogeneização cultural – possibilidade de que o planeta se torne um lugar único temporal e espacialmente –, entretanto, seu entendimento é de que seja mais provável que surjam novas identificações globais e regionais em vez de uma cultura global uniforme e homogênea. Martín-Barbero (2003) também se alinha ao entendimento: para ele, não há como

habitar o mundo sem algum tipo de ancoragem territorial, mesmo com as relações humanas organizadas em redes e fluxos no modelo neoliberal de globalização.

Além disso, importa estudar as representações midiáticas de tais identidades, já que a mídia não é mera reprodutora de aspectos sociais, econômicos ou políticos, mas constrói sentidos que circulam socialmente e influenciam os sistemas de significação com base nos quais as pessoas tecem suas interpretações (HALL, 1997a). Os meios de comunicação “atravessam, de maneira direta, a constituição e transformação do campo cultural, isto é, de nossas concepções de mundo” (HALL, 2016, p.34). Por isso nos interessa analisar os vários elementos que compõem o produto midiático – neste caso, os programas documentais – para investigar sua inserção na realidade social, as representações que constrói e a forma que as mesmas se relacionam ao entorno.

Considera-se também como justificativa o potencial inovador deste trabalho em analisar identidades regionais fora de uma perspectiva associada à “nação” – no sentido moderno no termo – ou Estado. Pelo contrário: as identidades pampeanas presumem reconhecimento de semelhanças e aproximações apesar das diferentes nacionalidades, territórios ou idiomas da região; salientam mais a formação histórica e cultural comum do que as marcações geopolíticas que separam os países. Esse recorte também se identifica com buscas de outras genealogias do pensamento, reconhecidas nas linhas de pesquisa atuais pelos estudos decoloniais, que enveredam no questionamento do nacionalismo metodológico e do eurocentrismo conceitual, de modo a descobrir e valorizar perspectivas trans-modernas (BALLESTRIN, 2013). Assim, nos debruçamos no estudo crítico de identidades próprias do Sul e suas representações, buscando conhecimento aprofundado dos espaços, fronteiras e relações geopolíticas associados a elas.

Pensar sobre identidades locais sem tornar as fronteiras demarcatórias uma limitação epistemológica ainda parece ser um desafio a realizar no campo das ciências sociais aplicadas e da comunicação. Isso fica evidente com os dados do **estado da arte** desta pesquisa, em que procedemos um levantamento da produção científica que se relaciona com a temática e o recorte teórico e empírico proposto. A busca se deu nos seguintes portais: Banco de Teses e Dissertações da CAPES, Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação (BOCC), Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações do IBICT e Portal de Periódicos da CAPES. Demos prioridade para trabalhos que tivessem os estudos culturais como aporte teórico-metodológico, mas não nos detivemos nesse recorte em todas as buscas para não limitar a localização de trabalhos próximos enquadrados em outras perspectivas. Mapeamos sete produções que articulam as palavras-chave do trabalho (identidades; pampa; documentário/programa

documental) e/ou suas variações (representações; gaúcha/*gaucha*; audiovisual, por exemplo) que tratam da identidade gaúcha circunscrita ao estado do Rio Grande do Sul. Seis desses são dissertações ou teses e um artigo de periódico. Em sua maioria (cinco das sete produções) analisam filmes de ficção, uma se detém em séries televisivas de ficção e apenas uma estuda programas documentais.

No entanto, também localizamos três trabalhos que articulam as palavras-chave e analisam identidades regionais em uma perspectiva transnacional. Um deles é um capítulo de livro que possui a coautoria do orientador desta dissertação: Lisbôa Filho e Coll (2011) analisam o documentário seriado *O Fim do Mundo*, transmitido pela RBS TV¹⁰, em que gaúchos brasileiros “urbanizados” viajam até o extremo sul da América do Sul, passando pelo Uruguai e pela Argentina e se reconhecem parecidos com os *gauchos* desses países. Os autores notam uma valorização da identidade regional, que aparece de maneira híbrida com elementos de uma cultura não tradicional, de ordem mais globalizada – a qual não é retratada negativamente, mas como aliada à sobrevivência da identidade local. Ainda há comentários sobre uma aproximação tão evidente entre as identidades gaúcha e *gaucha* de forma a denotar a existência de uma identidade platina.

Outra produção encontrada é a dissertação de Lapouble (2014), que estuda uma identidade local transnacional a partir de uma região distinta da que contemplamos no presente trabalho. Seu olhar recai sobre o espaço andino e a forma como o documentário contemporâneo encena o “homem” desse lugar. A autora procura estabelecer tessituras possíveis entre a encenação no documentário *Nostalgia de la luz* (Chile, França, Alemanha, 2010) e os estudos teóricos sobre identidade latino-americana – especialmente os desenvolvidos por Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini – a partir da análise de estilo focada nas encenações. Uma proposta dessa dissertação com a qual nos aproximamos é que a região sob foco não seja considerada primordialmente pelo recorte geopolítico, mas a partir das questões culturais e dos aspectos identitários marcantes que recobrem o espaço.

O terceiro trabalho guarda fortes alinhamentos com nossa proposta e também foi desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM. A dissertação de Borba (2014) verifica quais sentidos de identidade são construídos em documentários que tratam das regiões de fronteira entre o extremo sul do Brasil e o Uruguai e para quais relações essas construções apontam – de pertencimento, diferença, alteridade e/ou hibridizações. Os documentários em estudo foram lançados em 2014, um denominado *Doble Chapa* e outro *A*

¹⁰ A RBS TV – Rede Brasil Sul de Televisão – é a emissora afiliada da Rede Globo no Rio Grande do Sul, existente desde 1962.

Linha Imaginária. Entre os objetivos específicos da dissertação, consta analisar quais identidades sobre o “homem do pampa” os documentários apresentam em suas narrativas. O referencial teórico expõe como o “lugar” se manifesta no documentário por uma relação forte entre espaço, sujeito e câmera, envolvendo afetos e memórias na produção audiovisual. Os elementos ancestrais e comuns compartilhados na região do pampa são enfatizados com uma recuperação do contexto histórico e geográfico de formação do local e da definição dos territórios brasileiros e uruguaios. O autor explicita na dissertação que o pampa também constitui identidades e se refere ao *gaucho*, contraposto ao mito do gaúcho desenvolvido – entre outros fatores e instituições – pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG). A análise dos documentários tem como ferramenta a análise fílmica e assinala uma representação essencialista da fronteira e do espaço em *Doble Chapa* e para um viés híbrido e marcado pela presença dinâmica dos sujeitos no filme *A Linha Imaginária*. Segundo o pesquisador, esse último traz – por meio de depoimentos de pesquisadores e artistas – uma identidade comum e partilhada pelos habitantes do pampa.

Além dessas produções assinaladas, identificamos três trabalhos que, assim como o nosso, também têm *A Linha Fria do Horizonte* como objeto de análise. A monografia de Martins (2015) foi produzida no curso de Comunicação Social - Jornalismo do Centro Universitário Franciscano, instituição de ensino de Santa Maria, e procurou verificar – tendo a análise fílmica enquanto método – como o documentário constrói a identidade de um estilo musical próprio do pampa, ou seja, como a milonga é representada. Além disso, o autor propôs entender quais características identitárias a obra audiovisual atribui ao pampa e percebe que o compartilhamento de hábitos e estilos de vida entre o Rio Grande do Sul, o Uruguai e a Argentina contribuem para a constituição de um cenário comum aos habitantes desse local e para a milonga como gênero musical.

O segundo trabalho é a monografia de França (2016), desenvolvida no curso de Relações Internacionais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que teve como objetivo reconhecer a existência e as características de uma identidade da fronteira Brasil-Uruguai. Para tanto, fez uso de revisão bibliográfica sobre conceitos como nação, identidade nacional, integração, região e cultura; trabalho de campo com entrevistas a produtores culturais e organizadores de festivais fronteiriços; e ainda a análise de três produções documentais: *Fronteira*, *A Linha Imaginária* e *A Linha Fria do Horizonte* (todos lançados em 2014). O pesquisador não se deteve na análise dos filmes propriamente, mas nos depoimentos colhidos por meio desses – prática que classificou como uma espécie de trabalho de campo indireto.

Com a monografia, inferiu que existe uma identidade territorial não apenas reativa à cultura nacional, mas também formada por pertencimentos territoriais e laços geracionais.

Já o artigo de Ribas (2015) para o III Congresso Internacional de História Regional discute questões de identidade e hibridismo a partir do roteiro de *A Linha Fria do Horizonte* e as falas dos artistas nesse. Ribas reconhece que o filme não se detém em um passado histórico para tratar da identidade local, enfocando o presente, mesmo que trazendo referências históricas e imaginárias da região do Prata no sentido de pensar uma perspectiva identitária diferente dos nacionalismos e regionalismos baseados em fronteiras fixas. Assim, nota representações sobre um desejo de integração, como se falasse em uma cultura de terceira instância, híbrida, uma cultura platina que “justifica o compartilhamento e a representação em torno da paisagem e do sentimento de localidade” (RIBAS, 2015, p.1).

É importante sinalizarmos que diversas questões diferenciam nossa pesquisa dessas três produções acadêmicas. Um primeiro ponto é que procederemos uma análise cultural-midiática, a qual definiremos apropriadamente mais adiante, mas por ora cabe antecipar que tal protocolo metodológico presume forte atenção para o contexto do espaço e a cultura vivida, algo que não se percebe nos outros estudos, até mesmo por conta de os objetivos e métodos empregados serem diferentes. Salientamos ainda que nossa análise da obra audiovisual como produto cultural-midiático passa por um olhar aprofundado sobre a mesma enquanto texto, organizando núcleos-guia da narrativa e compreendendo sua sistemática geral de funcionamento e significação – processo esse não observado nas monografias e no artigo. Além disso, a interpretação de *A Linha Fria do Horizonte* aliada à análise dos programas documentais *Pequenos Universos* (Argentina) e *Expreso Sur* (Uruguai) consiste em grande diferenciação dessa proposta, com a qual esperamos tecer aproximações e afastamentos nas representações a partir das produções. Desde já, é interessante explicitar que isso não se resume a proceder uma análise comparativa entre os programas documentais, mas verificar quais movimentos de representações são recíprocos, divergem ou simplesmente não se correspondem entre os programas “representantes” dos Estados-nação que formam o pampa.

Ainda na sequência de produções que dialogam com a temática desta dissertação, é importante assinalar trabalhos do campo da Geografia cujas ideias são de grande valia para compreendermos o contexto espacial e inclusive sua relação com a música. Um deles, de Fernandes (2016), é um artigo de periódico derivado de sua tese de doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nele, o pesquisador considera uma região transnacional *gaucha* enquanto espaço de referência identitária e reconhece vertentes de abordagem dessa identidade, tendo por base as

transformações político-espaciais do local. Entre as vertentes, a *gaucha* clássica remete à miscigenação dos povos indígenas, europeus e africanos, de origem comumente associada ao século XVIII, com o *gaucho* errante no pampa sem fronteiras; já a tradicionalista se ampara no “mito fundador” da Revolução Farroupilha, na parte brasileira dessa região, e realiza uma apropriação conservadora de elementos da identidade *gaucha*, baseada na divisão do pampa em latifúndios e na relação de trabalho subserviente patrão-peão; porém, a vertente *neogaucha* promove uma retomada de consciência regional que coincide com a passagem do modo de vida rural para o urbano e a efetivação de uma rede de contato entre cidades, especialmente Buenos Aires, Montevideú, Pelotas e Porto Alegre.

Por sua vez, a dissertação de Panitz (2010) forneceu apoio científico e indicações de entrevistados para desenvolver o argumento de A Linha Fria do Horizonte, de acordo com a própria produção deste¹¹. A pesquisa intitulada “Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina” estudou as representações sociais tramadas por grupo de compositores do espaço platino – considerado o local situado na confluência de Argentina, Brasil e Uruguai – a fim de compreender as relações entre música popular/criação musical e espaço geográfico. O pesquisador propôs o conceito de região-paisagem para relacionar interpretações históricas e culturais do espaço platino com a paisagem do pampa. Pensando na dimensão geográfica da música, foram realizadas entrevistas e assistência de shows com artistas uruguayos, argentinos e sul-rio-grandenses. Todos os contemplados por Panitz (2010) também estão entre os entrevistados de A Linha Fria do Horizonte: do Uruguai, Ana Prada, Daniel Drexler, Jorge Drexler, Sebastián Jantos; da Argentina, Kevin Johansen, Pablo Grinjot, Tomi Lebrero; do Brasil, Arthur de Faria, Marcelo Delacroix, Richard Serraria e Vitor Ramil. O autor interpreta que as representações permitem compreender o espaço platino como um território em construção, reivindicando uma nova centralidade para a prática e circulação musical.

Vale acrescentar que o geógrafo deu continuidade à pesquisa com tese que investiga como as redes musicais transfronteiriças contribuem, por conta de suas repercussões culturais e identitárias, em (re)composições territoriais do local que entende como Prata (PANITZ, 2017). O estudo aponta para funções complementares de cidades como Porto Alegre, Pelotas, Buenos Aires, Montevideú, além do litoral de Rocha (Uruguai), focos do que considera uma

¹¹ Tal informação foi obtida pelo *blog* mantido e atualizado pela produção de A Linha Fria do Horizonte, especialmente pela produtora Chistiane Spode, durante a pré-produção e as gravações do mesmo. Disponível em: < linhafria.blogspot.com.br/2011/07/pre-producao-divulgacao-e-friozinho-na.html >. Acesso em: 31 mar. 2015. Em entrevista ao HuffPost Brasil, Luciano Coelho, diretor de A Linha Fria, comentou que Lucas Panitz buscava, pela via acadêmica, o que ele buscava pela via cinematográfica. Disponível em: < huffpostbrasil.com/jocerodrigues/seguindo-a-linha-fria-do-horizonte-entrevista-com-luciano-coel_a_21672779/ >. Acesso em: 17 mai. 2017.

rede de produção cultural colada a um imaginário geográfico – rede que transcultura referenciais brasileiros e platinos, tradicionais e contemporâneos, além de misturar idiomas e gêneros musicais.

Também localizamos uma produção acadêmica argentina do campo das artes (LOZA, 2015) que denomina o fenômeno artístico regional retratado por Panitz (2010) e por A Linha Fria do Horizonte como “poética pampa”. Ao referenciar as propostas estéticas de músicos do local e a opção preferencial pela milonga, essa analisa os pontos em comum nos distintos países e sinaliza caminhos renovados para integração cultural entre Brasil, Argentina e Uruguai.

Feitas as considerações sobre as produções científicas mapeadas com ideias e temáticas alinhadas a esta dissertação, assinalamos que, apesar de ainda serem poucos os estudos do campo da Comunicação que refletem sobre identidades pampeanas, platinas, *gauchas/gaúchas* em perspectiva transnacional, nos últimos tempos esses trabalhos têm surgido, como os exemplos apresentados demonstram. Isso também por conta do agendamento do tema em outras áreas acadêmicas e nos campos cultural e social, tendo desdobramento em termos de produções midiáticas – como é o caso dos programas documentais que analisamos. Somamos essas produções a outras iniciativas, como: o grupo de pesquisa "Espaço pampeano: histórias, fronteiras e culturas", da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), que pesquisa documentos e bibliografias para recuperar histórias do trabalhador rural desse espaço e do modo de vida do gaúcho/*gaucho*, sob coordenação dos professores Letícia de Faria Ferreira e Jussemar Weiss; e o encontro “Fronteiras Culturais (Brasil- Uruguai- Argentina)”, realizado no ano 2000 em Porto Alegre com estudiosos dos três países, além da Europa e dos Estados Unidos, que rendeu publicação de livro homônimo considerado para a revisão bibliográfica de nosso trabalho.

Esse conjunto de pensamentos e ações que pautam uma zona de identificação, aproximação e convivência apesar de – ou para além de – limites demarcatórios oficiais no espaço que podemos chamar de pampa nos lembra que os movimentos provocam momentos teóricos (HALL, 2003). Ou seja, que um conjunto de fatores históricos e contextuais concorrem para que possamos tratar desse tema teórica e empiricamente, para que consigamos falar em termos de identidades pampeanas representadas em produtos midiáticos e culturais. Os sentidos sobre essas identidades já circulam social, cultural e academicamente, e este trabalho é mais uma colaboração nesse sentido.

Isso não presume, no entanto, uma vinculação romantizada ao assunto, mas um olhar analítico e crítico para verificar os sentidos materializados nas representações dos programas documentais *Pequeños Universos*, *Expreso Sur* e *A Linha Fria do Horizonte* e qual suas

articulações com a estrutura social e cultural e, inclusive, com o campo das relações de poder nesse contexto. Buscamos ainda tensionar os processos de identidade e diferença materializados nos programas, de forma a compreender quais atributos ficam incluídos/excluídos, normalizados, valorizados, silenciados ou marginalizados nas representações efetivadas.

Tendo por norte tais propósitos, esta dissertação conta com o aporte teórico-metodológico dos estudos culturais, um campo inter/transdisciplinar ou até antidisciplinar (JOHNSON, 2006) que converge em certos pontos de vista, como o reconhecimento da cultura enquanto espaço de construção, compartilhamento e transformação de significados na sociedade, bem como uma rede de práticas e relações que constitui a vida cotidiana. Esse viés – bastante amplo e plural – valoriza a produção ativa da cultura pelos sujeitos (revisando a ideia do consumo passivo de bens simbólicos), enfatiza as culturas populares, cotidianas e as subculturas como locais de resistência social e considera os contextos das instituições, das relações de poder e da história que envolvem as expressões culturais (ESCOSTEGUY, 2010).

Assim podemos sintetizar brevemente as principais características dessa tradição, que traz em seu bojo também um projeto político (HALL, 2003). A partir das noções oferecidas pelos autores dos estudos culturais – especialmente as indicações de Williams (2003) a respeito das dimensões da cultura, as ideias de Hall (1997a) acerca da articulação entre identidades/representações e o substrato cultural, além dos preceitos de Casetti e Chio (1999) sobre análise textual – organizamos um protocolo metodológico próprio para operacionalizar uma análise cultural-midiática dos programas documentais.

Para desenvolver as reflexões que orientam o trabalho de maneira lógica e encadeada, esta dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro, apresentamos os preceitos teóricos e metodológicos. Por entendermos que as ideias e conceitos dos estudos culturais estão diretamente conectados à concepção de seus procedimentos de análise, já combinamos o capítulo de apresentação da perspectiva à qual nos filiamos – com os principais conceitos incorporados à pesquisa – junto à definição do procedimento metodológico proposto, a análise cultural-midiática. Entre os principais autores mobilizados na seção, estão Ana Carolina Escosteguy (2006; 2010), Stuart Hall (1996; 1997a; 1997b; 2003; 2005; 2014; 2016), Kathryn Woodward (2014), Tomaz Tadeu da Silva (2014), Maria Elisa Cevasco (2001; 2016) e Raymond Williams (1979; 2003; 2005; 2011).

O segundo capítulo é dedicado ao mapeamento do contexto em que se desenvolvem as narrativas dos programas documentais, um quadro complexo que compreendemos como a cultura vivida do pampa. Procuramos entender inicialmente a interpretação de fronteiras e região em uma perspectiva cultural e, na sequência, aventar aspectos geográficos, históricos,

sociais e demográficos desse espaço. Também abordamos as identidades regionais do pampa, enfocando especialmente a construção simbólica do tipo emblemático do gaúcho/gaúcho, bem como as manifestações tradicionalistas nesse contexto. Ainda recuperamos questões relativas ao período contemporâneo que afetam a realização dos programas documentais em investigação, como políticas do campo audiovisual e projetos de integração regional. Além de contarmos com dados contemporâneos sobre as entidades federativas que constituem o pampa, nos provêm suporte bibliográfico especialmente os trabalhos de Sandra Jatahy Pesavento (1993; 1997; 2006a; 2006b), Demétrio Magnoli, Giovana Oliveira e Ricardo Menegotto (2001), Ieda Gutfreind (1992), Carlos Reverbel (1998) e Ruben Oliven (2006).

No terceiro capítulo, nos detemos na análise dos programas documentais, passando por um relato que descreve a pesquisa exploratória, a seleção dos programas que compõem o *corpus* e os critérios para tanto. Na sequência, detalhamos os procedimentos analíticos, inspirados na análise textual apresentada por Francesco Casetti e Federico di Chio (1999), e então apresentamos os audiovisuais e os analisamos com base nas categorias definidas. As análises dos programas conduzem à última subseção, um momento de interpretação crítica em que discutimos as intersecções possíveis entre os significados materializados nos três programas e as informações levantadas sobre o contexto do pampa.

Os principais resultados e ponderações do processo de pesquisa são discutidos nas considerações finais, bem como as lacunas e questionamentos que ficam do percurso. E como o caminho se faz no próprio “gauderiari andeje”, prosseguimos rumo ao nosso estudo.

1. PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS: ESTUDOS CULTURAIS COMO APORTE DO PENSAR E DO PROCEDER

Assumimos, com Hall (2016), que as teorias implicam necessariamente valores nas posições adotadas. O autor também indica que tornar esses valores, posicionamentos e pressuposições acessíveis para outras pessoas é o máximo que podemos fazer para sermos científicos, para que compreendam nossos fundamentos teóricos, metodológicos, epistemológicos e políticos e tomem suas próprias interpretações a partir daí. Pensando nisso, esboçamos esse primeiro capítulo como um apanhado de noções que guiam a pesquisa como um todo, uma vez que as leituras dos autores dos estudos culturais nos provêm suporte para articular a fundamentação conceitual com a proposição de operadores metodológicos para o desenvolvimento de um protocolo analítico.

Além disso, os estudos culturais promovem todo um olhar sobre os objetos de pesquisa de uma maneira abrangente e complexa, relacionando a diferentes instâncias da cultura e da formação social. E como “os paradigmas pensam as pessoas tanto quanto as pessoas pensam os paradigmas” (HALL, 2016, p.33), esta seção permite mostrarmos como essa perspectiva afeta e demarca nossos pressupostos teóricos e procedimentos empíricos.

Portanto, iniciamos o capítulo com uma recuperação dos preceitos conceituais, de aspectos históricos relevantes e do legado dos estudos culturais. Uma vez que na apresentação da corrente já contemplaremos sua compreensão sobre cultura e dimensão simbólica da realidade social, na sequência nos detemos na conceituação de identidade e representação a partir de autores identificados com a perspectiva. Essas bases teóricas e conceituais apontam para uma postura acadêmica que entende que analisar a cultura pode ser uma porta de entrada para compreender a sociedade e transformá-la (CEVASCO, 2001). Justamente por isso, no que toca ao percurso metodológico, alinhamos a proposta de materialismo cultural às reconhecidas indicações de Williams (2003) sobre análise da cultura, e a partir das dimensões documental e social da cultura enunciadas pelo pesquisador organizamos nossa proposta metodológica e sinalizamos as etapas que serão operadas para proceder a análise cultural-midiática na dissertação.

1.1 ESTUDOS CULTURAIS: BREVE RECORRIDO HISTÓRICO E CONCEITUAL

Antes de tecer qualquer consideração sobre as origens dos estudos culturais, suas indicações conceituais ou seu legado, é preciso já explicitar que não se trata de uma disciplina

formal e encerrada, mas de um campo aberto em que diversas disciplinas interatuam em prol do estudo de aspectos distintos da cultura (ESCOSTEGUY, 2010). Johnson (2006) fala em termos de um movimento ou uma rede que tem como características a abertura, a versatilidade teórica, o espírito reflexivo e a valorização da crítica – crítica essa que seleciona os elementos de maior contribuição de outras tradições para uma espécie de “alquimia” da produção de conhecimento útil. Segundo Escosteguy (2010), isso passa pela insatisfação com os limites de algumas áreas, pelo reconhecimento de que estudar a cultura não pode ser confinado a uma única disciplina, dado sua natureza inter, trans e até antidisciplinar.

Os processos culturais não correspondem ao contorno do conhecimento acadêmico na forma como ele existe. Nenhuma disciplina acadêmica é capaz de apreender a plena complexidade (ou seriedade) da análise. Os estudos culturais devem ser interdisciplinares (e algumas vezes antidisciplinares) em sua tendência (JOHNSON, 2006, p.22).

No entanto, Hall (2003, p.201) nos alerta para uma “tensão entre a recusa de se fechar o campo e policiá-lo, e ao mesmo tempo, determinação entre definir posicionamentos a favor de certos interesses e defendê-los”, principalmente porque uma prática que busca fazer alguma diferença no mundo precisa manter alguns posicionamentos, pontos de diferença e demarcá-los, ainda que eles não sejam considerados finais ou absolutos. Mesmo havendo essa abertura, não se pode reduzi-la a um pluralismo simplista, há certa unidade entre os trabalhos.

E talvez essa preocupação por fazer alguma diferença no mundo já expresse um posicionamento que os estudos culturais carregam desde seus princípios: a vontade de conexão entre o trabalho intelectual e o projeto político, a assunção de que sua agenda de pesquisa tem dimensões políticas e não pode ser simplesmente objetiva, sem pressuposições. A atenção com ambas as frentes – intelectual e política – remete à versão dominante sobre a origem dos estudos culturais. Tal versão relaciona o surgimento do campo, de forma organizada, com a Criação do Centro de Estudos de Cultura Contemporânea (na sigla em inglês, CCCS), na Universidade de Birmingham, Inglaterra, em 1964. Mas anos antes disso, os autores considerados fundadores dessa perspectiva, Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward Palmer Thompson, já produziam pesquisas sobre as formas, instituições e práticas culturais e sua relação com a sociedade (ESCOSTEGUY, 2010).

O contexto de surgimento dos estudos culturais britânicos é o período pós-Segunda Guerra Mundial, marcado por diversas transformações sociais na Inglaterra. Entre elas, a desestabilização do império britânico; o impacto dos modos de produção capitalista nas formas culturais e nos meios de comunicação, o que facilita a reprodução e a distribuição massiva de

conteúdos e rompe com as culturas tradicionais de classe, marcadas pela distinção social (ESCOSTEGUY, 2010); e a extensão/democratização da educação secundária e superior (HALL et al., 2014).

Nesse cenário, emerge um movimento denominado Nova Esquerda, cuja história está entrelaçada com os estudos culturais, bem como os temas de interesse e a consciência da necessidade de uma nova direção política (ESCOSTEGUY, 2010; CEVASCO, 2001). Os primeiros campos de atuação a que a Nova Esquerda se dedica são a análise teórica voltada a compreender a realidade empírica do período, a divulgação desses trabalhos e a educação, especialmente na modalidade de educação para adultos. Assim, o movimento realizou um esforço acadêmico que se desdobrou nos estudos culturais, agendando muitas de suas preocupações de pesquisa – por exemplo, a cultura popular, análise dos efeitos das mídias e maneiras de combater as formas de dominação cultural –, além de seus principais métodos de trabalho (CEVASCO, 2001).

Por conta da vinculação entre Nova Esquerda e estudos culturais, o marxismo tanto influenciou essa perspectiva teórico-metodológica como foi revisado pela mesma. A crítica ao marxismo determinista, ao economicismo foi uma pauta contínua dos estudiosos do campo, que se apropriaram principalmente das ideias de Antonio Gramsci para superar impasses epistemológicos. Ainda assim, as influências de Marx nos estudos culturais são inegáveis. Johnson (2006, p.13) as sintetiza em três premissas: uma é que os processos culturais estão ligados às relações sociais, principalmente com as estruturas de classe, gênero, raça e idade; a segunda é que “a cultura envolve poder, contribuindo para produzir assimetrias nas capacidades dos indivíduos e grupos sociais”; e a terceira é que a cultura é relativamente autônoma, ou seja, não é nem externamente determinada nem completamente independente de outros fatores.

Por outro lado, o encaixe teórico entre marxismo e estudos culturais não é perfeito. Hall (2003) – que, apesar de não figurar entre os membros fundadores do CCCS, é um pesquisador de referência do início do Centro, do qual esteve à frente por mais de 10 anos, entre 1968 e 1979 – desconstrói a definição do campo como prática crítica marxista. Em uma reflexão sobre a atuação, o posicionamento institucional e o projeto dos estudos culturais, o autor reconhece que o marxismo pautou muitas questões da agenda, como o poder e a classe social, mas que seus objetos privilegiados de análise (cultura, ideologia, linguagem, o simbólico) se basearam nas insuficiências teóricas e políticas marxistas.

Isso se deve especialmente ao modelo base-superestrutura com que o marxismo pensa a relação entre sociedade, economia e cultura. Williams (1979), ao revisar princípios fundadores do marxismo sob o viés da cultura, traz elementos da teoria de Marx e apropriações

posteriores por teóricos marxistas que distorceram certas compreensões da sociedade e dos processos inerentes a ela, inclusive agravados por traduções dos termos. Segundo essa revisão, apesar de a crítica original de Marx se voltar contra a separação das áreas de produção material e consciência, diversas correntes marxistas adotaram e popularizaram a ideia de uma base material (econômica) que condicionava, determinava instituições, formas de consciência e práticas políticas e culturais.

Disso decorria o entendimento de que as “formas de consciência” eram resultado das condições materiais e de que se tratava de entidades fechadas e separáveis. Essa noção falhou no reconhecimento das relações complexas entre tais instâncias e de suas relativas autonomias. Williams (1979, p.86) ainda acrescenta que a própria base é um processo dinâmico e internamente contraditório e era preciso nos “libertarmos da noção de uma ‘área’ ou ‘categoria’ dotada de certas propriedades fixas para dedução dos processos variáveis de ‘superestrutura’”. A partir de tal reformulação, postula que as diferentes práticas e processos – e nisso inclui a cultura – guardavam diferentes graus de autonomia, relacionamento e desigualdade, a ponto de afetar a sociedade como determinantes, estabelecendo pressões e limites no processo social.

A partir de vasto aprofundamento das leituras de Williams, Cevalco (2001) reconhece dois problemas que o autor mapeou na noção de superestrutura para a descrição das relações entre cultura e sociedade: uma lacuna do modelo foi posicionar a cultura como algo posterior e secundário; outro problema mapeado consiste no desmerecimento das práticas culturais enquanto dinâmicas de produção, com efeitos materiais na realidade social.

Hall (2003) avalia que a alternativa ao tradicional pensamento marxista se deu a partir do aporte de Gramsci, cujas produções proporcionaram um percurso para os estudos culturais pensarem a natureza da própria cultura, incorporando a avaliação conjuntural, a especificidade histórica, principalmente por meio da metáfora da hegemonia. A hegemonia pressupõe a conquista do consentimento e implica interações, transações e cruzamentos de natureza complexa entre as culturas populares e a cultura hegemônica. Em alguns momentos, a cultura popular reproduz a concepção das classes dominantes, cuja legitimidade aparenta ser natural e normalizada, em outros resiste e contesta a mesma. Assim, apesar da tendência à hegemonia (estabilidade), a mudança pode ser construída dentro do sistema (ESCOSTEGUY, 2006). Sua concepção demonstra que o poder – e sua continuidade – não consiste em entidade total ou monolítica, mas é um processo dinâmico, renovado continuamente, tanto defendido como modificado (WILLIAMS, 1979). Escosteguy (2010, p.50) destaca que a passagem do marxismo determinista – que buscava entender “os conflitos através de uma única contradição: a diferença de classe” – para o “marxismo de corte gramsciano” permitiu redefinir as relações entre cultura

e classe social, complexificando a análise e possibilitando observar uma diversidade de matrizes culturais.

Outra metáfora de Gramsci incorporada para a prática e organização institucional dos estudos culturais foi a de intelectual orgânico. Tal noção implica que o acadêmico atue em duas frentes: tanto na vanguarda do trabalho teórico, buscando e produzindo conhecimento aprofundado; como na transmissão de saberes a quem não pertence à classe intelectual (HALL, 2003). O conceito funcionou mais como um horizonte de projeto no CCCS, mas é difícil não o relacionar ao já mencionado movimento de educação para adultos, iniciativa da Nova Esquerda com a qual Williams (2011) associa a raiz dos estudos culturais. Segundo ele, esse foi o momento em que muitos intelectuais fizeram uma ponte entre sua origem na classe operária e seu presente dedicado ao exercício acadêmico e crítico: “foi a forma social e cultural na qual eles viram a possibilidade de reatar o que tinha sido rompido em suas histórias pessoais: o valor da educação universitária e a persistência da privação educacional da maioria das pessoas de sua própria classe de origem ou afiliadas a ela” (WILLIAMS, 2011, p.199). Assim, está no bojo da constituição dos estudos culturais o ideal de que os avanços teóricos sejam acompanhados por engajamento no nível político ou até mesmo que o trabalho teórico seja visto como prática política (HALL, 2003).

Tais ideias nos são muito caras na presente pesquisa, por desde já problematizar e ter em conta a dimensão crítica que nossa produção pode e (por que não?) deve assumir. Pensar as implicações políticas das representações de identidades pampeanas é bastante possível, especialmente considerando que as produções midiáticas e culturais não podem ser estudadas de maneira dissociada da sociedade que as desenvolve e confere sentido. Analisar os programas documentais tem potencial de ser “uma forma de conhecimento, um processo de descobrimento e de interpretação da realidade sócio-histórica” (CEVASCO, 2016, p.206). Além disso, as disputas pela hegemonia estão materializadas nas produções midiáticas e culturais e também atuam na cultura do vivido, no contexto. Ter ciência disso e buscar avaliar nos objetos de estudo se mostra produtivo para conferir outra profundidade e relevância à dissertação.

O posicionamento que assumimos também é impulsionado pela compreensão que os estudos culturais desenvolvem sobre o conceito de cultura. Johnson (2006) reconhece que as maiores continuidades dessa tradição intelectual e política estão justamente contidas nesse termo. O olhar lançado pelos estudos culturais contesta as hierarquias entre formas da “alta cultura” e da cultura “dos de baixo”, das classes populares, já que por muitos anos a forma de debater cultura foi opor essas modalidades, com uma grande carga de julgamento e avaliação voltada para as “massas” (HALL, 1997b).

Uma vez que os próprios estudiosos eram, em sua maioria, originalmente afiliados à classe operária, assumem a cultura popular, a cultura ordinária, do cotidiano enquanto área que merece estudo e análise como qualquer outro processo, forma ou prática cultural das classes dominantes, como o universo da arte erudita e da literatura, por exemplo. A abrangência das práticas e dos sentidos cotidianos que constituem a vida social amplia a noção de cultura e implica que “todas as expressões culturais devem ser vistas em relação ao contexto social das instituições, das relações de poder e da história” (ESCOSTEGUY, 2010, p.32).

Recuperando a etimologia da palavra cultura e suas utilizações, Williams (2007) aponta o leque e a sobreposição de sentidos que o termo evoca. Se uma das primeiras e ainda correntes aplicações é de referência física, no sentido de cultivo, criação de espécies (“cultura de arroz”, por exemplo), os usos modernos da palavra são complexos e podem ser agrupados em três categorias amplas. A primeira descreve “um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético” (WILLIAMS, 2007, p.121); a segunda um modo específico de vida, tanto de um grupo como de um período ou da humanidade em geral; e a terceira se refere a obras e práticas de atividade intelectual e artística. Esse último uso é o mais tardio, iniciado entre o final do século XIX e o início do XX, e também o que o autor considera o mais difundido contemporaneamente, inclusive de forma institucionalizada no Estado com as ações delegadas aos “Ministérios da Cultura”.

Com base nas categorias, Williams (2007, p.122) delinea uma síntese geral dos usos do conceito: “O complexo de significados indica uma argumentação complexa sobre as relações entre desenvolvimento humano geral e um modo específico de vida, e entre ambos e as obras e práticas da arte e da inteligência”. A partir daí, discorre que diferentes disciplinas adotam distintas perspectivas – enquanto na antropologia, por exemplo, a referência é a produção material, na história e nos estudos culturais, o foco é nos sistemas simbólicos ou de significação. Podemos observar essa abordagem com o trabalho de Hall (1997b) sobre os processos de representação, que tende a enfatizar os significados para definir cultura, se referindo à mesma como um conjunto de práticas relacionadas com a produção e intercâmbio de significados entre membros de um grupo ou de uma sociedade.

Mas Williams (2007) propõe que as produções material e simbólica são relacionadas, de forma que o conceito de cultura contempla ambas as dimensões. Assim, tanto os significados se desdobram em práticas como as práticas produzem e fazem circular significados. Essa noção parece ser observada na definição do conceito que consta na obra de Hall et al. (2014) sobre práticas de resistência nas subculturas juvenis. Nela, os autores compreendem cultura como a forma particular e distintiva com que os grupos organizam sua experiência social e material,

conectada a significados e valores corporizados em instituições, relações sociais, crenças, costumes e usos de objetos, entre outros desdobramentos. Inclui o mapa de significados que tornam as coisas inteligíveis aos membros de um grupo, mas também a prática que objetiva a vida social de forma significativa – por meio de padrões de organização social e de relação que tornam os indivíduos “sociais”.

Tal concepção presume uma produção ativa da cultura pelos indivíduos e também o relacionamento da mesma com as formas da produção e estruturação da sociedade. Aí podemos notar o que Escosteguy (2010) denomina ênfase na atividade humana por parte dos estudos culturais, em vez do consumo passivo que era relacionado à cultura popular em outras tradições teóricas. Outros princípios observados nessa perspectiva teórico-metodológica são decorrentes dos apontamentos que já trouxemos, como:

[...] a importância dada ao contexto, o foco localizado e historicamente específico, a atenção às especificidades e particularidades articuladas a uma conjuntura histórica determinada, produzindo, então, uma teoria engajada nas diferenças culturais. Tudo isso relacionado à pertinência da investigação de práticas e formas simbólicas que tinham sido, até aquele momento [...], excluídas da esfera cultural ou que não eram vistas com suficiente legitimidade cultural para tornarem-se objeto de estudo (ESCOSTEGUY, 2010, p.45-46).

Assim, fica evidente que essa perspectiva entende que as formas simbólicas são articuladas, concretizadas pelas formas sociais e também promovem mudanças e reconfigurações nas mesmas, de tal maneira que cultura e sociedade são dimensões mutuamente influenciadas, ainda que relativamente autônomas. E uma vez que a conjuntura histórica influencia a análise da cultura, muito se tem discutido a respeito dos impactos do fenômeno da globalização, especialmente em seu modelo neoliberal, nas esferas global e local da cultura. Nesse sentido, Escosteguy (2010, p.63) ainda nos lembra que “pensar a cultura, hoje, pressupõe vê-la como uma realidade que transcende os limites do Estado-nação e que se insere no processo de globalização. No entanto, tal premissa tem validade se permitir compreender o vínculo entre produção simbólica e base econômica”.

Seguindo a reflexão a partir dessa lógica, compreendemos com Santos (2009) que, para além da economia, é possível contemplar as dimensões sociais, políticas e culturais para pensar a globalização, processo pelo qual uma condição ou entidade local espalha sua influência a todo o globo. O que temos disseminado hoje junto ao senso comum é uma versão dos vencedores, que enfatiza a globalização bem-sucedida de determinados localismos, especialmente o norte-americano e o eurocêntrico. No entanto, o autor considera que ela não consiste em entidade única, mas em globalizações, no plural. Entre as formas de manifestação, estão as de

globalização hegemônica: o já citado localismo globalizado, quando um fenômeno local de países “centrais” se globaliza; e o globalismo localizado, em que os impactos de práticas transnacionais se dão em níveis locais, principalmente nos países “periféricos”, como é o caso do desmatamento. Por outro lado, existem (e resistem) práticas contra hegemônicas de globalização: o cosmopolitismo, o qual consiste na rede de solidariedade entre os explorados, marginalizados ou oprimidos pelos modos de globalização hegemônica; e os patrimônios comuns da humanidade, temas globais emergentes que unificam pautas e lutas desses grupos que estão à parte do processo.

No cenário do pampa, essas modalidades de globalização incidem de diferentes maneiras, tanto com a disseminação de produtos de culturas globais e massivas que coexistem, convivem e até mesmo se mesclam com as formas culturais tradicionais e locais, bem como com os impactos das práticas transnacionais no espaço. Percebemos esses impactos nas técnicas de monocultura – soja, fumo, arroz – implementadas no espaço agrário, por exemplo, e as implicações das mesmas para a improdutividade e erosão do solo. De forma alternativa, o cosmopolitismo e os patrimônios comuns também se entremeiam nas temáticas de reflexão intelectual e produções artísticas desse espaço. Mostra disso é que Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, é a principal sede do Fórum Social Mundial desde 2001 – evento que reúne movimentos sociais de muitos continentes com o objetivo de elaborar alternativas para uma transformação da ordem global.

Mas importa, desde já, estabelecer noções sobre a relação entre culturas locais e as globais. Warnier (2000) indica que a cultura é transmitida por meio da tradição, uma seleção ou até invenção de elementos do passado que persistem no presente. Assim, denomina de culturas-tradição aquelas vinculadas a uma dada sociedade, histórica e geograficamente situadas – localizadas contextualmente, porém não reduzidas a um conjunto de hábitos imutáveis. As culturas foram marcadas – umas mais e outras menos – pelo fenômeno industrial, o qual modificou suas formas de produção e transmissão e promoveu o movimento de globalização da cultura. Assim, a “diversidade das culturas, todas enraizadas em uma terra e uma história local próprias a cada uma delas, contrasta com a difusão planetária dos produtos culturais da indústria, que abandonaram suas amarras locais” (WARNIER, 2000, p.23). Por conta de tal concepção, falar de mundialização da cultura ou de uma cultura mundial seria tomar a parte pelo todo, segundo o autor, pois o que há é a globalização de certos mercados ditos culturais, de indústrias da cultura. Porém, as indústrias são consideradas elas próprias como formas de cultura-tradição dotadas de potência de difusão planetária, por meio das tecnologias, do investimento, do mercado.

Segundo Hall (1997a), as tecnologias e a revolução da informação têm expandido os meios de produção, circulação e troca cultural, ampliando o impacto das mudanças, bem como seu caráter democrático e popular. Essas mudanças culturais globais criam uma rápida transformação social e ainda fortes deslocamentos culturais, como a compressão espaço-tempo, uma sensação de que as coisas estão mais perto e próximas, onde e quando quer que ocorram. Em decorrência disso, vários estudiosos interpretam que existe uma tendência à homogeneização cultural do globo, mas o autor avalia que é mais provável que se produzam novas identificações globais e locais, com a criação de alternativas híbridas que mesclam elementos de ambas as escalas da cultura, mas não se reduzam a nenhuma delas.

Uma consequência desse cenário é que a cultura assume uma centralidade inédita na sociedade, mediando a vida cotidiana e configurando um dos elementos mais dinâmicos da mudança histórica, o que implica que as disputas pelo poder se deem cada vez mais na arena simbólica. Isso demanda que as áreas do conhecimento tenham em evidência “o foco na linguagem e na cultura como área substantiva e não simplesmente como aquela que servia de elemento de integração para o restante do sistema social” (HALL, 1997a, p.11), já que a cultura é condição constitutiva de existência das demais práticas. Diante de tal contexto, a mídia integra uma das principais formas de circulação de ideias e imagens, ampara os mercados globais de trocas econômicas, além de consistir em um dos principais focos de investimento do terceiro milênio – com as tecnologias de comunicação digital. Por isso que Hall (1997a) se atreve a conceber os meios como parte da infraestrutura, da base econômica das sociedades modernas.

Posição similar sobre a dimensão dos meios de comunicação na vida social e cultural cotidiana é a que assume Silverstone (2002), para quem a mídia é parte da textura geral da experiência – sendo diária, onipresente, servindo a fins de entretenimento, informação, conforto ou segurança. O autor entende que a mídia ajuda no processo de organizar a experiência, por meio de classificações, distinções e juízos, já que no contato entre textos e audiências se produz engajamentos (ou desengajamentos) com os significados partilhados. Ao passo que a mídia é da ordem do cotidiano, seus significados nos posicionam e apoiam as interpretações que tecemos do mundo.

Por perceber a relevância da mídia na conformação da cultura, os meios de comunicação fazem parte dos objetos de reflexão privilegiados pelos estudos culturais desde os textos fundadores do campo (ESCOSTEGUY, 2010). A expansão da noção de cultura, com um viés amplo e plural, alargou os focos da crítica cultural para além das produções tradicionais, como a literatura, e se desdobrou nas análises dos meios e dos públicos. O avanço que essa tradição

implementou foi considerar as produções culturais não apenas como reflexo da sociedade, mas enquanto representações que dão forma e sentido à vida social (CEVASCO, 2016).

Entre outros fatores, esse conjunto de estudos foi possibilitado porque a noção de hegemonia como um processo de conquista de consentimento – para além do poder como coerção – permitia entender como as formas de dominação agiam e se legitimavam com a mídia:

[...] na sociedade dos meios de comunicação de massas a dominação do capitalismo se dá não apenas, como sempre, através da propriedade, da força e da coerção, mas também através da estruturação de formas de pensar e de organizar e sentir a experiência do vivido. Essa forma cultural da dominação fica potencializada na sociedade de acesso de massa aos meios de comunicação (CEVASCO, 2016, p.207).

Assim, Escosteguy (2010) assinala que, especialmente a partir da década de 1970, no cenário britânico, a investigação dos meios teve ênfase na sua estrutura ideológica. Hall (2016) reconhece esse movimento como uma alternativa crítica ao paradigma dominante nas pesquisas em comunicação. Dominante porque foi uma configuração específica de pensamento e um conjunto de práticas institucionais que vigoraram na comunicação por um bom tempo, ligados aos estudos funcionalistas, de ordem midiacentrista, e que exploraram pouco a questão dos sentidos e sua relação com o poder.

Segundo o pesquisador, a tentativa de estabelecer a comunicação como uma disciplina autossuficiente isolou sua teoria e prática do desenvolvimento geral das ciências sociais. Como consequência do esforço pela institucionalização da disciplina, a identificação de processos, instituições e efeitos que puderam ser atribuídos à comunicação foi pensada de modo separado das estruturas sociais, econômicas, políticas e culturais. Nesse ponto, Hall (2016) salienta que é preciso distinguir a comunicação como um campo “regional”, em que as práticas do seu domínio são pensadas em articulação com outras práticas no conjunto da formação social.

Hoje as instituições e relações comunicativas definem e constroem o social; elas ajudam a constituir o político; mediam relações econômicas produtivas; têm se tornado uma “força material” nos sistemas industriais modernos; definem o tecnológico; dominam o cultural. Elas elaboram e sustentam os universos de segunda ordem que são cada vez mais nossa experiência do mundo cultural e social. Elas não são externas ou reflexo – seja direta ou indiretamente – do nexo de relações do campo social como um todo no qual operam. Elas ajudam a constituí-lo, são internas ao funcionamento dele (HALL, 2016, p.36).

Assim, os estudos culturais, no âmbito da comunicação, se apresentam como uma alternativa crítica que tende a reconhecer os estudos da mídia como parte da teoria social geral

e compreender a relação dos meios com a produção e reconfiguração da cultura. Inclusive por isso opera com uma teoria de poder que questiona as estruturas sociais.

Faz parte desse posicionamento salientar o protagonismo e a autonomia dos indivíduos que consomem as produções midiáticas. A recepção e o consumo ganharam atenção crescente nos estudos culturais desde os anos 1980, inclusive com a expansão para outros locais e contextos. No cenário latino-americano, se desenvolve um prisma que vê a comunicação na cultura, também relacionada à política, e se associa aos estudos culturais (ESCOSTEGUY, 2010).

No que toca à intersecção entre comunicação e estudos culturais, Escosteguy (2010, p.44-45) constata “uma forte inclinação em refletir sobre o papel dos meios de comunicação na constituição de identidades, sendo esta última a principal questão deste campo de estudos na atualidade”. Nossa pesquisa se soma a esse cordão de tendência, problematizando a forma como os meios organizam as representações a respeito de identidades, ainda mais em um cenário de globalização e (re)articulação de identificações regionais. Para tanto, nos dedicaremos na sequência a tratar especificamente sobre as noções de identidade e representação e a forma como pretendemos conectá-las a nosso procedimento metodológico de pesquisa, a análise cultural-midiática.

1.2 IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO

Os conceitos de identidade e representação utilizados pelos estudos culturais estão intimamente conectados à ideia de cultura. Como já fomos definindo, a cultura é uma instância que reúne os significados e as práticas que nos situam socialmente, que vão nos constituindo como seres sociais. É importante ressaltar que muitas vezes crescemos em meio a mais de uma cultura, as quais se cruzam em nossa formação, e incorporamos em medidas diferentes a tessitura de práticas, rituais, crenças, significados, modos de vida e de pensamento de cada uma delas. No entanto, a maior parte desses elementos são relacionados a processos inconscientes incorporados por nós no cotidiano, ao longo de nossa vida (CUCHE, 2002). Tal sistema já estava sendo tecido antes de nascermos e segue tramando-se enquanto vivemos, de forma dinâmica.

Já a identidade se fundamenta em processos de vinculação e pertença a um coletivo, necessariamente conscientes. Baseado nos elementos culturais que circulam na sociedade, selecionamos certos aspectos para nos identificarmos como indivíduo ou grupo. Castells (1999) indica que todas as identidades são construídas a partir de subsídios da história, geografia,

biologia, instituições e aparatos de poder, além da memória coletiva, religião e fantasias pessoais – materiais que têm seus significados reinterpretados e reorganizados por indivíduos e grupos em prol de projetos e tendências, além de uma visão particular de tempo e espaço.

Ou seja, elementos da cultura são projetados em relação a processos identitários de modo a estabelecer relações de pertença: uma vez que a cultura dá sentido à experiência, ela permite que os indivíduos e os grupos escolham como se posicionar subjetivamente (WOODWARD, 2014). De acordo com essa compreensão, Cuche (2002) nos traz a noção de que a identidade é considerada como a articulação entre o psicológico e o social em um indivíduo, resultado das interações entre este e seu entorno, e não mero ente subjetivo.

Assim, as identidades podem ser vistas mais como processos de posicionamento frente à cultura, ao social e à história do que essências estáveis e contínuas. O alerta para não pensar identidades em uma perspectiva essencialista é partilhado por autores como Cuche (2002), Woodward (2014) e Hall (1996). No ponto de vista essencialista, a identidade seria um conjunto de características objetivas que não muda ao longo do tempo, como quadro de referência e sentido estável que os indivíduos recebem de forma dada. Para Hall (1996), essa linha de pensamento seria uma tentativa de recontar o passado por meio de uma reunificação imaginária das histórias dos grupos sociais. Já a perspectiva não-essencialista reconhece os pontos de semelhança e partilha, mas também foca as diferenças significantes que constituem as identidades (tanto no interior das mesmas identidades quanto na relação com outras), além de buscar entender como a definição de certas identidades se altera historicamente (WOODWARD, 2014) – ou seja, para além do que somos, o que nos tornamos e como nos tornamos. Pensar identidades é pensar similitudes e aproximações, mas também rupturas e descontinuidades, pois elas

Longe de fixas eternamente em algum passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo “jogo” da história, da cultura e do poder. As identidades [...] são apenas os nomes que aplicamos às diferentes maneiras que nos posicionam, e pelas quais nos posicionamos, nas narrativas do passado (HALL, 1996, p.69).

No entanto, Cuche (2002) atenta que não podemos reduzir a definição de identidade a uma simples escolha individual arbitrária ou a uma elaboração imaginária de vinculação, pois ela é relativamente estável, vai além de aspectos efêmeros. De acordo com Silva (2014), o processo identitário oscila entre dois movimentos: de um lado, os que tendem a estabilizar as identidades, do outro, os que se inclinam a subvertê-las. Ainda assim, a fixação da identidade é uma tendência, embora também represente uma impossibilidade. Tal noção é endossada por Hall (1996), para quem a identidade não é apenas artifício da imaginação, ela própria tem sua

história e, por consequência, seus efeitos materiais e simbólicos. Esses efeitos estabilizam as identidades e os quadros de sentido relacionados a elas nos discursos da história e da cultura.

A partir dessas colocações, pontuamos que falar em identidades pampeanas não é se referir a um todo homogêneo e estável de elementos que se percebe inalterado ao longo da história e com representação fixa e igual em diferentes produtos culturais e midiáticos. Como quaisquer identidades, as pampeanas tem seu vetor de similaridades e continuidades e seu vetor de diferenças e rupturas. É relevante termos isso em mente ao desenvolver o processo de reflexão teórico-metodológico, inclusive porque tem impactos na forma como vamos trabalhar a análise dos objetos. Tratar em termos de identidades pampeanas presume evidenciar os processos de reconhecimento de genealogia comum, de lugares de fala demarcados e posicionados a partir de processos de identificação de mais semelhanças do que afastamentos. Afastamentos esses tão demarcados na perspectiva hegemônica que considera os limites geopolíticos e as diferenças de idioma, nação e território como baluarte para definir identidades.

Dito isso, uma via que se apresenta para não nos fixarmos em perspectivas essencialistas de identidade é considerarmos sua dimensão relacional, a percepção de que elas são estabelecidas pelas interações entre os grupos e pelos procedimentos de diferenciação que utilizados em suas relações – pois qualquer identidade existe em relação a uma outra (CUCHE, 2002). É nessa linha de raciocínio que Woodward (2014) reitera que a identidade é marcada pela diferença: é preciso marcar simbolicamente aquilo que se é para demonstrar aquilo que não se é, e vice-versa. Silva (2014), além de assinalar que identidade e diferença são mutuamente determinadas, que guardam uma relação de dependência direta, entende que o processo de diferenciação é o que gera tanto identidade quanto diferença. É o que Hall (2014, p.110) também nos propõe ao se referir ao exterior constitutivo que consolida a identificação como um processo que opera pelo fechamento de fronteiras simbólicas: “toda identidade tem, à sua ‘margem’, um excesso, algo a mais. A unidade, a homogeneidade interna, que o termo ‘identidade’ assume como fundacional não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento”.

Tal lógica de funcionamento advém da natureza de formação da identidade e da diferença – como são produções da linguagem, da dimensão simbólica, estão suscetíveis à instabilidade que a própria linguagem vivencia, com relativa abertura para significados e interpretações diversas. Por consequência, ficam sujeitas às relações de poder do mundo social: “a afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais” (SILVA,

2014, p.81). Por isso que os processos de identificação e diferenciação não são inocentes, presumem disputa e expressam os vetores de forças desiguais em uma sociedade.

Silva (2014) elenca uma série de processos de diferenciação que traduzem essas questões de poder. Entre eles, os movimentos de incluir/excluir, a já citada demarcação de fronteiras (nós e eles), assim como a classificação e a normalização. Classificar presume atribuir diferentes valores aos grupos dispostos, e muitas vezes se organiza através de oposições binárias, em que um dos termos é sempre privilegiado: homem/mulher, branco/negro, heterossexual/homossexual. A normalização se soma à classificação ao estabelecer certa identidade como norma, de forma que seja vista como “a identidade” possível, natural e sirva de parâmetro para as outras. Essa compreensão nos remete que o reconhecimento de identidades pampeanas, de ordem transnacional, ainda está longe de ser considerado normalizado, apesar de já contemplado e representado em diferentes circuitos culturais e midiáticos.

Vale ressaltar que nas conformações das identidades, algumas diferenças podem ser salientadas e outras obscurecidas, de acordo com os momentos e lugares particulares (WOODWARD, 2014), além de interesses e relações de poder naturalmente envolvidos. As fronteiras simbólicas são continuamente reposicionadas de acordo com os pontos de referência – em síntese, há um “jogo de diferença” no interior da identidade (HALL, 1996). Por isso que há sempre algum sentido “que sobra” nos processos de identificação, uma vez que é muito complexo que uma identidade única dê conta de um grupo diverso e com história e composição igualmente diversas.

Lembramos, com Woodward (2014), que as identidades são circunstanciais, relativas a momentos históricos particulares, e nas sociedades contemporâneas, existe uma pluralidade de centros que servem como referência para a constituição das mesmas. Os estudos culturais redimensionam as investigações sobre elas por reconhecer que não é possível deduzi-las somente pela posição de classe dos sujeitos, pois variáveis como gênero, raça, etnia, entre outras, são extremamente relevantes nos processos identitários.

Nesse sentido, consideramos importante realizar uma breve problematização sobre identidades locais, suas relações com os Estado-nação enquanto marco de referência identitária e com a globalização – ou melhor seria, globalizações. Os processos globais geram movimentos distintos em termos de identidade: por um lado, podem conduzir a um distanciamento relativo à comunidade e à cultura local; por outro, é possível que emerjam dinâmicas de resistência à homogeneidade cultural, com a reafirmação de identidades nacionais/locais e desenvolvimento de novas identificações. Por conta da desestabilização de velhas certezas proporcionada durante a modernidade tardia – período que se estende desde a segunda metade do século XX – as

reconfigurações de identidades nacionais e étnicas ganham força porque geram alguma segurança aos indivíduos, em meio a um clima de rápidas mudanças e fluidez (WOODWARD, 2014).

No que toca às identidades nacionais, Hall (2005, p.49) alega que se trata de uma forma distintivamente moderna:

A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada, sob aquilo que Gellner chama de "teto político" do estado-nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas.

Tanto Hall (2005) como Woodward (2014) e Silva (2014) se referem à noção de “comunidade imaginada”, cunhada por Benedict Anderson, para falar das formas de identificação nacional. De acordo com o conceito, a nação depende completamente de uma ideia partilhada a seu respeito para existir, uma vez que não existe nenhuma comunidade natural que possa reunir as pessoas que compõem determinado grupo nacional. Assim, são produzidos vínculos imaginários para conectar indivíduos que de outra forma poderiam não ter sentimentos de pertença em comum.

Algumas características são notadas como padrões na constituição dessas comunidades imaginadas: o estabelecimento de uma língua vernácula única e comum, de símbolos nacionais (hinos, bandeiras, brasões) e de instituições culturais de escala nacional, como, por exemplo, um sistema educacional unificado; também a construção de mitos fundadores, localizando a origem da nação e do povo em um passado distante e mítico; além de tradições, por muitas vezes selecionadas ou inventadas, que implicam continuidade com um passado considerado “adequado”, e apelam para ideias de um povo “puro” ou original. Enfim, um conjunto de elementos que confere uma liga sentimental e afetiva que, de certa forma, estabiliza as nações e as identidades nacionais. Esses atributos são mobilizados pela narrativa da nação, replicada nas histórias, nas literaturas, na cultura popular e na mídia (SILVA, 2014; HALL, 2005).

Apesar de nação designar um conjunto de indivíduos caracterizado por uma comunidade de origem, de língua e de cultura, Detienne (2013) adverte que ela não pode ser confundida com o que o Estado pretende ser, pois essa implica uma espécie de espontaneidade, com sentimentos envolvidos. O nacional presume um “desejo de pátria” forjado por laço afetivo que conecta um agrupamento de lembranças históricas e se desenvolve muito irmanado ao conceito de identidade: “Na medida em que uma sociedade decide se reconhecer em seus mortos, na terra onde ela se enraíza, naquelas e naqueles, cada vez melhor identificados, que

verdadeiramente lhe pertencem, ela deve excluir tudo o que não for dali mesmo” (DETIENNE, 2013, p.80). As identidades nacionais, dessa maneira, não nascem da decisão do Estado simplesmente, mas se modelam pela transmissão e ensino das “histórias nacionais”, gênero narrativo eficaz para dar forma e conteúdo a essas modalidades de identificação, junto às tradições. Embora na Europa moderna do século XVIII, a nação comece a se enunciar como pessoa jurídica, não se perde a iminente exigência identitária do nacional.

Mas a identidade nacional não é uma forma unificada a tal ponto de subordinar todas as diferenças culturais em seu domínio simbólico, até porque a nação consiste em uma estrutura de poder cultural. Hall (2005) nos indica que a maioria das nações se formou a partir de culturas separadas cuja unificação resultou de processo de conquista violenta. Isso forçou a supressão de diferentes grupos étnicos, classes sociais e gêneros sob uma mesma unidade simbólica. Ao lermos isso, é inevitável não pensarmos no caso do Brasil, com suas dimensões continentais em termos de território e a vasta multiplicidade cultural abrigada perante um único Estado-nação. Como uma identidade nacional brasileira vai conseguir representar tamanha heterogeneidade? São origens étnicas diferentes, manifestações culturais das mais ricas e diversas, formas de colonização e reação a esse processo também distintos, entre muitas outras variedades. A manutenção desse vasto território guarda fortes relações com nosso passado colonial, cuja preocupação era garantir que as terras sob domínio português não ficassem sujeitas à apropriação por outras “metrópoles” coloniais. Refletindo nessa perspectiva, compreendemos que os processos de identificação nacional não estão livres de divisões e contradições internas, de lealdades e diferenças sobrepostas, por isso “quando vamos discutir se as identidades nacionais estão sendo deslocadas, devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para ‘costurar’ as diferenças numa única identidade” (HALL, 2005, p.65).

A partir de tais ideias que Hall (2005) sustenta que as nações modernas são híbridos culturais. A hibridação contesta a suposta pureza das identidades nacionais ao enfatizar a mistura, o intercuro entre diferentes nacionalidades, etnias, raças (SILVA, 2014). Canclini (2007) entende por hibridação aqueles processos socioculturais em que práticas, objetos ou estruturas que existiam de modo separado se combinam para gerar novas formas, reconfiguradas a partir da mescla. Esses processos existem há muito tempo, mas se multiplicaram especialmente a partir do século XX, com a industrialização e a massificação globalizada dos sistemas simbólicos. As fronteiras entre países estão entre os contextos que o autor destaca como propícios para condicionar os formatos, estilos e contradições específicas da hibridação: “as fronteiras rígidas estabelecidas pelos Estados modernos se tornaram porosas.

Poucas culturas podem ser agora descritas como unidades estáveis, com limites precisos baseados na ocupação de um território delimitado” (CANCLINI, 2003, p.8, tradução nossa).

Os processos de hibridação nos ajudam a pensar sobre as identidades pampeanas que emergem como alternativa de rearticulação de identificações territoriais que se reconhecem como diferentes ou pouco contempladas pelo discurso unificador da identidade nacional. Esses movimentos podem ser considerados pelo viés de resistência às iniciativas de centralização e unificação dos Estado-nação. No entanto, interesses de ordem conservadora e mercadológica também interferem nesse sentido – é o caso, por exemplo, de movimentos separatistas no Rio Grande do Sul calcados em ideias de um passado mítico desse estado e que tomam a diversidade de culturas do restante do Brasil de forma reducionista e preconceituosa, de modo a buscar um afastamento do país de origem, usando a aproximação cultural com o Uruguai e a Argentina como endossos para tanto. É interessante ressaltar que não nos alinhamos a esse tipo de concepção para refletir a respeito de identidades pampeanas nessa dissertação, mas problematizamos que as fronteiras demarcatórias representam historicamente limitações simbólicas para se pensar em partilha de culturas e identidades, que tanto possuem vetores de aproximação como de afastamento – ideias já expostas nesta discussão teórica.

As reações e contestações às “comunidades imaginadas” nacionais, segmento em que reconhecemos que as identidades pampeanas se manifestam, ocorrem porque “a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural” (HALL, 2005, p.49). Ou seja, as identidades nacionais não nascem com os cidadãos de determinados Estados, elas são formadas e transformadas por meio da representação simbólica. É nesse ponto que passamos a tratar da representação como processo fundamental para o estabelecimento de identidades individuais e coletivas.

A representação¹² engloba as práticas de significação e os sistemas simbólicos que produzem significados, fornecendo as posições de sujeito a partir das quais os indivíduos podem se situar (WOODWARD, 2014). Em linhas gerais, trata-se de usar a linguagem para dizer algo significativo ou representar o mundo de forma significativa para outra(s) pessoa(s) (HALL, 1997b). Ao atuar simbolicamente para organizar o mundo e as relações em seu interior, a representação constitui-se como sistema linguístico e cultural que possibilita a existência da identidade (e, conseqüentemente, da diferença).

¹² Adotamos o termo representação, no singular, para nos referirmos ao processo em si, de utilização da linguagem para produzir e fazer circular determinados sentidos na sociedade. Falamos em representações, no plural, ao tratarmos as materialidades em que o processo se manifesta, como nos programas documentais em análise, por exemplo, por considerar a multiplicidade de formas que ele pode assumir em um produto midiático e cultural.

Revisando a historicidade da definição de representação, Chartier (2002) aponta dois conjuntos de sentido aparentemente contraditórios, pois o conceito remete tanto a uma ausência, na medida que aquilo que se representa pela linguagem não corresponde ao representado efetivamente (apenas está em seu lugar), quanto uma presença – pois apresenta, exibe uma “imagem” que substitui e evoca aquilo que é representado. Esses vetores ambíguos de significado são conciliados por Pesavento (2006a, p.49) na compreensão de que “representações são presentificações de uma ausência, onde representante e representado guardam entre si relações de aproximação e distanciamento”.

Os sistemas de representação atuam junto à estrutura de interpretação dos indivíduos e da utilização que se faz das coisas nas práticas cotidianas. Trabalhando com uma perspectiva construcionista, Hall (1997b) esquematiza três diferentes ordens que são conectadas para que a representação se efetive: primeiro o mundo das coisas, pessoas e experiências; em segundo, o mundo conceptual, das noções que temos em mente; e os signos, que comunicam tais conceitos através das línguas, conectando os mapas conceituais mentais ao mundo das coisas pela efetivação dos significados em formas da linguagem e suas conseqüentes interpretações ou leituras. Assim, representamos por meio das “palavras que usamos, as histórias que contamos acerca destas coisas, as imagens que produzimos, as emoções que associamos às mesmas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, os valores que lhes damos” (HALL, 1997b, p.3). E, além disso, representamos tanto pelo que é mostrado quanto por aquilo que não é.

Além de existirem em nossa mente, os significados têm efeitos práticos, organizam e regulam práticas e condutas sociais. As ideias sobre o “real” traduzidas em imagens e discursos orientam o olhar e a percepção a respeito desse, a ponto de que as representações – contraditórias e afrontadas – pelas quais indivíduos e grupos dão sentido a seu mundo produzem práticas e estruturas no que se entende por “realidade” (CHARTIER, 2002). É por isso que Bourdieu (1989) advoga pelo rompimento da divisão entre representação e realidade para incluir no real a luta das representações, abrangendo as imagens mentais e as manifestações sociais destinadas a manipular ou modificar estas. Ou seja, as representações coletivas são processos que constroem o próprio mundo social, pois consistem em enunciados performativos, os quais pretendem dar forma, ação e reconhecimento ao que exprimem. A história, por exemplo, é narrativa que presentifica uma ausência ao recuperar imagens do vivido pela evocação da memória, mas que, invariavelmente, procede seleções, recortes, enquadramentos, rearranjos (PESAVENTO, 2006a).

Na mobilização de imagens do vivido para estabelecer identidades e diferenças, a objetivação dos discursos não depende apenas do reconhecimento consentido a quem o detém,

mas também do quanto esses discursos são reconhecidos pelos membros dos grupos a quem lhes que anunciam identidades (BOURDIEU, 1989). Por outro lado, as práticas de significação estão entremeadas por disputas simbólicas e denotam muitos dos vetores de força da sociedade, por isso “quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade” (SILVA, 2014, p.91). Uma via que Chartier (2002, p.73) aponta para dar conta disso é pensar a construção das identidades como resultado de uma relação de forças entre as representações impostas por quem tem o poder de classificar e a definição, submetida ou resistente, produzida pela própria comunidade sobre si – e assim atentar para as “estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ‘ser-percebido’ constitutivo de sua identidade”.

Nesse contexto de disputas, fica evidente que além de ter uma dimensão simbólica, a representação também é um processo social carregado de materialidade, porque tanto tem consequências práticas como se desenvolve sob formas materiais – mobilizando elementos da escrita, da fala, recursos de gravação, enfim. De tal modo, as articulações entre as representações materializadas em obras ou práticas e o mundo social respondem ao mesmo tempo à pluralidade de clivagens que atravessa uma sociedade e à diversidade de usos dos códigos compartilhados. Consideramos tais preceitos aplicados à instância midiática: as formas materiais em que a representação se efetiva são tomadas a partir dos programas documentais em estudo. Assim como eles representam um dado recorte da realidade social, da mesma forma têm efeitos sobre a mesma, pois se repercute nela a saliência de determinados aspectos e o silenciamento de outros.

O documentário, gênero do qual derivam os programas documentais, tem no cerne de sua tradição a falsa noção de autenticidade ou correspondência entre realidade e imagem (NICHOLS, 2005), o que torna os processos de representação pouco notáveis para o público que o assiste. No entanto, por mais que entendamos que o fascínio por contar histórias reais, por destacar temas cotidianos seja praticamente um consenso entre os documentaristas, estamos alertas que o realismo da imagem não pode ser tido em conta em nosso estudo. Falar em termos de representação implica considerar escolhas simbólicas – técnicas e de conteúdo – que perpassam tanto a produção audiovisual como qualquer processo ou produto cultural.

É por ter efeitos materiais tão evidentes na maneira como os indivíduos assumem suas posições identitárias e percebem outras identidades que a representação ocupa um lugar central nos estudos sobre identidade e nos movimentos ligados à problemática. Portanto, é preciso analisar a natureza constitutiva e política da representação, sua textualidade, seus efeitos de linguagem e sua complexidade para buscar entender por que algumas pessoas/identidades são

representadas em detrimento de outras, além das maneiras específicas e diferenciadas que se configuram, quando representadas (HALL, 2003).

Para dar conta da textualidade e complexidade das representações de identidades pampeanas nos programas documentais *A Linha Fria do Horizonte*, *Pequeños Universos* e *Expreso Sur*, nos respaldamos em todas as discussões tramadas sobre os conceitos de identidade e representação a partir da perspectiva dos estudos culturais para operacionalizar um protocolo de análise. Temos ciência que as identidades não emergem simplesmente de uma dimensão subjetiva, de um centro interior, mas do “diálogo entre os conceitos e definições que são *representados* para nós pelos discursos de uma cultura e pelo nosso desejo (consciente ou inconsciente) de responder aos apelos feitos por estes significados” (HALL, 1997a, p.8, grifo nosso). Ou seja, as identidades se constituem através da cultura, no interior dos sistemas de representação.

Considerando isso, não podemos abstrair a análise das representações de identidades pampeanas do substrato cultural em que são produzidas, revisadas e mantidas. Elas estão conectadas aos significados provenientes dos contextos, sujeitas aos locais históricos e espaciais particulares no qual são configuradas e reconfiguradas. É por conta desse entendimento que propomos a análise cultural-midiática como procedimento metodológico que permite pensar as instâncias de cultura, identidade e representação em articulação.

1.3 ANÁLISE CULTURAL-MIDIÁTICA: DESENVOLVIMENTO DE UM PERCURSO METODOLÓGICO PRÓPRIO

A empreitada teórica pela senda dos estudos culturais nos incentivou a traçarmos nosso próprio caminho metodológico, organizado como um planejamento ajustado à perspectiva com a qual nos alinhamos, bem como aos objetos de análise e aos objetivos delineados para a pesquisa (ROSÁRIO, 2006). Para não perder o horizonte do rigor científico, nos fundamentamos em ferramentas teórico-metodológicas já sedimentadas nos estudos culturais, mas adaptadas de acordo com as formas que julgamos mais produtivas para o desenvolvimento da análise.

Antes de nos focarmos na apresentação do método de análise propriamente, salientamos que nossa trajetória de pesquisa está sendo desenvolvida desde a primeira aproximação com os conceitos e propostas dos estudos culturais e com os objetos de análise, como a introdução desta dissertação já demonstra. São diversos processos realizados em paralelo que permitiram organizar a lógica de investigação do trabalho.

A partir da pesquisa bibliográfica, sobretudo focadas na produção acadêmica dos estudos culturais, definimos os principais conceitos mobilizados – além da cultura, as noções de identidade e representação como alternativas para se voltar o olhar aos sentidos materializados nas produções midiáticas sem perder o contexto dos processos de identificação mais gerais. Também nos apropriamos de ideias e propostas dos autores dessa perspectiva para efetivar uma análise cultural-midiática devidamente ancorada no subsídio teórico-metodológico do materialismo cultural, como explicaremos adiante.

O estado da arte foi valioso para reconhecermos como temáticas semelhantes às nossas estão sendo tratadas em outras pesquisas e verificarmos os quadros teóricos mais utilizados para desenvolver determinados assuntos. Essa etapa foi especialmente importante para nos acercarmos de leituras sobre o pampa ou relacionadas à temática, com a qual não tínhamos muita familiaridade, e que serão mobilizadas na sequência da dissertação. Nesse sentido, destaca-se que também tivemos suporte com a disciplina “História Platina e a Construção da Identidade Regional”, que cursamos no Programa de Pós-Graduação Profissional em Patrimônio Cultural, fonte de reflexões e indicações de bibliografia.

Ressaltamos que foi a pesquisa exploratória com os objetos, inicialmente focada no programa documental A Linha Fria do Horizonte e na sequência expandida para outros audiovisuais, que possibilitou fazermos boa parte das nossas escolhas teóricas e metodológicas no percurso. Os objetos que nos proferiram indicações sobre quais conceitos relacionar para a reflexão teórica, quais objetivos poderíamos delinear para o trabalho, como os procedimentos de análise poderiam ser ajustados para identificar suas representações e sentidos, além de em quais discussões era pertinente apostar para problematizar sua interpretação crítica.

A aproximação com a temática de investigação se desdobrou em exercícios de pesquisa exploratória. Como a música do espaço perpassa diretamente dois dos objetos de análise, realizamos leituras e produções científicas a respeito da milonga como um patrimônio cultural do pampa, comparecemos a shows de artistas contemplados nos programas documentais, conversamos pessoalmente com um dos músicos que foi entrevistado e apoiou a produção de A Linha Fria do Horizonte, Daniel Drexler (Uruguai). Enfim, iniciativas que não estavam inicialmente planejadas para o percurso de pesquisa, mas enriqueceram nossa caminhada e permitiram que nos aproximássemos das temáticas da dissertação com mais intimidade e profundidade.

Tais etapas também contribuíram para que notássemos que poderia ser mais lógico organizar este trabalho com o primeiro capítulo de caráter teórico-metodológico, de forma que as seções seguintes partem da metodologia. Os próximos capítulos consistem em mesclas de

revisão bibliográfica e análise empírica, equilibradas de acordo com as demandas por compreender os sentidos que circulam sobre as identidades pampeanas e as representações efetivadas nos programas documentais sob estudo. Assim, há um esforço de “costura” entre os trechos.

Feito esse preâmbulo do percurso metodológico, agora nos dedicamos à apresentação do protocolo de pesquisa propriamente dito. A partir das indicações de Coiro-Moraes (2015), reconhecemos o materialismo cultural como método que dá a linha de concepção e fundamentação lógica de nossa pesquisa, oferecendo uma ancoragem em nível de abstração mais amplo. Por sua vez, a análise cultural-midiática – cuja gênese reside no materialismo cultural – fornece o instrumental analítico, com os procedimentos concretos de investigação, sobretudo alicerçados nas proposições de Williams (2003) sobre as dimensões da cultura.

1.3.1 Materialismo cultural e análise cultural-midiática

O materialismo cultural é tanto considerado uma posição (CEVASCO, 2001) de ordem teórica e política como um método (COIRO-MORAES, 2015). Nessa pesquisa o incorporamos como uma lógica de pensamento que integra os pressupostos teóricos aos instrumentos metodológicos e analíticos. Isso porque o termo cunhado por Raymond Williams (1979), um dos autores fundadores dos estudos culturais, reconhece a centralidade da linguagem e da comunicação como forças sociais formadoras e também toma a cultura como processo produtivo e de práticas específicas, tão fundamental à conformação social como a dimensão econômica, por exemplo (CEVASCO, 2001).

Esse posicionamento reivindica o potencial explicativo que as análises da cultura possuem de conduzir a interpretações da totalidade social, ainda mais com a reorganização da sociedade na era dos meios de comunicação. Na tentativa de adequar o pensamento marxista às mudanças no arranjo social, o materialismo cultural respondeu a visões que concebiam as formas de consciência – nas quais se inclui a cultura – apenas como derivadas de uma atividade primordial, a economia. Como contraproposta, insere as atividades culturais em um processo inter-relacionado e complexo de limites e pressões – ou seja, de determinações recíprocas – entre as diversas instâncias da sociedade, de forma que a cultura não é simples reflexo do econômico, mas influencia e é influenciada pelas relações diversas, entre elas as político-econômicas (WILLIAMS, 1979). Muitos autores assumem essa compreensão como a “autonomia relativa” da cultura (ESCOSTEGUY, 2010).

Em nenhum momento detecta-se qualquer traço de ilusão sobre a autonomia da cultura ou de sua hipótese como o lugar determinante da revolução. O que ocorre é a ampliação do materialismo para abarcar domínios pouco explorados na teoria fundante de Marx, uma continuação da tradição em sua chave mais relevante, a de representar respostas à situação social cambiante. [...] Trata-se de uma resposta teórica a modificações na organização social que possibilitam e exigem novas formulações (CEVASCO, 2001, p.126).

O conceito de materialismo cultural também representa uma reação ao entendimento da cultura apenas como o universo das artes e das produções eruditas, uma vez que tal noção contribui para reproduzir a desigualdade social deslegitimando as produções criativas e culturais das classes populares e ainda não dá conta da cultura como “todo um modo de vida”, com seu universo de práticas, valores e significados cotidianos e ordinários. De acordo com Cevasco (2001), tirar o debate sobre a cultura desse mundo distante e “espiritual” das formas requintadas permite notá-la como produção material, articulada à totalidade social e enquanto espaço relevante de luta. Aí salientamos que a aposta na dimensão política da prática intelectual é manifesta nesse posicionamento, que vê o estudo da cultura como uma das maneiras de resistir contra a organização da vida imposta pelo modo de produção capitalista.

Assim, a compreensão de “forças produtivas” do marxismo é redimensionada para abranger o caráter material da produção de ordem cultural, uma vez que ela também produz e não apenas reproduz a “realidade”, segundo formas, intenções e condições históricas e sociais particulares (WILLIAMS, 1979). Evidencia-se, de tal modo, a conexão entre a materialidade da realidade social e a cultura, igualmente material. Acrescentamos ainda que as produções culturais, no que incluímos as produções midiáticas, têm desdobramentos materiais na sociedade e participam de sua (re)configuração. Portanto, a cultura consiste, além de produto, em fator de produção de um modo de vida determinado, assumindo protagonismo na totalidade concreta em que as inúmeras práticas sociais interagem, se relacionam e se combinam de maneira complexa (CEVASCO, 2001).

Essa centralidade na cultura pensada como força produtiva reivindica, segundo Coiro-Moraes (2011), que a ação humana se sobrepõe à ideologia e a forças determinantes. Nesse ponto ficam evidentes as apropriações que Williams (1979) efetivou da noção de hegemonia para pensar o materialismo cultural. Segundo o autor, o conceito de hegemonia inclui e ultrapassa a noção de ideologia, a qual seria um sistema de significados, valores e crenças que expressa determinado interesse ou perspectiva de classe. A hegemonia é todo um processo social vivido com distribuições desiguais de poderes e influências, que também implica em sentidos, práticas e valores. Por seu caráter processual, é dinâmica, está sempre em constituição,

daí advém a necessidade de ser renovada, defendida e modificada, especialmente perante as forças de resistência que nela incidem – a contra-hegemonia ou hegemonia alternativa. Por isso, apesar de dominante, a hegemonia nunca é total. Se por um lado, há forças dominantes, também há resistência, mesmo que muitas vezes o hegemônico se molde a ela, a incorporando, direcionando ou limitando seus espaços de atuação.

Outra contribuição que auxilia para compreender a hegemonia como processo é a de Hall et al. (2014), que a definem como a busca por exercer uma autoridade social total, procurando formas de conquistar consentimento, para além da coação. A hegemonia fornece as bases para a legitimação do poder da classe dominante e presume negociação, ademais de conflitos: por meio da combinação entre força e consentimento, a posição de classe aparenta natural e normalizada. O processo hegemônico trabalha através da ideologia, porque insere as classes subordinadas nas instituições e estruturas-chave em que se apoiam o poder e a autoridade social da ordem dominante. Nessas estruturas e relações que as classes subalternas vivem sua subordinação, muito porque a ordem dominante consegue debilitar, destruir, deslocar e incorporar instituições de defesa e resistência alternativas produzidas pela classe subordinada. Por vezes, as instituições de poder contra-hegemônico se adaptam ao poder dominante, por outras se tornam mais combativas, com propostas de rupturas e transformação mais desenvolvidas. Ou seja, há sempre uma mescla de resistência, luta, negociação e adaptação nas relações entre culturas dominante e subordinada, efetivadas de forma processual, mas em um sentido estrutural.

Cevasco (2001, p.149) interpreta que a hegemonia “exerce pressões e impõe limites em todas as atividades humanas, seleciona, organiza e interpreta a experiência e a produção de significados e valores”, induzindo a pensar a cultura como um modo de dominação. É por isso que o conceito de hegemonia representa um salto para a análise cultural por permitir entender como a dominação opera na cultura do vivido, reproduzindo uma ordem social arraigada. Por outra via, conduz à compreensão de que os significados e valores dominantes estão misturados aos emergentes/de resistência nos processos e produtos culturais, tanto se mantendo como negociando e se adaptando, já que não se trata de uma consciência monolítica que domina a tudo e a todos. Isso torna mais complexo mapear os vetores hegemônicos e contra-hegemônicos nos estudos da cultura.

A partir de tais ideias, é possível ter um senso do desafio e da complexidade que representa trabalhar com a análise cultural-midiática como instrumento analítico. Isso porque, a partir do horizonte conceitual propiciado pelo materialismo cultural, a análise se compromete

com a conjuntura de inter-relações das práticas sociais que envolvem o objeto de estudo (COIRO-MORAES, 2015).

Williams (2003) sinaliza que as obras intelectuais e imaginativas não podem ser estudadas adequadamente sem referência às sociedades nas quais se manifestam, mas tampouco podemos presumir a explicação social como determinante e as obras simples subprodutos. Portanto, é preciso examinar as relações dinâmicas entre a obra e todo um modo de vida, ou seja, entre as distintas atividades contemporâneas em suas interfaces e articulações, em busca de regularidades, padrões que se repetem, assim como rupturas:

A análise da cultura é a tentativa de descobrir a natureza da organização que constitui o complexo dessas relações [entre os elementos de todo um modo de vida]. A análise de obras ou instituições específicas é, nesse contexto, a análise de seu tipo essencial de organização, as relações que umas ou outras encarnam como parte da organização em seu conjunto. Nela, a palavra-chave é “padrão”: qualquer análise cultural útil se inicia com o descobrimento de um tipo característico de padrão, e a análise cultural geral se ocupa das relações entre os padrões, que às vezes revelam identidades e correspondências inesperadas entre atividades até então consideradas por separado, e em outras ocasiões mostram descontinuidades imprevistas (WILLIAMS, 2003, p.56, tradução nossa).

Correndo o risco de proceder uma simplificação demasiado direta das colocações do autor, sinteticamente entendemos que se salienta a impossibilidade de estudar as produções culturais como textos isolados, práticas determinadas por si só, já que existem evidentes relações entre as produções de um período e de um espaço com a experiência concreta de vida nesse quadro particular. A procura pelos padrões é para recuperar essas relações mais evidentes em suas continuidades e descontinuidades.

Nesse sentido, ao traçar direcionamentos sobre o que uma teoria da cultura pode ser ou fazer, Williams (2011, p.205) advoga que a questão central na análise cultural é investigar as “relações específicas por meio das quais as obras são feitas e se desenvolvem”. De tal forma, a análise se preocupa em vincular a organização social mais ampla com os sentidos representados nas formas culturais e, por sua vez, pensar como essas formas podem reorganizar práticas sociais (CALHOUN; SENNET, 2007). Um ponto que facilita a adaptação desses pressupostos ao nosso trabalho é que eles já parecem focados na instância da produção de sentidos das formas culturais, na qual nos deteremos analiticamente, o que não presume a atenção aos sentidos que emergem da leitura das audiências. Fazemos aqui a ressalva de que reconhecemos a dimensão e relevância da recepção das formas midiáticas e culturais para o processo comunicativo, mas não a contemplamos no estudo por questões de recorte de pesquisa e direcionamento investigativo, até por limitações de tempo para desenvolvimento da dissertação.

Nossa perspectiva se aplica àquilo que Williams (2011) denomina como trabalho real sobre a linguagem, o qual considera o aspecto social, sistemático e dinâmico da mesma, de modo que ela configura um ponto-chave de entrada para o social, para a situação sócio-histórica específica. Enfim, um trabalho que se volta para a linguagem, mas não se esgota nela, buscando articulações entre a forma midiática em investigação e a agência social e historicamente localizada de sua produção: “uma agência que deve incluir tanto o conteúdo quanto a intenção, em graus relativos de determinação, mas que só é plenamente apreendida como agência nas suas especificações internas (*textuais*) e *sócio-históricas* (formais em seu sentido pleno)” (WILLIAMS, 2011, p.203, grifo nosso).

O texto, na análise cultural, não é simplesmente isolado e examinado, de forma apartada do contexto no qual surge materialmente. Johnson (2006) ainda nos fornece a observação de que as produções culturais não trabalham somente na lógica dominante e as representações tanto podem agir para encerrar os grupos nas relações de dependência existentes como podem prover sentidos de tendência emancipatória. Apenas análises cuidadosas que contemplam o poder como elemento analítico podem revelar como ele opera na materialização dos sentidos.

Em tal ponto, lembramos que Hall (2003) relaciona a questão de pensar temáticas da cultura por meio de metáforas da linguagem e da textualidade a um deslocamento no caminho dos estudos culturais britânicos chamado “virada linguística” ou “descoberta da textualidade”. Esse movimento trouxe o “reconhecimento da textualidade e do poder cultural, da própria representação como local de poder e regulamentação; do simbólico como fonte de identidade” (HALL, 2003, p.211). Contudo, o autor também nos adverte que há sempre algo descentrado na linguagem e na textualidade, sentidos que fogem aos esforços de conexão direta e imediata com outras estruturas, o que coloca o trabalho de análise em uma inevitável contradição: buscar investigar como a cultura trabalha através das textualidades, mas ao mesmo passo sentir que a textualidade nunca é suficiente. Isso demonstra a importância de não deixarmos a análise cultural se esgotar no texto, mas buscar articulações com a totalidade sócio-histórica, de modo a conduzir a interpretações críticas mais amplas.

Por outro lado, é interessante que tenhamos em mente que, por mais que nossos esforços sejam de aprofundar o reconhecimento de sentidos materializados em formas culturais e levantar informações sobre os elementos diversos que constituem a organização social do entorno dessas formas, as maneiras que mapeamos e articulamos essas informações serão sempre limitadas ou condicionadas, em alguma medida. Isso porque, apesar de mantermos acuidade com o rigor científico no processo de análise, trata-se de uma pessoa tecendo interpretações com base em suas referências culturais, suas condições sócio-histórica, raciais e

de gênero, suas visões de mundo e seus processos de cognição e conexão de pensamentos específicos. Deixamos isso bem posicionado por entender que nosso trabalho ganha mais validade e respaldo se admitirmos que nossos resultados de pesquisa não constituem uma posição final ou “verdadeira” a respeito da temática de pesquisa, mas uma construção que percorremos deixando evidentes todas as escolhas e compreensões teóricas e metodológicas do percurso.

Foi o que buscamos proceder até este momento e é nosso esforço contínuo na sequência do trabalho. Para tanto, passamos agora à apresentação de nossa proposta de como operacionalizar uma análise cultural-midiática a partir das considerações e ressalvas já expostas.

1.3.2 Proposta de protocolo metodológico para análise cultural-midiática dos programas documentais

Conforme demonstrado, a análise cultural-midiática presume traçarmos uma série de relações entre as produções midiáticas enquanto formas culturais com a totalidade social do contexto de produção e circulação, no nosso caso o espaço que reconhecemos como pampa. Nessa linha de abordagem ampla e complexa, a análise considera os contextos sociais, das instituições, das relações de poder e da história que envolvem as produções comunicacionais. Para operacionalizar um protocolo analítico a partir de tal direcionamento, buscamos referência nas indicações de Williams (2003) sobre a análise da cultura.

A fim de incorporarmos metodologicamente os conceitos apresentados pelo autor de forma profunda e efetiva, encontramos respaldo em ideias sobre as dimensões e os níveis da cultura que pareceram produtivas para transpormos a um protocolo metodológico. Testamos em alguns momentos o protocolo – em produções de artigos voltadas à análise de documentários – para verificar até que ponto as dimensões davam conta de nossas demandas de pesquisa e quais adaptações eram necessárias. Com tal processo, fomos constituindo um diagrama para análise cultural-midiática dos programas documentais que guia nossa investigação. Definiremos as noções conceituais e os procedimentos metodológicos que combinamos no desenvolvimento desse roteiro próprio e na sequência apresentamos o diagrama em sua síntese gráfica.

Começamos pelas indicações de Williams (2003) de que para analisar criticamente produtos culturais e modos de vida específicos devemos considerar três **dimensões da cultura**, de modo a relacionar os estudos particulares com a organização real complexa e ver o processo

social como um todo. As categorias da cultura são: ideal, documental e social. A ideal é conceituada como aqueles significados e valores absolutos ou universais da condição humana, elementos que são parte de uma tradição geral da humanidade e parecem representar, através de muitas variações e conflitos, uma linha de crescimento comum. A documental diz respeito às obras intelectuais e criativas que registram o pensamento e a experiência do ser humano; analisar essa dimensão presume descrever e avaliar as manifestações de acordo com os detalhes de linguagem, de forma e de convenção, assim como a natureza do pensamento e da experiência. Já a social se refere à descrição de um modo particular de vida, que expressa significados inclusive nas instituições e no comportamento ordinário.

Na sequência, o autor ainda distingue, no que denomina uma definição mais geral, três níveis da cultura: a cultura vivida de um momento e um lugar determinado, a cultura registrada (desde a arte até os feitos cotidianos) e a cultura da tradição seletiva, que vincula a cultura vivida do momento com as culturas de distintos períodos no mesmo espaço, a partir de uma reconstrução histórica baseada na seleção e reelaboração de documentos e acontecimentos específicos, relegando outros ao obscurecimento.

Ao incorporarmos os enunciados de Williams (2003) para pensar os objetos de estudo, reconhecemos que é possível delinear paralelos entre determinadas dimensões da cultura e os níveis propostos. É preciso dizer que refletimos enfaticamente a respeito da categoria **ideal** e as possibilidades de incorporá-la ao protocolo metodológico, mas sua natureza tão subjetiva, abstrata e ampla nos deixou em um impasse conceitual. Como vincular os programas analisados a uma série de valores e significados que são da ordem de uma tradição geral da humanidade? Ademais, uma vez que nossa investigação se detém sobre as instâncias de produção do objeto midiático, não teríamos que ter em conta as leituras da audiência para alcançar os valores e significados mais amplos a ponto de abarcar minimamente essa categoria? Esses questionamentos e as possibilidades de desdobramentos para análise nos conduziram à opção por incluir apenas as dimensões documental e social no protocolo analítico.

A categoria **social**, que se refere aos modos particulares de vida dos povos, foi alinhada à **cultura vivida** (WILLIAMS, 2003). Focada na dimensão social, a análise da cultura inclui o estudo dos elementos do modo de vida que expressam certos significados e valores não só nos produtos culturais, mas também nas instituições e no comportamento cotidiano das pessoas. Reconhecemos esse modo de vida organizado socialmente como da ordem da cultura vivida. E como essa se forjou ao longo de um processo histórico, a noção de tradição seletiva nos permite problematizar a reconstrução histórica de uma dada sociedade baseada na escolha de registros específicos para pertencer à memória social em detrimento de outros. O estado atual das

tradições se relaciona ao sistema contemporâneo de interesses e valores (WILLIAMS, 2003). Tal noção pressupõe escolhas de um grupo, geralmente vinculadas ao pensamento hegemônico, que tanto modelam o passado como pré-modelam o presente e operam na identificação cultural. As instituições atuam no sentido de reforçar, via de regra, as tradições postas (WILLIAMS, 1979).

Entendemos que incluir a cultura vivida em nosso protocolo analítico nos permite complexificar a análise dos programas documentais, considerando o modo de vida retratado. Assim, seu estudo é previsto na proposta metodológica e se desdobra em um capítulo específico da dissertação, focado no contexto da região do pampa em termos geográficos, históricos, sociais, econômicos e políticos, dando atenção brevemente também à produção musical nesse espaço, fenômeno retratado por dois dos três programas documentais analisados. Estudar a cultura vivida passa invariavelmente por acessá-la por meio de registros também, pois eles nos geram uma ideia razoavelmente precisa sobre os padrões gerais de atividade que constituíram a cultura, os valores envolvidos e o acervo cultural proveniente de tais processos (WILLIAMS, 2003). Ainda teremos em vista – de forma mais geral – a diversidade dos povos que fazem parte da região com dados demográficos dos estados e países que a constituem, o estado atual das tradições regionais e seus desdobramentos no imaginário social contemporâneo, assim como nas identidades regionais, além de situar o panorama atual de produção dos programas documentais no quadro político contemporâneo.

Já a categoria **documental** se refere aos registros do pensamento e da experiência humana, dimensão diretamente relacionável à **cultura registrada** (WILLIAMS, 2003). Segundo essa definição, a análise da cultura é a atividade de crítica da natureza das obras e dos detalhes de linguagem, forma e convenção e pode ir desde a investigação concentrada em obras específicas até a crítica histórica que busca relacionar as obras com as tradições e as sociedades em que se originaram. Considerando a dimensão documental, tomamos os **programas documentais como um produto cultural**, um registro da cultura ou – melhor dizendo – uma representação da mesma, e, por isso, iremos analisá-lo em relação aos termos textuais.

O texto é a instância de organização simbólica do produto, por meio do qual se produz significado. Para estudá-lo de forma consistente, combinaremos o método de **análise textual** indicado por Casseti e Chio (1999), que reconstrói a estrutura e os processos da obra audiovisual em termos qualitativos. Tal procedimento entende os textos como construções linguísticas e comunicativas que trabalham a partir do material simbólico com regras de composição específicas. Tudo visando produzir determinados efeitos de sentido. Para além dos conteúdos, a análise considera os elementos linguísticos que caracterizam o produto e os códigos utilizados

em seu tratamento para buscar interpretar o significado em seu sentido global, valorizando os temas tratados e as formas de enunciação.

Os autores oferecem esquemas de leitura para organizar a interpretação do texto de acordo com as necessidades da pesquisa. Os esquemas amplos alinham os núcleos-guia do texto em categorias, já os esquemas restritos o estudam a partir de um elemento específico, como as personagens, por exemplo. Os esquemas conduzem a modelos de referência, que revelam os princípios gerais de construção e funcionamento do texto. Como vamos buscar compreender os programas documentais em aspectos mais globais, elegemos o esquema amplo para leitura dos audiovisuais. Nesse sentido, algumas categorias são sugeridas por Casetti e Chio (1999) para reconhecer os núcleos textuais: sujeitos e interações; textos verbais; história/enredo; e o que é posto em cena (cenários, enquadramentos, movimentos de câmera e montagem, entre outros aspectos).

Iremos apresentar esse método, nossa apropriação dele e as categorias analíticas com mais profundidade no terceiro capítulo da dissertação, no qual também procederemos a análise dos programas documentais. No entanto, consideramos válido para a organização e explicação do protocolo de análise, sinalizar desde já que adaptamos as categorias indicadas pelos autores de acordo com os elementos mais proeminentes que reconhecemos nos programas para examinar as representações de identidades pampeanas. Assim, a análise textual vai se dar a partir das categorias: a) enredo; b) personagens; c) cenários, subdivididos em imagens de entrevistas e imagens de transição/ilustração; d) conteúdos, subdivididos em falas e músicas.

Segundo Williams (2003), a análise documental pode conduzir à análise social, quanto mais se puder relacionar as obras culturais com a organização dentro da qual ela se expressa e com a organização que a utiliza, de forma a tornar seus significados e valores mais evidentes. Assim, buscamos articular ao máximo essas esferas de análise.

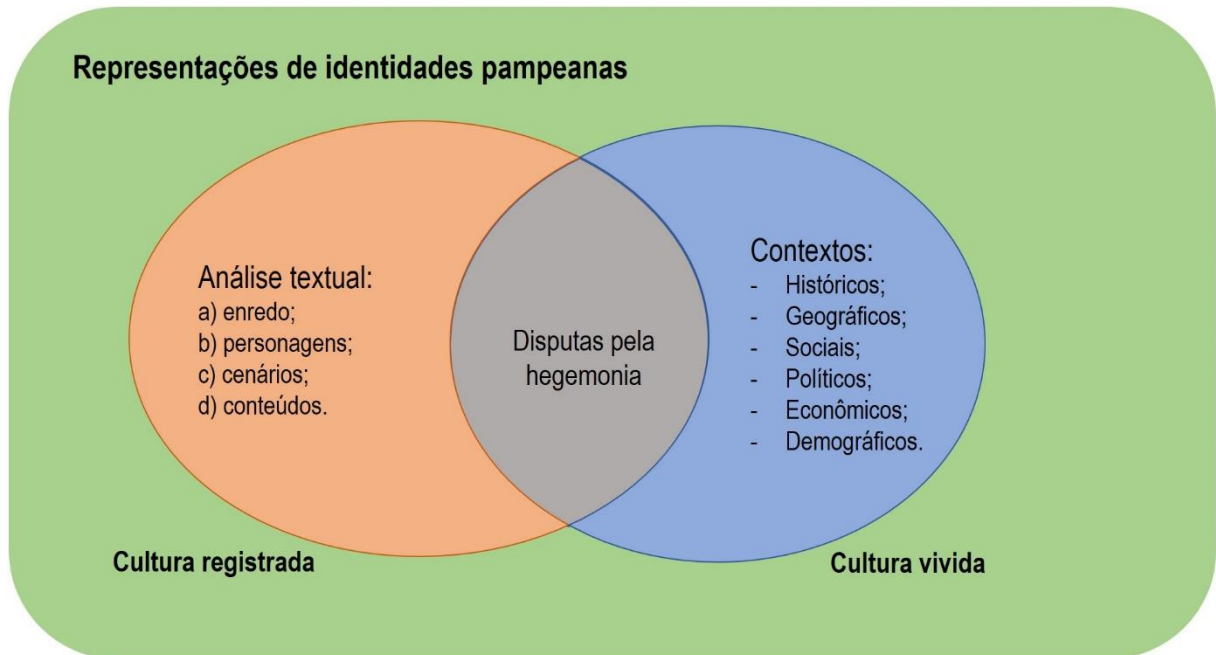
Uma vez que com a cultura vivida estudaremos a organização social do pampa de forma geral e com a cultura registrada identificaremos as representações desse espaço nos programas documentais em análise, propomos analisar quais representações de identidade emergem dessas dimensões culturais a partir de **intersecções entre a cultura vivida e a cultura registrada**. Isso porque os significados que se materializam e circulam em ambas as instâncias podem se sobrepor, conciliar, chocar ou negociar nas representações de identidades. Para estabelecer tais intersecções, tomamos a **hegemonia**, conceito já explorado na discussão teórico-metodológica, como operador crítico de análise que permite problematizar as relações de poder envolvidas na fixação, manutenção ou revisão de determinados sentidos e valores nas dimensões culturais envolvidas nos objetos.

A fim de deixar evidente que a hegemonia é um processo disputado, negociado e renovado continuamente, nunca total ou monolítico, utilizamos o termo “disputas pela hegemonia” no diagrama. Salientamos que essas disputas ocorrem tanto em cada dimensão da cultura quanto nas intersecções entre a cultura vivida e a cultura documental. A problematização a partir das disputas pela hegemonia reconhecíveis na interface das culturas registrada e vivida concerne no que consideramos o salto crítico de nossa dissertação e será delineada na última seção do terceiro capítulo, após efetivar as análises textuais dos programas, e uma vez que o mapeamento da cultura vivida já terá sido realizado no segundo capítulo.

Assim, a partir dos conceitos e procedimentos metodológicos expostos, organizamos o desenvolvimento de um protocolo para operacionalizar a análise cultural-midiática baseado especialmente nos pressupostos de Williams (2003) sobre análise da cultura. No protocolo, consta a dimensão da cultura registrada apreendida pela análise textual (CASSETTI; CHIO, 1999) e a cultura vivida, com informações contextuais a respeito do espaço de enfoque dos programas documentais, o pampa, considerando também as tradições regionais que atravessam as identidades nesse cenário. Delineiam-se as intersecções entre cultura registrada e cultura vivida a partir das disputas pela hegemonia, operador crítico da análise que possibilita interpretações aprofundadas sobre as representações de identidades pampeanas.

Para facilitar a compreensão, sintetizamos tal protocolo em um diagrama esboçado graficamente pela figura 1:

Figura 1 – Diagrama de síntese do protocolo desenvolvido para a análise cultural-midiática



Fonte: elaborado pela autora.

Como já mencionado, o protocolo analítico se desdobra nos próximos dois capítulos que seguem. A análise da cultura registrada e o reconhecimento das intersecções entre ela e a cultura vivida se dão no terceiro capítulo. Já o estudo da própria cultura vivida do pampa e as considerações sobre as identidades regionais atravessadas pelas tradições são objeto do segundo capítulo, para o qual nos encaminhamos por ora.

2. MAPEAMENTO DA CULTURA VIVIDA: REGIÃO DO PAMPA EM FOCO

Esta seção corresponde a uma das partes do protocolo metodológico, referente ao levantamento da cultura vivida do pampa, e tem como principal aporte a revisão bibliográfica e a pesquisa de dados contemporâneos sobre as entidades federativas que constituem a região. Desde já, é importante reconhecermos a impossibilidade de esgotar todos os aspectos que dizem respeito ao recorte temático, de modo que esboçamos um panorama geral com informações de diferentes áreas do conhecimento, as quais guardam potencial interlocução com as representações efetivadas na cultura registrada (programas documentais analisados). O direcionamento para seleção de tais leituras e dados provém da pesquisa exploratória já mencionada, com a assistência prévia das obras audiovisuais.

Portanto, iniciamos a discussão teórica com um preâmbulo sobre as categorias de fronteira e região, cotejando as possibilidades de tratá-las em um viés cultural, uma vez que tal posicionamento afeta a compreensão do pampa enquanto região transnacional e também porque essas noções podem ser fonte de observação na análise dos programas. A seguir, dispomos informações geográficas, históricas, sociais, econômicas e demográficas desse espaço que corresponde à região. Em tópico seguinte, abordamos identidades regionais do pampa, nos detendo sobre a figura compartilhada do gaúcho/*gaucho* e problematizando as formas que as tradições regionais assumem no Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina. Finalmente, nos dedicamos aos contextos de produção dos programas documentais em análise, avaliando a relação da produção audiovisual nas unidades federativas que compõem a região com os quadros políticos dos últimos anos, além dos movimentos de integração regional na América do Sul.

2.1 REGIÃO E FRONTEIRA: UM OLHAR CULTURAL

Antes de nos encaminharmos ao estudo da região do pampa, é importante estabelecer as noções de fronteira e região acionadas neste trabalho. O senso comum aponta para a fronteira como espaço de demarcação de diferenças, limite geopolítico dos Estados-nação e das suas normas, leis e soberanias. Em uma abordagem filosófica, Matthai (1991) amplia o entendimento para sustentar que as fronteiras políticas, linguísticas, econômicas e militares são desdobramentos artificiais de uma fronteira natural, de cunho psicológico, fruto da autoconsciência individual que distingue o “eu” do “outro”. Nesse ponto, notamos que tal fronteira psicológica se assemelha à já delineada conceituação de identidade.

Assim, falar em fronteiras não necessariamente se reduz aos limites geopolíticos usualmente atrelados semanticamente. É possível complexificar o significado para um caráter simbólico a ser tensionado para além dos entraves físicos, convertendo-se em múltiplas fronteiras: culturais, étnicas, linguísticas, econômicas e até afetivas (GUERREIRO, 2015).

No entanto, conforme Matthai (1991) acrescenta, com as primeiras formações sociais, os humanos cultivaram um “eu” coletivo que os localizava no ambiente circundante e com os quais se identificavam, tendo os obstáculos físicos como limites, referências. Onde não havia tais marcos da natureza, postulou-se a noção de fronteira política, estabelecendo – por convênio ou imposição – até onde se estendia a soberania e o poder de um Estado e onde começava a autoridade de outro. Tais demarcações tanto ofereceram aos grupos um sentido de segurança como estimularam uma ideia de transcendência para algo além; ambivalência imanente ao conceito de fronteira.

Pesavento (2006b, p.10) assinala que, mesmo na tendência para pensar fronteira por uma concepção territorial, quanto a fixação e encerramento de espaços – com desdobramentos geopolíticos –, a noção já aponta para sentidos socializados de reconhecimento, da ordem da construção simbólica:

[...] o recorte epistemológico que "encerra" o conceito de fronteira é capaz de, paradoxalmente, anular este mesmo critério do espaço e avançar para o plano dos significados partilhados. É ainda por este enfoque que podemos dizer que as fronteiras, antes ou além de serem marcos físicos ou naturais, são, sobretudo, construções culturais e simbólicas.

Tomam-se assim as fronteiras como marcos de referências mentais que norteiam a percepção da realidade, produtos da capacidade de classificar o mundo por meio de representações partilhadas pelos indivíduos e grupos – portanto, fronteiras culturais. A autora propõe a metáfora de janelas e portas para pensar a ambiguidade de tais espaços: tanto limitam ou impedem a passagem e o contato como consistem em margens potencialmente abertas para aproximar e comunicar as partes, estimulando laços, correspondências e percursos de vida em paralelo.

Esse segundo viés é realçado, uma vez que o contato permanente proporciona diálogo e mescla, traduzidos em produtos culturais. Em tal sentido, sustenta que a fronteira, ao passo que permite vivenciar a experiência de ser “dois em um” ao mesmo tempo (ser si e ser o “outro”), ainda abre a perspectiva de um terceiro olhar, uma elaboração nova e específica que se distingue das partes constitutivas e não se reduz a sua simples soma – noção que remete ao hibridismo cultural: “se a fronteira é trânsito e passagem, onde se trocam sinais e se mesclam experiências,

se é marco que ultrapassa os próprios limites fixados, ela proporciona o surgimento de novos sentidos e códigos” (PESAVENTO, 2006b, p.18).

Iglesias-Prieto (2010) faz a ressalva de que a interação material e simbólica em uma fronteira geopolítica depende do nível de “transfronteridade” dos sujeitos que experimentam a condição de fronteira. Trata-se da quantidade, frequência, intensidade e direção dos intercâmbios e das relações entre os lados, bem como o sentido social e cultural desse cruzamento. O grau de interação afeta e marca as subjetividades. Um maior nível de “transfronteridade” supõe maior contato e compromisso com “o outro lado”, o que por sua vez supõe maior complexidade identitária e de representação.

Mas em outra perspectiva, é importante ter em conta que ideais políticos de ação internacional dos Estados recorrem à sustentação de uma (suposta) homogeneidade cultural de seus integrantes (MARTINS, 2006), como se tudo que estivesse dentro de determinada fronteira geográfica fosse semelhante, próximo ou homogêneo. Por muitas vezes a estratégia de defesa e manutenção desses marcos apela para a naturalização das classificações – “fronteiras naturais” –, maquiando que se tratam de produtos de atos jurídicos de delimitação que tanto produzem a diferença cultural como são efeito dessa (BOURDIEU, 1989).

Segundo Bourdieu (1989), o feito de traçar fronteiras, separando o interior do exterior, o território nacional do estrangeiro, foi originalmente denominado *regere fines*, ação em que a personagem investida da mais alta autoridade fixa as regras que trazem à existência aquilo por ela enunciado. Daí origina-se a etimologia da palavra região (*regio*), a qual – junto a suas fronteiras (*fines*) – consiste no vestígio apagado do ato de direito que circunscreve o território. Tais atos são produtos históricos, consequência de um estado anterior da relação de forças nas disputas pela demarcação considerada legítima.

Na América Latina, boa parte das fronteiras nacionais decorreram de acordos realizados pelos impérios coloniais na Europa, de estruturas administrativas da colonização, e, na sequência, da influência dos capitalismo britânico e norte-americano, além de intervenção das oligarquias locais. Em razão disso, se criaram sistemas nacionais que raramente respeitaram limitações geográficas ou tradições culturais, o que reuniu nações potencialmente diversas e separou outras potenciais (AGUIAR, 2002; AGUIAR, 2016; RAMA, 2005; RAMA, 2008).

Como resposta a tal constatação, o crítico literário uruguaio Ángel Rama (2008) sugere um segundo mapa do continente, cujas fronteiras não se ajustam às dos países independentes, recortando áreas com características comuns – as comarcas ou regiões culturais. Essa classificação alternativa atenderia ao meio físico, à composição étnica da população, à produção econômica dominante, ao sistema social derivado, aos elementos culturais modelados e

transmitidos nesses marcos, os quais estabelecem comportamentos, valores, hábitos e geram produtos culturais. Universo esse que o autor imagina que permite aos participantes se reconhecer como integrantes de uma subcultura regional, diferenciando-se de outras regiões.

A proposta de Rama converge com colocações de Martins (2006), que considera que as regiões de fronteira podem ser analisadas tanto em um viés clássico, por meio dos limites geopolíticos nacionais, como por um ângulo inovador, o qual permite proceder um mapeamento socioantropológico das regiões de fronteiras culturais. Isso porque a categoria de região possui valor mais abrangente do que os territórios delimitados politicamente. Para além de espaço físico, representa o “espaço cultural, territorialmente dinâmico, cujos limites podem ser historicamente diversificados, [...] são macro-unidades de sentido que se referem não apenas a um espaço cultural determinado, mas também ao discurso simbólico identificador que sobre ele se faz” (MARTINS, 2006, p.124). Ou seja, as regiões se pautam sobretudo por termos culturais, identidades e representações relacionadas ao local. O autor fala em um renascimento regional, no sentido de retorno às “nacionalidades” (no entanto, consideramos mais adequado falar em “regionalidades”) anteriores à conformação atual dos Estados-nação, resultado de processos de centralização e unificação nacional.

Conforme Rama (2008), as regiões latino-americanas que se desenvolveram com escassos vínculos com os centros administrativos coloniais elaboraram padrões culturais autônomos, o que as levou a registrar marcadas tendências localistas e até separatistas. Com os processos de independência dos países finalmente dados, as semelhanças existentes no interior das regiões foram subsumidas pelas normas nacionais, com adaptações em relação a língua, educação, desenvolvimento econômico e sistema social. Ainda assim, algumas regiões mantiveram até o século XX certo distanciamento e peculiaridade cultural, sedimentados nos anos transcorridos desde a conquista.

É o caso de um espaço exemplificado pelo próprio autor: “[...] la comarca pampeana, asociando vastos territorios argentinos, el Uruguay y Rio Grande do Sul, donde se ha generado el ‘gaucho’ con su característica cosmovisión y literatura” (RAMA, 2005, p.22). O crítico literário também se refere especificamente ao estado mais sulino do Brasil em outra oportunidade: “el estado Rio Grande do Sul, brasileño, muestra vínculos mayores con el Uruguay o la región pampeana argentina que con Matto Grosso o el nordeste de su propio país” (RAMA, 2008, p.68).

Rama (2005) salienta, assim, as aproximações de um país com outro dentro dessa comarca, o que demonstra a potência integradora das culturas regionais. Por sinal, é nos contextos dos processos de integração, a partir da segunda metade do século XX, que se evolui

a concepção e aplicação da ideia de fronteira, de um caráter divisor – originalmente conflitivo – para traço de união (MARTINS, 2006). Tal movimento também estimula reconhecimentos de proximidade na região do pampa por estudiosos.

Martins (2002a), na apresentação de livro dedicado às fronteiras culturais entre Brasil, Uruguai e Argentina, menciona como se mesclam formação histórica e geográfica, idiomas, costumes e constituição social no espaço que abrange a fronteira do Rio Grande do Sul com os territórios uruguaios e argentinos. Na mesma obra, Leenhardt (2002, p.29) se refere à unidade cultural que transcende as fronteiras desse espaço, unidade simbólica do universo “gaúcho”, segundo o autor, em que “modos de vida e culturas se constroem ou sobrevivem apesar dos recortes que os atravessam, e constituem, à sua maneira, um espaço diferente daquele que tentam definir os Estados”. Já Pesavento (2006b, p.12-13, grifos da autora), embora assumas as similaridades, questiona os alcances e as limitações das identidades partilhadas nesse espaço:

Nós, os do sul. Nós, os de *abajo*. *Nosotros, los hermanos* deste Cone Sul. Será mesmo que teríamos uma identidade especial a nos unir, e nos fazer diferentes dos demais? Afinal, temos uma história em comum, de guerras e amores, de vitórias e derrotas, de experiências políticas nem tão salutares assim, de tragédias e piadas, de costumes e usos, desde os alimentares ao ritmo da música, de clima e de vento, de inverno e de frio, a compartilhar heroicamente este extremo da América do Sul. Estamos bem enquanto fronteira cultural que possibilita coesão social e reconhecimento entre nós mesmos, a desafiar, com nossa maneira próxima de pensar, ser e expressar-se, os demais? Nem tanto. Há muito para trocar, compor, recompor [...]. Nossas fronteiras culturais preservam identidades em um mundo planetário, mas relutam em aprofundar as convergências, tal como em analisar os distanciamentos.

Considerando tal ponderação, lembramos que as identidades se constituem como posicionamentos que estabelecem distinções em relação a outras formas de identificação, mas também harmonizam reconhecimentos e diferenças em seu interior. Da mesma forma, o local que tomamos como espaço de referência identitária guarda recortes e pluralidades em sua formação e seu estado conformativo atual. O próprio Rama (2008) alerta sobre estratos distintos que atravessam as culturas regionais, vinculados a grupos e classes sociais pertinentes.

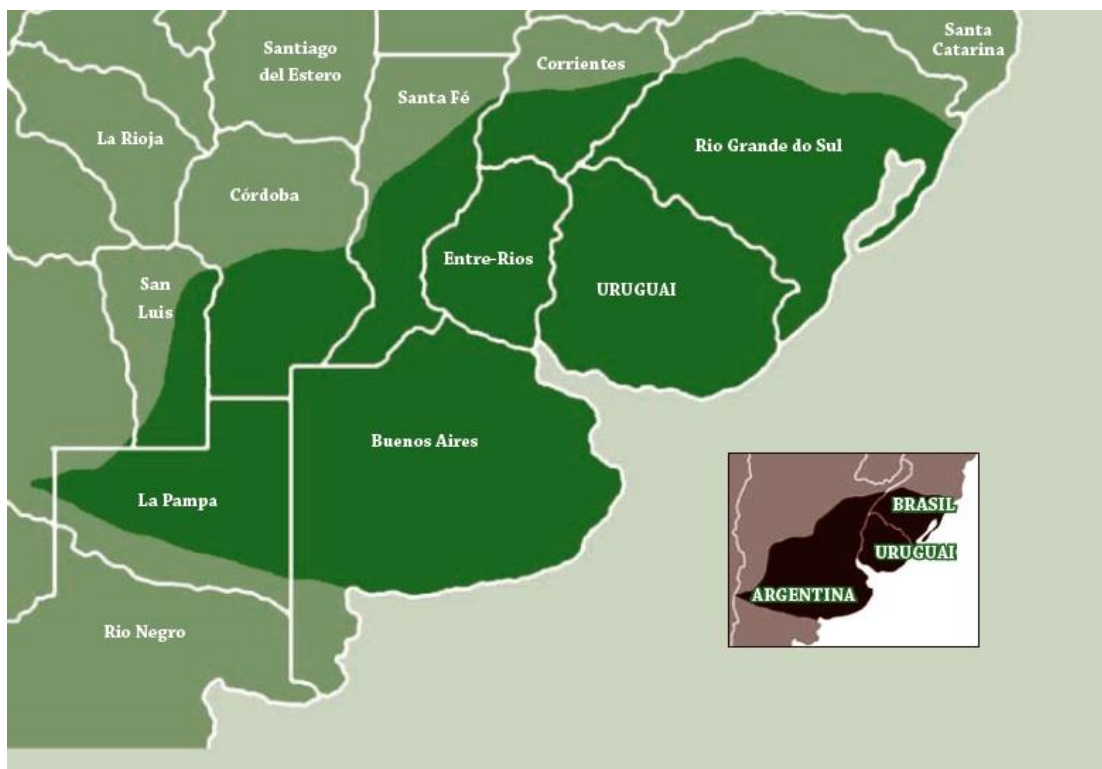
Como vimos até agora, embasamentos consolidados academicamente nos permitem entender o pampa como região, mas esta abordagem não implica que se trata de um todo cultural homogêneo. Diferentes nacionalidades, idiomas, etnias, processos sociais e históricos recentes, entre muitos outros fatores, contribuem para a existência de afastamentos, multiplicidades e divergências dos mais variados nesse espaço. No próximo tópico, aventamos aspectos geográficos, históricos, sociais e demográficos da região, procurando avaliar influências recíprocas das sociedades vizinhas, possíveis motivos de constituição das semelhanças, além de identificar algumas diferenças e especificidades dos contextos de cada país.

2.2 O PAMPA: BUSCA POR PANORAMA CONTEXTUAL

Embora as delimitações das unidades biogeográficas da América do Sul não gozem de estabilidade, sendo objeto de avaliações e revisões constantes, Morrone (2001) nos apresenta um detalhamento de regiões, sub-regiões e províncias biogeográficas latino-americanas e caribenhas, em que compila uma série de sinônimos com os respectivos autores que as nomearam. Dentre elas, consta a *provincia de la pampa*, situada no centro-leste da Argentina, Uruguai e sul do estado brasileiro do Rio Grande do Sul, também denominada *pastizales pampeanos*, *pampa(s)*, *ecorregión de las pampas*. Espaço equivalente é reconhecido por Soriano et al. (1992) como *Pastizales del Río de la Plata*, subdividido em regiões de pampas e campos.

Martino (2004) oferece uma demarcação específica e demonstrada visualmente da biorregião pampa, em que utiliza critérios multidisciplinares, de caráter social, produtivo, comercial e antropológico para estabelecer limites. Segundo o geógrafo, inclui-se o sul do estado brasileiro do Rio Grande do Sul (RS), todo o território do Uruguai e sete províncias argentinas, conforme mostra a figura 2.

Figura 2 – Mapa da região do pampa



Fonte: adaptado de MARTINO (2004, p.115).

No Brasil, o pampa foi oficialmente reconhecido como bioma¹³ pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2004. Dados do Ministério do Meio Ambiente (2017) dão conta que ele abrange aproximadamente 750 mil km², entre territórios brasileiros, uruguaios e argentinos. No Rio Grande do Sul, se estende por 178 mil km², o que corresponde a 63% da área do estado. Salientamos que o pampa enquanto região cultural de referência para constituição e reformulação de identidades não fica confinado ao território delimitado biológica e geograficamente nas categorias que apresentamos. Assim como adverte Fernandes (2016, p.66) em sua proposta investigativa, apenas tentamos estabelecer um núcleo que não se fecha em si, “admitindo influências e expansões”, principalmente porque para fins de levantamento de informações relativas a clima, paisagem, vegetação, formação histórica, entre outras, nos valem da localização desse circuito espacial como parâmetro – uma vez que tais referências são acionadas nas representações audiovisuais em análise.

Em relação ao clima, Yurkevich (2017) indica que este varia de subtropical para temperado do norte ao sul da região pampeana, sendo mais úmido no leste (ou seja, no litoral), e com as quatro estações bem definidas. A título de exemplo, o Atlas da FEE – Fundação de Economia e Estatística do RS (PESSOA, 2017) classifica o clima no estado sulino brasileiro como subtropical úmido, com grande variação de temperatura ao longo do ano, com média anual entre 14°C e 22°C. Pode apresentar mínimas negativas em algumas regiões no inverno e máximas ao redor de 40°C no verão – sendo que a maior parte do território é localizada em grupo climático que se caracteriza por verões quentes e uma pequena área da região nordeste, cujas altitudes são mais elevadas, relacionada a verões amenos¹⁴. Os índices pluviométricos variam de 1000mm a mais de 2000mm, com precipitação bem distribuída ao longo do ano. Em termos gerais, tal situação climática é comungada pelo território que compõe o bioma pampa¹⁵.

O clima relativamente umidificado proporciona uma complexidade vegetacional, apesar da aparente homogeneidade da paisagem, menos exuberante se comparada às florestas tropicais, mas com matas densas nas encostas de cerros, matas ciliares nas margens de rios e arroios, além de banhados e matas de galeria – nesse último caso, trata-se de formação arbustiva em vales úmidos. No entanto, o predomínio é de áreas extensas de campos com gramíneas, em planícies cujos relevos variam entre plano, suave-ondulado e forte-ondulado, sem ultrapassar

¹³ De acordo com Suertegaray e Silva (2009), o conceito de bioma se refere à classificação de grandes paisagens e unidades geográficas contínuas, ainda que compostas por diversos ecossistemas.

¹⁴ Mapa do clima no Rio Grande do Sul disponível em: <http://atlas.fee.tche.br/wp-content/uploads/2017/05/20170511rs_clima.pdf>. Acesso em 31 out. 2017.

¹⁵ Consideramos relevante essa informação pois um dos programas analisados (A Linha Fria do Horizonte) faz alusão direta ao clima do espaço retratado.

altimetrias de 200m (SUERTEGARAY; SILVA, 2009; BOLDRINI, 2009), como se fosse uma paisagem a perder de vista, o que justifica a associação poética do espaço à “lhanura sem limites”¹⁶. Tais características paisagísticas evocam a origem do termo pampa, atribuído por muitos autores à procedência *quíchua*¹⁷, designando um território plano (SUERTEGARAY; SILVA, 2009; YURKIEVICH, 2017).

Bilenca e Miñarro (2004) identificam essa como uma das regiões de campos temperados mais extensas do mundo e avaliavam, à época da publicação, que 41,32% da área se mantinha com cobertura vegetal nativa e o restante já estava modificado por intervenção humana. Por sua vez, Guadagnin et al. (2009) salienta a diferença da conservação dos campos naturais em cada país, estimados em menos de 30% na Argentina, 48% no sul do Brasil e 70% no Uruguai. As transformações na paisagem original se associam à introdução da pecuária como atividade econômica ainda com a colonização europeia, e posteriormente com a produção agrícola, a partir do final do século XIX e início do XX.

Os países da região também guardam suas peculiaridades na expansão da agricultura: enquanto na Argentina sua implantação foi no século XIX e deu novo impulso econômico ao local, lhe conferindo importância no contexto nacional; no Uruguai, em que o pampa representa todo o território, a base pecuária seguiu dominando, porém modernizada com produções intensivas de carne, couro e leite, e posteriormente – nas últimas décadas – a agricultura e a silvicultura tiveram um avanço significativo; já no Rio Grande do Sul, a atividade pastoril viveu um esgotamento dos modelos de desenvolvimento e abriu espaço para forças econômicas externas, no que destaca-se a produção de arroz, trigo, soja e a silvicultura (GUADAGNIN et al., 2009). Nota-se que, se por um lado a expansão agrícola chegou antes à Argentina, as consequências em termos de desmatamento da biorregião são maiores neste país também. Nisso acrescentamos que o levantamento feito por Bilenca e Miñarro (2004) reconhece a expansão da fronteira agrícola, a substituição de pastagens naturais por plantações florestais, o plantio de espécies exóticas e as atividades de caça e comércio ilegais como as maiores ameaças à conservação das formações campestres do pampa. A questão econômica rural pauta as

¹⁶ Termo empregado por Leenhardt (2002), se refere a um dos topos mais recorrentes das literaturas da Argentina, do Uruguai e do Rio Grande do Sul. Lhanura é a forma aportuguesada de *llanura*, que significa planície, em espanhol.

¹⁷ Língua originária ainda falada em países da América do Sul, como Argentina, Bolívia, Peru, Equador, Colômbia e Chile, utilizada inclusive durante o Império Inca. Também chamada de *quéchua*, *quechua* e *runasimi*, estima-se que hoje restem mais de 10 milhões de falantes do idioma na América do Sul. Informações obtidas em: <http://www.ecolatino.ch/index.php?option=com_content&view=article&id=68:quechua-lengua-oficial-de-los-andes&catid=40:reportaje&Itemid=66>. Acesso em 23 out. 2017.

representações dos habitantes locais até atualmente, como iremos observar na análise sequente dos programas documentais.

Esse espaço, ocupado em época anterior à colonização por diversas etnias originárias seminômades de caçadores-coletores e praticantes de agricultura diversificada, permaneceu por um bom tempo do período colonial desinteressante às explorações das coroas lusitana e espanhola pela falta de riquezas minerais ou afastamento dos circuitos de produções agrícolas rentáveis, como foi o açúcar na América Portuguesa (GUADAGNIN et al., 2009; VIEIRA, 2013). Por conta disso, Vieira (2013, p.10) observa:

Em função desta posição o desenvolvimento regional se dará à custa de pequenos investimentos, muito mais voltados para um mercado de subsistência do que de inclusão no sistema econômico colonial. Um desenvolvimento quase autóctone comandará o processo de produção do espaço regional, permitindo que as peculiaridades ganhassem força e constituíssem uma identidade e um caráter bastante expressivo para a região. Mesmo no século XVIII, quando as disputas pelo controle regional se acentuam, longe das políticas imperiais as relações sociais de produção que definem o espaço regional obedecem muito mais a uma lógica própria do que aquela que governa a política dos estados. [...] Muitas das cidades desta região nasceram mesmo de acampamentos militares, nos caminhos das comissões demarcatórias e como resultado consequente de ações principais, configurando um território e uma sociedade que descobriu sua própria lógica de apropriação da natureza.

No entanto, o local passou por valorização geopolítica a partir do século XVII pela posição estratégica junto à Bacia do Prata. Os rios da Bacia se estendem por Uruguai, Argentina, Brasil, Paraguai e Bolívia, e por isso gerou interesse como porta de entrada para o interior do continente, já que sua vasta rede fluvial possibilitava vias para exploração e escoamento de riquezas naturais e circulação mercantil em um amplo território da América do Sul. Como consequência, o Prata motivou disputas diplomáticas e influenciou a economia da região e as lógicas de ocupação do território, especialmente entre os séculos XVII, XVIII e XIX (SORIANO et al., 1992; VIEIRA, 2013).

De acordo com o Meridiano de Tordesilhas, fruto de tratado assinado por Portugal e Espanha em 1494, os territórios portugueses no “Novo Mundo” terminavam ao sul em parte da faixa litorânea do que viria a se tornar o estado brasileiro de Santa Catarina. A colonização do que tomamos como pampa tem marco de referência em 1536, quando os espanhóis fundam Buenos Aires junto ao Rio da Prata, mas encontram dificuldades de se manter ali pela falta de suprimentos e hostilidade dos povos nativos, de modo que abandonam o local e só estabelecem nova fundação em 1580. O reduto consiste em escala para o comércio – legal e ilegal – e a

burguesia lusitana, favorecida pela União Ibérica¹⁸, tem licença para transacionar seus produtos na cidade. Pouco depois, em 1626, jesuítas espanhóis fugindo de ataques de bandeirantes às reduções do Paraguai adentram o território do Rio Grande do Sul e ali formam aquela que ficou conhecida como Redução de Tape, onde ensinam técnicas de plantio às sociedades originárias e introduzem a criação de gado. As constantes ofensivas dos bandeirantes em busca da mão-de-obra indígena levam ao abandono dos padres a essas missões, deixando para trás o gado, que se multiplicou à solta e bravia, fato embrionário da pecuária na região. A captura do rebanho de gado xucro a partir de então conecta o pampa com a economia colonial, primeiro focada na exportação do couro e do sebo, depois para alimentar o mercado interno que se constituía em portos e zonas mineradoras – principalmente na região brasileira das Gerais (PESAVENTO, 1997; MAGNOLI; OLIVEIRA; MENEGOTTO, 2001).

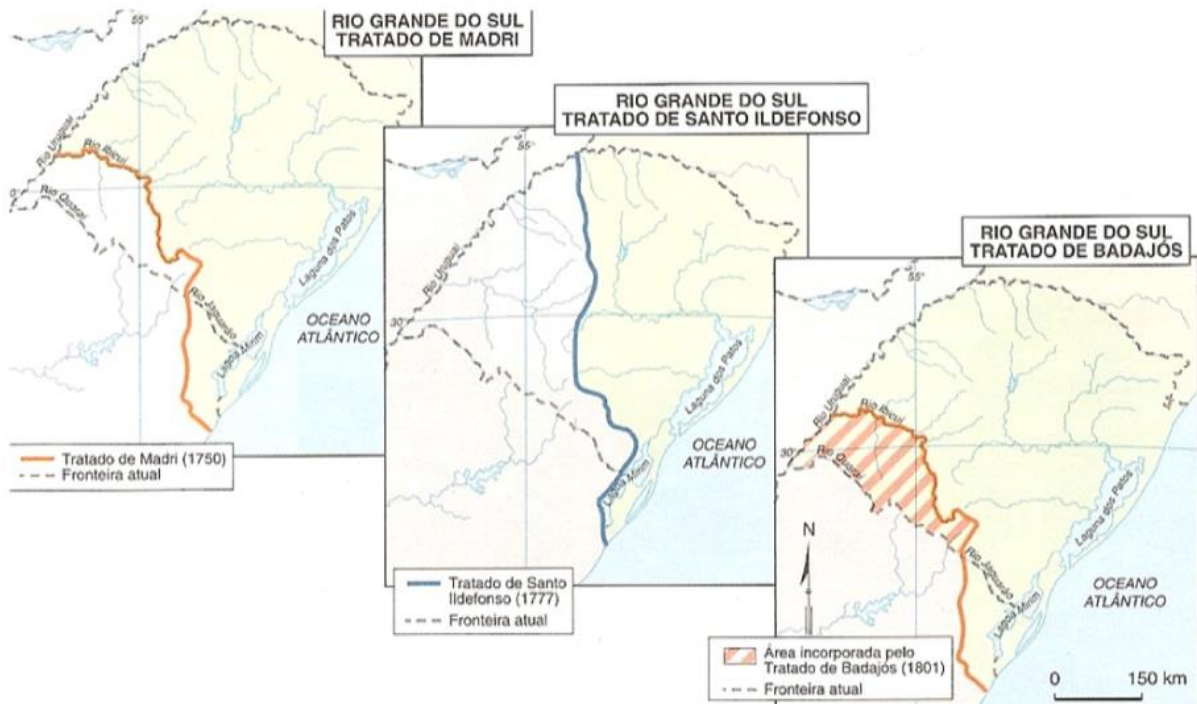
Os jesuítas, que mantêm o empreendimento missionário a serviço da coroa espanhola, retornam às terras onde viria a ser o Rio Grande do Sul, instalando os Sete Povos das Missões a partir de 1682. Enquanto isso, já findada a União Ibérica, os comerciantes portugueses são hostilizados em Buenos Aires e pressionam a coroa lusa para estabelecer uma sede junto ao Rio da Prata, movimento respondido com a fundação da Colônia do Sacramento na margem oposta do rio, em 1680. A Colônia é palco de confrontos militares por domínio, quadro em que também se origina Montevideú, na mesma margem do estuário de Sacramento, oficialmente estabelecida como cidade sob comando espanhol em 1726, na tentativa de isolar o enclave português. A fim de disputar territórios e criar um caminho terrestre entre São Paulo e Colônia, os portugueses erguem o Forte de Santo Amaro, marco inicial de Porto Alegre, em 1735, e dois anos depois, instalam o povoado de Rio Grande de São Pedro (atual cidade brasileira de Rio Grande). A coroa lusa ainda passa a distribuir sesmarias a partir de 1730 com posses de terra e gado abaixo da cidade catarinense de Laguna – situada na divisória de Tordesilhas – como retribuição a serviços militares prestados, em um processo estratégico de ocupação.

Os sucessivos conflitos por domínios entre portugueses e espanhóis na região se encaminham para um apaziguamento com o Tratado de Madri, em 1750, uma primeira tentativa de delimitação territorial cujo foco consiste na permuta entre a Colônia do Sacramento e os Sete Povos das Missões. Por conta dele, os jesuítas e os indígenas das reduções teriam de sair do local e migrar para o outro lado do Rio Uruguai (ver figura 3, adiante), o que hoje corresponde a território argentino. Os nativos mostram contrariedade, não aceitando deixar suas terras e sequer se submeter ao mando português, a qual é respondida com o envio de tropas pelas

¹⁸ Centralização das monarquias de Portugal e Espanha entre 1580 e 1640 por consequência de impasse de sucessão na coroa lusitana.

autoridades das coroas e eclode a insurreição conhecida como Guerra Guaranítica (1754-1756), em que os indígenas saem derrotados. Com disputas reativadas, tem-se uma série de novos tratados geopolíticos, demonstrados a seguir pela figura 3: El Pardo (1761) anula o de Madri; na sequência, em 1777, o de Santo Ildefonso visa devolver as Missões à Espanha, de modo que quase deixou o atual território do RS dividido pela metade entre as coroas; e finalmente o de Badajós, em 1801, o qual retoma os acordos do Tratado de Madri e ainda estende a divisória das terras portuguesas (MAGNOLI; OLIVEIRA; MENEGOTTO, 2001).

Figura 3 – Movimentações das fronteiras entre domínios portugueses e espanhóis na região – 1750 a 1801



Fonte: MAGNOLI; OLIVEIRA; MENEGOTTO, 2001, p.15.

Os processos descritos explicam sumariamente como se formaram as fronteiras que hoje delimitam os territórios entre Rio Grande do Sul e Argentina. Já os marcos que contemporaneamente separam RS e Uruguai resultaram de ações sequentes. A partir de 1776, a coroa espanhola reformula suas jurisdições na América, do que deriva a criação do Vice-Reinado do Prata, que abrange espaços correspondentes a Argentina, Uruguai, Paraguai, Bolívia e parte do Chile, com capital instalada em Buenos Aires. Em 1810, mediante contexto

de enfraquecimento do poder colonial¹⁹, as intendências que constituem o Vice-Reino se lançam em lutas pela independência. Sob o projeto de Províncias Unidas do Rio da Prata (região da maior parte do território do antigo Vice-Reino do Prata), a emancipação em relação à Espanha é proclamada no Congresso de Tucumán em 1816. Complexos debates e disputas se dão desde 1810, com o desmembramento de algumas destas províncias em novos Estados nacionais, como foi o caso do Paraguai, a República Oriental do Uruguai e a Argentina. Inclusive este último configura-se como um Estado unificado apenas próximo a eclosão da Guerra do Paraguai (NAHUM, 2003).

Nesse processo, destaca-se a figura de José Gervasio Artigas, que em 1815 consegue expulsar as forças de Buenos Aires de Montevideú, consolidando o primeiro governo autônomo em todo o território da Província Oriental. Cria o *Reglamento provisório de la Provincia Oriental para o fomento de la campaña y seguridad de sus hacendados*, procurando uma recuperação econômica da região tão assolada por guerras. No período, por sua defesa de ideias federalistas (confederais) e sua oposição ao centralismo de Buenos Aires, as províncias litorâneas e do interior do que é hoje Argentina o proclamam “*Protector de los Pueblos Libres*”, e assim se forma a Liga Federal. Em função de preocupações com tal Liga e com a expansão do projeto federalista, os portugueses, com certo apoio de Buenos Aires, intervêm na Banda Oriental em 1816 e dominam Montevideú em 1817. Essa realidade enfraquece as relações da Liga Federal e Artigas se retira para o Paraguai em 1820. A Banda Oriental passa ao domínio português, e em 1821, a chamar-se Província Cisplatina (NAHUM, 2003; PADOIN, 2001). É interessante que a bandeira da Liga Federal ou Liga dos Povos Livres – de cores azul, vermelha e branca – aparece reincidentemente no programa *Expreso Sur* sobre a *Fiesta de La Patria Gaucha*, mostrando como o *artiguismo* parece ser ainda forte no Uruguai, mesmo de forma residual.

Em 1825, um levante movido por aqueles que ficaram conhecidos como “*treinta y tres orientales*” inicia a revolta contra o domínio brasileiro e ganha apoio da Argentina – interessada em reincorporar a Banda Oriental às Províncias Unidas. O transcurso origina a Guerra Cisplatina, pacificada com mediação inglesa, em que se reconhece o Uruguai como um país formalmente independente. A convenção que encerra o conflito deixa em suspenso a questão do segmento de fronteira entre o novo país e o Brasil, resolvida apenas em 1851 tendo como

¹⁹ Contribuem para o quadro as invasões inglesas em 1806 e 1807 a Buenos Aires, com contenção das mesmas por milícias locais, a substituição do vice-rei nomeado pela coroa espanhola por líder *criollo* - termo que geralmente denotava, na América Espanhola, os descendentes de europeus (principalmente espanhóis) que viviam em terras americanas – e a conquista da Espanha pelas tropas de Napoleão Bonaparte em 1810 (PAYRÓ, 2006).

suporte os rios Quaraí e Jaguarão (PESAVENTO, 1997; MAGNOLI; OLIVEIRA; MENEGOTTO, 2001).

Os episódios que destacamos evidenciam a oscilação entre os domínios das coroas ibéricas na região e seu impacto na formação territorial e delimitações contemporâneas, por isso recuperar o período é compreender como as trajetórias das terras que hoje constituem nações distintas se mesclam e são imbricadas historicamente. São comuns referências ao espaço estudado como “região de definição de fronteiras” ou “região de fronteiras”, e de fato o peso das fronteiras políticas é significativo em sua história, pois promove dinamismo e influências culturais diversas. No entanto, isso demanda também desvelar os cenários de conflitos e disputas de poder que a configuram, de inegável caráter bélico. Vieira (2013) nos provê aporte para constatar que a dinâmica de embates políticos e militares por posse do território permanece nas sociedades que se desenvolvem na região, implicando na formação de identidades e representações. Tal observação é encontrada em características atribuídas a figuras míticas associadas ao espaço, como coragem, valentia, luta, do mesmo modo que também gera rivalidades e oposições naturalizadas com o tempo entre nacionalidades.

Importa atentar, para além disso, que se as delimitações da região foram fruto de conflitos constantes, elas também denotam que sua defesa apenas se fez tão necessária porque a circulação no espaço era relativamente viável antes de seu estabelecimento, conforme conta Reverbel (1998, p.89):

A fronteira do Rio Grande do Sul com os países do Prata estende-se por 1.727 quilômetros, dois quais 724 com a Argentina e 1.003 com o Uruguai. A fronteira com o Uruguai, desde a Barra do Chuí até a foz do Quaraí, é quase toda seca. Já a divisa com a Argentina, desde a foz do Peperi-Guaçu até a confluência do rio Quaraí, corre ao longo do rio Uruguai. Nada, entretanto, impede o livre trânsito entre o Rio Grande e os países platinos. Embora o Rio Uruguai, na fronteira com a Argentina, ofereça obstáculos em diversos pontos, outros tantos são perfeitamente transponíveis [...].

Por conta de tais características, são vários os casos de “cidades gêmeas” na região, municípios com adensamento populacional cortados pela linha de fronteira, com grande potencial de integração e permeabilidade econômica, social e cultural. Na divisa Brasil-Argentina, temos Porto Xavier/San Javier, Itaqui/Alvear, São Borja/Santo Tomé, Uruguaiana/Paso de Los Libres (cidades brasileiras e argentinas, respectivamente); além da tríplice-fronteira Barra do Quaraí/Bella Unión/Monte Caseros (Brasil, Uruguai e Argentina, nessa ordem). Nos limites Brasil-Uruguai, estão Quaraí/Artigas, Jaguarão/Rio Branco, Santana do Livramento/Rivera e Chuí/Chuy.

O relato descrito dos episódios que contribuíram na conformação dos limites na região se confronta com a historiografia brasileira tradicional, segundo Magnoli, Oliveira e Menegotto (2001), a qual sustenta uma narrativa de que o território nacional foi uma herança pronta recebida dos tempos coloniais. Isso nos rememora que a escrita da história também opera por representações tecidas no tempo específico de suas produções, de forma que invariavelmente mobilizam atividades de criação e composição a partir de traços do passado cruzados e dispostos em nexos de sentido para gerar narrativas particulares (PESAVENTO, 2006a).

Por não raras vezes, os processos de consolidação dos Estados nacionais desencadeiam vias para pesquisa e escrita sistemática da história, e assim a disciplina eventualmente se coloca a serviço de projetos nacionalistas. É o que Gutfreind (1992) reconhece que ocorreu com a historiografia do Rio Grande do Sul em seu período contemporâneo, especialmente entre o final do século XIX e meados do XX, quando se dá a institucionalização do discurso histórico. A autora, em obra que consiste em referência clássica sobre a produção historiográfica do estado, identifica duas matrizes ideológicas no campo, uma lusitana e outra platina, cujas interpretações dos acontecimentos correspondem à conjuntura em que se desenvolvem e “representam a busca da identidade político-cultural do território sul-rio-grandense” (GUTFREIND, 1992, p.11).

Os autores filiados à matriz lusitana vinculam os relatos históricos do Rio Grande do Sul a Portugal e ao Brasil, em esforço para criar uma imagem do estado integrada e próxima ao restante do país. Tal perspectiva de história unilateral rechaça influxos com a área platina, desde político-bélicos a comerciais e sociais. Apesar de considerada hegemônica até hoje, a corrente foi desmistificada pelo próprio processo histórico: uma de suas contradições seria reconhecer a existência de uma fronteira concreta entre RS e Prata a ponto de centrar seus estudos na geografia, com destaque ao traço fronteiriço, mas isolar as partes como unidades sem relações mútuas. A matriz, percebida desde fins do século XIX, é especialmente dominante a partir de 1920, em um contexto de nacionalismo ascendente no qual grupos políticos e intelectuais rio-grandenses buscam projetar o estado no cenário brasileiro. A ideia é a integração nacional sob liderança gaúcha, o que de fato acontece com a Revolução de 1930²⁰ e a chegada de Getúlio Vargas à presidência. Após efetivado o projeto, mantém-se retoques à identidade luso-brasileira do Rio Grande do Sul²¹.

²⁰ Movimento das oligarquias estaduais que se sentiam excluídas das decisões políticas brasileiras durante o início do período republicano, já que as elites paulistas e mineiras dominavam o núcleo do poder nacional, alternando-se nos cargos de presidência, hegemonia conhecida como “política do café-com-leite” (MAGNOLI; OLIVEIRA; MENEGOTTO, 2001).

²¹ Os retoques nesse sentido seguem na matriz historiográfica. No plano político, Masina (2002) nos indica que, ao confirmar a vitória e eleger-se o primeiro presidente sul-rio-grandense do país, Vargas legitima a hegemonia

A matriz platina também caracteriza a história local como resultado da exploração e colonização portuguesa, mas rebate o entendimento da opção histórica do RS em tornar-se brasileiro, sustentando que foram as condições históricas que o fizeram ser parte do país. Além disso, seus participantes frequentemente evocam a unidade do pampa e frisam relações platinas e castelhanas com o estado, as quais promovem semelhanças e trocas quanto a hábitos, tradições, música e até linguagem. Assim, não descuida das origens lusas, mas pensa o Brasil como parte da América do Sul.

Para Gutfreind (1992), as duas matrizes representam concepções políticas díspares que tiveram a história como instrumento de disputa, com ênfase no federalismo pela platina e fortalecimento dos laços sul-rio-grandenses com o Brasil na lusitana. No entanto, ambas não se opõem, apenas divergem em alguns aspectos, já que guardam teor nacionalista e zelam pela integridade nacional, com ênfase ao caráter geográfico e à situação de fronteira vivida. Tratam-se de “oposições permitidas uma da outra”, partindo das ideias de nação e estado identificados com os limites político-administrativos, e subestimando mobilidades no espaço cobiçado pelas duas vertentes de colonização. A própria autora confirma que exemplos recentes reforçam as relações entre o estado sulino e a área do Prata, as quais nunca cessaram e teriam sido mais intensas em épocas passadas, de modo a ocasionar similitudes e contatos.

Uma das polêmicas entre as duas tendências concerne à inclusão das Missões Jesuíticas na história sul-rio-grandense, defendida pela matriz platina e rejeitada pela lusa em função do vínculo com a colonização espanhola. Chegou a 30 o número de reduções espalhadas em territórios hoje sob jurisdição de Paraguai, Argentina, Brasil e Uruguai. Nesse ponto, é interessante acrescentar a proposta de Neumann (2004) em repensar a formação histórica do Rio Grande do Sul a partir de tripla determinação, resgatando a contribuição indígena desarticulada com o Tratado de Madri, inclusive porque as comunidades originárias, além de povoadas pelos ibéricos, lutaram por sua autodeterminação.

Como informa Pesavento (1997), as reduções consistiram em unidades economicamente desenvolvidas e praticamente autônomas em relação às autoridades coloniais, baseadas em regime de trabalho comunitário orientado e fiscalizado pelos jesuítas. Além da criação de gado, produziam erva-mate, trabalhos de fiação, tecelagem e metalurgia, entre outros. Alguns dos indígenas aldeados eram letrados e se empenharam em produzir suas versões dos acontecimentos, inclusive buscando garantir sua primazia sobre as terras quando sedimentado o acordo de Madri ao redigir cartas ao governador de Buenos Aires que expunham a

de um modelo regional idealizado, mas pouco depois, estabilizado na condição de presidente, busca elidir as diferenças regionais em nome de uma unidade nacional, inclusive proibindo bandeira e hino do estado.

contrariedade dos guaranis à permuta com a Colônia do Sacramento (NEUMANN, 2004). As diversas lideranças indígenas foram ofuscadas pelo espaço destacado que os escritos históricos e literários concederam ao índio Sepé Tiaraju, alçado a herói, símbolo de resistência nas análises da Guerra Guaranítica. Mitificação não endossada pela matriz lusitana, contudo, uma vez que o indígena missioneiro lutou contra a integração ao domínio português.

Outro ponto de divergência entre as matrizes históricas se refere à Revolução Farroupilha, movimento conduzido pelas oligarquias regionais sul-rio-grandenses de 1835 a 1845 contra a centralização do Império Brasileiro que chega a proclamar a República Rio-Grandense no estado – também conhecida como Piratini – e a República Juliana, em Santa Catarina. No quadro brasileiro da época, se junta a outras rebeliões do Período Regencial, como a Cabanagem (1835-1840) no Pará e a Sabinada (1837-1838) na Bahia. No Rio Grande do Sul, a mitologia política em seu entorno permanece até hoje²², tomada como referência de distintos posicionamentos (MAGNOLI; OLIVEIRA; MENEGOTTO, 2001). Quanto a ela, a preocupação da matriz lusitana diz respeito a negar seu teor separatista e a afastar do cenário mais amplo da política platina no período, inserindo-a apenas na esteira das revoluções brasileiras de ideário liberal, com interesses republicanos e federalistas (GUTFREIND, 1992).

Entretanto, há documentações e fatos históricos que comprovam seu entrelaçamento com conflitos entre oligarquias platinas. Na Argentina, rebeliões de forças provinciais, com comando de Juan Manuel de Rosas, enfrentam o unitarismo da burguesia portenha²³ e chegam ao poder. No Uruguai, as lideranças políticas surgidas nas guerras de independência se confrontam, e Rosas apoia o então presidente uruguaio Manoel Oribe, em 1835, na disputa. Já no Rio Grande do Sul, têm-se negociações entre as tropas de Oribe e Rosas e os chefes militares farroupilhas no início da Revolução e posteriormente destes com as forças de oposição uruguaias e argentinas. Em 1845, quando o conflito platino ameaça uma invasão ao estado, o Império Brasileiro e os “farrapos” chegam a um acordo de pacificação (MAGNOLI; OLIVEIRA; MENEGOTTO, 2001). O movimento foi a revolta mais duradoura do Período Imperial, e Pesavento (1997) realça que foi apenas por conta das ligações com o Prata que os farroupilhas puderam sustentar 10 anos de lutas, já que da Banda Oriental vinham exportações e reforços em munição e cavalo.

²² Oliven (2006, p.77) confirma que “a Revolução Farroupilha incorporou-se à simbologia rio-grandense, sendo rememorada e ritualizada anualmente através de uma semana que leva seu nome e que culmina com o feriado estadual de Vinte de Setembro no qual há desfiles na maior parte das cidades do estado”. A data em voga remete à eclosão do movimento insurgente em 1835.

²³ Do espanhol *porteño*, costuma ser usado como gentílico dos naturais de Buenos Aires.

Os aspectos históricos aqui retomados se fazem necessários porque as representações desenvolvidas na historiografia permanecem, são revisadas ou por vezes se radicalizam com as apropriações sociais e culturais. Invariavelmente, esse processo é rearranjado de distintas maneiras nas representações midiáticas que se fazem dos recortes temáticos, e por isso nos valem de tais informações para analisar os programas estudados.

No sentido de organizar dados contextuais para apoiar a análise, ainda interessa mencionar os diferentes grupos que contribuíram na formação demográfica da região. Como já intuído do processo histórico de configuração geopolítica do território, predominam no período colonial os povos nativos, os brancos portugueses²⁴ e espanhóis, e também os negros africanos, todos com parâmetros culturais diferenciados. Reichel e Gutfreind (1996) relacionam a origem étnica às relações de produção e instâncias de poder instituídas na colonização, de modo que a classe dos dominados – muitas vezes subjugados a condições de servidão e escravidão – se constitui de indígenas, negros e mestiços, além de que ser branco metropolitano ou branco *criollo* determina posições desiguais. As autoras ainda relatam um fato curioso: a extensa área do pampa figurou em reduto para aqueles que não se adaptaram às exigências da dominação em outras regiões limítrofes, como negros escravos fugitivos, indígenas considerados infiéis e até brancos, na maioria soldados desertores das coroas.

Nesse ponto, faz-se necessária uma ressalva: a presença negra e indígena é esmaecida na construção das identidades do povo do pampa, por conta das posições subalternas impostas historicamente. De acordo com pesquisas arqueológicas, os nativos indígenas já habitavam o território em questão há mais de 12 mil anos (OLIVEN, 2006). A incorporação das populações originárias ao domínio espanhol e português não ocorreu sem resistência, de forma que os que viviam em pequenas aldeias estáveis, como os guaranis, sucumbiram à redução e à servidão, enquanto os que se baseavam na caça e na coleta, como charruas e minuanos, custaram mais a se incorporar à economia colonial de forma permanente.

Já os negros têm participação acentuada desde meados do século XVIII na região: a título de demonstração, trazemos dados expostos por Oliven (2006) de que 29% da população do Rio Grande do Sul era formada por escravos em 1814 e de que na Revolução Farroupilha, de um terço à metade do exército rebelde seria composto por negros. O autor também adverte que tem sido lugar comum na historiografia atribuir o ideal de abolição da escravatura aos farroupilhas, já que no tratado de pacificação consta a libertação dos cativos que lutaram, mas

²⁴ No Rio Grande do Sul, destacam-se os portugueses do arquipélago de Açores, que iniciaram o povoamento de Porto Alegre e região, além de posteriormente rumar à campanha sulina (MAGNOLI; OLIVEIRA; MENEGOTTO, 2001)

o fato de que muitos líderes militares do movimento conservaram escravos em suas estâncias anos após o término da insurreição e a traição aos lanceiros negros no episódio do Massacre de Porongos²⁵ revisam a proposição. Fernandes (2016, p.70) ainda acrescenta que muitos indícios históricos evidenciam o caráter conservador da Revolução Farroupilha, entre eles preocupações com “a manutenção constitucional do latifúndio (e da ordem socioespacial estabelecida), da estrutura de classes e do regime escravocrata, denotando a não-sintonia com os movimentos abolicionistas da época na maior parte da América Latina”.

Uma nova leva de imigração europeia também compôs a formação populacional do pampa a partir de meados do séculos XIX. No Rio Grande do Sul, os principais grupos vinham da Itália e da Alemanha, mas conjuntamente se receberam poloneses, russos e suecos, entre outros, para desenvolver áreas não colonizadas por meio do cultivo da terra e minimizar o poder dos estancieiros pecuaristas da região da campanha²⁶. A iniciativa ainda entrou em um projeto do governo central brasileiro de “branqueamento” da população (PADOIN, 2013). Isso leva a um quadro em que 12% dos habitantes do estado eram estrangeiros no início do século XX²⁷, o que colabora substancialmente para a mudança de seu perfil demográfico.

Para o Uruguai, a imigração foi praticamente uma questão de demanda por povoar um território quase vazio, conforme pontua Gerstner (2008), já que em 1830 o país tinha cerca de 70 mil habitantes. Assim, legislações e instituições estimularam a chegada de estrangeiros e entre 1860 e 1890, a população de procedência europeia radicada em Montevideú alcançou quase cinquenta por cento da total, conferindo à capital uruguaia um caráter que marca suas identidades. Destacam-se as imigrações espanholas, italianas e francesas, porém a heterogeneidade marca o processo de recepção e abrange inclusive provenientes de países árabes, como Síria, Líbano e Egito.

No caso argentino, a política de promoção à imigração se sustentou em bases ideológicas definidas, as quais argumentavam que o atraso do país se devia à existência de população indígena, aos resquícios da herança colonial e a grande extensão e desconhecimento de um território considerado “deserto”²⁸. Tais elementos conduziram a práticas específicas do poder

²⁵ Segundo Oliven (2006), um suposto acordo secreto entre o general farrapo David Canabarro e o futuro Duque de Caxias, comandante das forças imperiais, traía o corpo de lanceiros negros, composto por ex-escravos, desarmando-os previamente e permitindo o massacre ocorrido na batalha do Cerro dos Porongos, ao final de 1844 (com as negociações de paz já em andamento), em que morreram 10% das forças farrapas, na maioria ex-escravos.

²⁶ Região fisiográfica que corresponde ao sudoeste do Rio Grande do Sul.

²⁷ Dado proveniente do Atlas Socioeconômico Rio Grande do Sul (2017), disponível em: <<http://www.atlassocioeconomico.rs.gov.br/migracoes>>. Acesso em 17 nov. 2017.

²⁸ Segundo Núñez (2004), o “deserto” consiste em uma imensa extensão do pampa não povoada pelos cristãos na Argentina – termo que o autor usa para sintetizar os colonizadores europeus e os indígenas já incorporados à sociedade. Afirma que nesse espaço não havia caminhos ou casas e os únicos que o conheciam bem eram os indígenas que ali viviam.

oficial destinadas a mudar a realidade territorial e populacional do país: o extermínio indígena, a expansão das fronteiras internas em sentido ao “deserto” e a promoção da imigração seletiva. Por conta disso, a Argentina foi o segundo país que mais recebeu imigrantes entre 1821 e 1932, atrás apenas do Estados Unidos, com aumento demográfico registrado de 1,8 milhões em 1870 para 8,3 milhões em 1915. Entre as nacionalidades abrigadas, majoritariamente italiano e espanhóis, mas também franceses, ingleses e alemães, entre outros (GERSTNER, 2008).

Como as referências pressupõem, a diversidade de origens étnicas marca a formação populacional no pampa e incide sobre os processos de identidade. Entretanto, embora as imigrações europeias mais recentes tenham concorrido para a configuração desse quadro diverso, não se pode invisibilizar as lógicas racistas que a promoveram, imbuídas por uma suposta e preconceituosa superioridade branca. É possível relacionar tais lógicas ao fato de que a organização latino-americana se estruturou a base de valores da cultura europeia: costumes, crenças, sistema político e econômico. É o que nos indica Martins (2003), sustentando que mesmo com a incorporação de elementos diferenciados e diferenciadores dos povos originários, dos africanos, dos novos grupos imigrantes e da miscigenação parcial e heterogênea decorrente de todos esses, o pilar de nossa tessitura cultural é a civilização europeia ocidental. Portanto, é válido problematizar:

No caso da *comarca pampeana*, coloca-se aí a relação do gaúcho brasileiro e do pampa e do *gaucho* argentino e uruguaio de *la pampa*, mas também do índio, do gaúcho e do negro, de gaúchos e de gringos, o que nos faz defrontar com uma extensão considerável do tema, ou seja, com as fronteiras internas e as tensões entre os diferentes de cada lado das linhas divisórias nacionais, considerando a presença e o papel histórico dessas diversas etnias e culturas nos três países (CHIAPPINI; MARTINS; PESAVENTO, 2004, p.16).

Tendo isso em mente, trazemos dados demográficos atuais para ilustrar superficialmente o quadro contemporâneo de composição étnica no pampa. Os números do último censo demográfico brasileiro feito em 2010 pelo IBGE referem, segundo o critério de cor e “raça”, que dos 10.693.929 residentes no Rio Grande do Sul, 83,22% são declarados de cor ou “raça” “branca”, 10,57% “parda”, 5,57% “preta”, 0,31% “indígena” e 0,33% “amarela” (o Instituto compreende nesta categoria pessoa declarada de origem japonesa, chinesa, coreana ou afim)²⁹. Adverte-se que a investigação de cor ou raça no censo brasileiro é autodeclaratória, baseada na manifestação individual dos respondentes.

Já o *Instituto Nacional de Estadística (INE)* do Uruguai, incluiu questionamento sobre a ascendência principal dos habitantes no censo de 2011, também respondido pelos próprios

²⁹ Dados do Censo 2010 - IBGE, obtidos em <sidra.ibge.gov.br/Tabela/3175#resultado>. Acesso em 20 nov. 2017.

declarantes. Da população total contabilizada, 3.285.877 pessoas, 86,77% se identifica com ascendência “branca”, 4,56% “afro ou negra”, 2,33% “indígena” e 0,22% “asiática ou amarela”. Ainda 1,62% avaliam que pertencem a nenhuma ascendência ou não reconhecem uma principal, 3,52% consideraram não relevante e 0,83% não responderam³⁰.

Na Argentina³¹, o último recenseamento demográfico, feito em 2010, utilizou uma metodologia de censo com mostra, com aplicação de dois questionários combinados, o mais amplo deles a uma mostra de moradias em regime familiar, e o básico aplicado ao resto das moradias³². Somente no questionário amplo se incluíram perguntas sobre identificação étnica, direcionadas especificamente para descendentes indígenas ou afro. Na pergunta que indagava se alguma pessoa da casa respondente era indígena ou descendente, 2,41% de um total de 39.671.131 habitantes abarcados responderam que sim; já na questão dirigida a afrodescendentes, apenas 0,38% das respostas foram afirmativas à identificação³³.

Esses dados nos trazem algumas noções gerais sobre a composição étnica da população nas diferentes unidades federativas do pampa, permitindo perceber, por exemplo, a preponderância dos habitantes identificados com ascendência branca, além de que o estado do Rio Grande do Sul se mostra mais mesclado em termos de raça do que a Argentina e o Uruguai. Contudo, também possibilitam inferir algumas questões sobre a institucionalização das relações raciais nos diferentes Estados. Por exemplo, no contexto argentino, a hegemonia branca é tão naturalizada que sequer se incluem questões sobre origens étnicas no questionário básico do censo. Quando isso é feito no questionário mais extenso, direcionam-se apenas duas opções em que o respondente pode afirmar ou negar. Assim, percebemos que o esmaecimento da presença das populações minoritárias em termos de raça e cor é mais um traço compartilhado na região que estudamos.

Outros subsídios retirados dos últimos censos nacionais que interessam mencionar dizem respeito à composição populacional por sexo biológico nas unidades: todas guardam uma

³⁰ Proporções filtradas a partir da base de dados com os resultados do censo de 2011 no Uruguai. Disponível em: <<http://www.redatam.org/binury/RpWebEngine.exe/Portal?BASE=CPV2011&lang=esp>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

³¹ Apesar de considerar que o pampa não abrange toda a Argentina, constatamos a dificuldade de viabilizar a filtragem dos dados estatísticos por estados específicos na base de dados do censo do país. Como a unidade cultural extrapola as províncias que fazem parte do bioma e admitindo que o levantamento aqui delineado tem em vista um panorama geral, entendemos como suficiente ter em conta os dados nacionais.

³² Informação retirada das explicações metodológicas da base de dados do censo 2010 da Argentina: <<http://200.51.91.245/redarg/CENSOS/CPV2010rad/Docs/aspectos.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

³³ Resultados calculados a partir da base de dados do censo 2010 da Argentina. Disponível em: <<http://200.51.91.245/argbin/RpWebEngine.exe/PortalAction?&MODE=MAIN&BASE=CPV2010A&MAIN=WebServerMain.inl>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

relativa paridade demográfica entre o número de homens e mulheres, de forma que estas ainda passam de 51% das populações em todos locais³⁴.

Os indícios coletados nos mostram quão heterogêneo o espaço em estudo é, já que as mesclas de ascendências nacionais, raças e etnias geram aportes culturais em termos de expressões culturais e novos formatos híbridos se constituem, reconfiguram, suscitam outros mais novos, em um contínuo cultural complexo. Um dos campos em que essa dinâmica se vivencia é a produção musical, uma das temáticas em enfoque em dois dos três programas documentais analisados, por isso pincelamos algumas ideias sobre esta, com recorte nos ritmos evidenciados nas obras audiovisuais.

A começar pelos instrumentos, a evidência no estilo musical do pampa recai sobre o violão e o acordeom, também conhecido como gaita – sendo “frequentemente descritos como os que representam o que seria ‘tradicionalmente’ gaúcho em termos de música” (ÁLVARES, 2017, p.45). Pelo início do século XIX, eles teriam substituído instrumentos mais antigos na região, como a viola e a rabeca³⁵. Allesandrini (2004) relaciona a presença do violão e do acordeom à sua facilidade de transporte e ainda comenta o enriquecimento rítmico com os instrumentos de percussão, legado dos indígenas e dos africanos, além do canto, em altos brados, vinculado às lides campeiras. Entretanto, advertimos que essa última característica varia de acordo com os ritmos musicais e as influências por eles incorporadas, não se apresentando no estilo que Panitz (2010) denomina milonga contemporânea, por exemplo.

Dos imigrantes europeus, Allesandrini (2004) assinala que importamos no século XIX a *mazurca*, o *schottisch* e a polca. A *mazurca*, originária da Polônia, chegou ao Uruguai e se irradiou ao Rio Grande do Sul – locais em que já bastante adaptada, passou a ser conhecida como rancheira (AYESTERÁN, 1967). O *shottisch*, cujas raízes são atribuídas tanto a alemães quanto a escoceses, atravessou o Atlântico e aportou na América do Sul, sendo executado em bailes no Brasil e no Uruguai. Tocado no acordeom, aqui transformou-se no xote, ritmo também conhecido no nordeste brasileiro como parte do repertório do forró. Da polca, segundo Ayestarán (1967), derivaria o chamamé, surgido na Argentina.

De ênfase na dança ritmada em passos curtos, o chamamé ganha outra associação com Ribeiro (2016): o contato da música hispânica com os ritmos do povo inca peruano. De todo modo, o local de sua consolidação é reconhecido na província argentina de Corrientes. Os

³⁴ As proporções foram retiradas das bases de dados dos censos do Brasil, Uruguai e Argentina, cujas páginas *online* estão já disponibilizadas nas notas anteriores.

³⁵ Álvares (2017) nos explica que a rabeca é um instrumento parecido com o violino, porém de fabricação mais rústica, e a viola a que se refere é da família do violão, de origem ibérica e com cordas de arame.

indícios de sua chegada ao Rio Grande do Sul remetem às rádios argentinas de fronteira, por volta da década de 1930. Nesse sentido, Panitz (2017) conta que nas primeiras décadas do século XX, o sinal das rádios de Buenos Aires e Montevideu chegavam em Porto Alegre com mais facilidade à noite do que a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, e somente no Estado Novo da era Vargas uma rede de antenas renovada permitiu à emissora estatal abranger todo o território brasileiro.

Outro ritmo que gerou variantes consagradas foi a *habanera*, de surgimento sinalizado junto aos negros africanos em Cuba e que, em intercâmbios culturais entre América e Europa, foi ao “Velho Mundo” para depois alcançar a América do Sul. No Rio Grande do Sul, adquiriu características regionais com a gaita e o violão, derivando em gêneros populares nos bailes do estado, a vaneira e o vaneirão (RIBEIRO, 2016), e ainda é tido como ritmo irmão do tango na Argentina (AYESTERÁN, 1967).

Allessandrini (2004) também relaciona a base da *habanera* à milonga, porém encontram-se mais autores que vinculam essa última à *payada*, conforme mostra Panitz (2010). A *payada* é uma prática poético-musical com origens hispânicas que se desenvolveu na Argentina, Uruguai e Rio Grande do Sul por meio da figura do *payador*, o qual recita versos improvisados, trabalhando rimas e métricas e por vezes cantando. Abott (2015) salienta a recorrência da evocação à irmandade das três bandeiras – Brasil, Uruguai e Argentina – nas *payadas*, apelando a alianças históricas de formação cultural *gaucha*/gaúcha. Como geralmente os versos são acompanhados de violão, a autora traz referências que atribuem a procedência da milonga à base melódica para a declamação. Já Ayestarán (1967) entende que a milonga que se formou no Uruguai no final do século XIX pode ser considerada tanto uma tipologia de música que acompanha o baile de pares como uma forma de *payada* chamada de *contrapunto* – em que dois *payadores* se desafiam, contestando os enunciados do “adversário” alternadamente – e ainda um tipo de canção *criolla*³⁶. É nessa última forma que, segundo o autor, a milonga cruza pela fronteira norte uruguaia para o sul do Brasil, próximo ao início do século XX.

Na configuração contemporânea, Panitz (2010) a caracteriza como um gênero musical territorializado cujas dimensões se espalham pela paisagem do pampa. Para o autor, ela se diferencia da milonga tradicional, nativista ou de expressão mais folclórica, pois se trata de um gênero musical processado dentro da música popular mais ampla, que se mostra mais uma raiz,

³⁶ Como já observamos em nota anterior, o termo foi usado na América Espanhola para designar os descendentes europeus nascidos nas colônias. No entanto, se ressemantizou historicamente para designar elemento próprio, distintivo, autóctone do local, vindo a recair em aplicações como algo do âmbito tradicional, o que na região do pampa é muitas vezes associado ao gauchesco.

um fundo do que um ritmo completamente codificável. Segundo o pesquisador dessa “geografia musical platina”, a presença do ritmo africano se escuta como ecos da batucada brasileira, considerando que o pampa é uma região de trânsito entre o Brasil e os países do Prata.

O geógrafo entrevista artistas da região³⁷ e reconhece que a milonga não é o único gênero ao qual aderem, mas sustenta que ela consiste em parte do núcleo central de representações do espaço identificada em termos musicais. Segundo ele, a milonga pode variar de intensidade, contudo é sempre presente nas produções, diferente de outros ritmos, como o tango, a chamarrita e o candombe, de forma que opera como tradutora de diferenças de idioma e nacionalidade, aproximando produtores e consumidores das canções. Pese-se que o trabalho de Panitz (2010) foi referência para a produção de *A Linha Fria do Horizonte*, de modo que resultados e ponderações de sua pesquisa são bastante consoantes às representações materializadas no programa.

Com esta breve recuperação das trajetórias dos ritmos destacados nas obras audiovisuais – aquilo que tomamos enquanto cultura registrada –, finalizamos parte do apanhado contextual sobre a região. O percurso delineado trouxe aspectos geográficos, como localização espacial, clima, vegetação, relevo, além da configuração histórica do pampa, com destaques relativos a representações historiográficas locais e a constituição populacional. Cientes da impossibilidade de abarcar todos os ângulos conjunturais da cultura vivida em um estudo acadêmico, nos detivemos sobre os tópicos que reconhecemos enquanto demandas para conexão com as representações efetivadas nos programas. O item a seguir é mais um desdobramento nesse esforço e atenta para processos de identificação regionais e tradição seletiva, com especial mirada à figura do *gaucho*/gaúcho.

2.3 ENTRE GAUCHOS E GAÚCHOS: IDENTIDADES E TRADIÇÕES REGIONAIS

Ao se falar sobre identidades regionais, há de se ter em conta que os discursos relacionados a elas são performativos, ou seja, buscam fazer reconhecer uma região delimitada – e, por muitas vezes, desconhecida ou ignorada como tal – contra a definição dominante. Assim, as identidades regionais exercem poder simbólico por si mesmas, já que a objetivação de seu discurso, quando legitimada e reconhecida, institui novas categorias de região (BOURDIEU, 1989). Segundo Oliven (2006), o regionalismo, além de ser um fenômeno

³⁷ Lembramos, conforme mencionado na introdução desta pesquisa, que a dissertação de Panitz entrevista os mesmos artistas contemplados pela produção do programa *A Linha Fria do Horizonte*.

político e caracterizado por desigualdades sociais, também entra no campo da cultura por articular sentimentos coletivos a identidades associadas a memórias sociais.

Assim, os regionalismos podem ser interpretados como reações a outros níveis de identificação, como o nacional, e também instauram novas linhas de identificação a partir do seu reconhecimento. As identidades pampeanas, em tal perspectiva, tanto estabelecem respostas aos contornos regionais baseados nas delimitações geopolíticas como reagem às unificações nacionalistas – e, ao serem constatadas e enunciadas, promovem percepções e aderências que encordoam o movimento identificador, da mesma forma que são questionadas e tensionadas por outros recortes de ordem territorial, étnica, de gênero. Todas essas movimentações em torno dos processos de identificação são naturais e passíveis de serem constatados nas análises das representações dessas identidades, com cuidado para o fato de que as reivindicações regionalistas costumam opor regiões entre si, pressupondo a homogeneidade interna de cada uma e escamoteando clivagens de natureza social, econômica e cultural. Diferentes facetas aí interferem, de reivindicações populares a interesses de classes dominantes dissimulados (OLIVEN, 2006).

Em tal sentido, é interessante pensar como a intervenção de diversos fatores moldou ao longo do tempo a figura do *gaucho*/gaúcho, personagem característico compartilhado entre uruguaios, argentinos e sul-rio-grandenses – embora com diferenças também erigidas historicamente em cada local. Essa figura condensa boa parte das identidades regionais no pampa e é bastante acionada nas representações percebidas nos programas em estudo. De etimologia incerta, seu significado original remete ao tipo social, muitas vezes mestiço de indígenas, portugueses, espanhóis e mais tardiamente negros africanos, que era hábil cavaleiro e se dedicou à preia do gado chimarrão (xucro) desenvolvido à solta na região em uma época em que a delimitação dos pastos e propriedades estava incipiente (REVERBEL, 1998; PADOIN, 2003).

Alguns dos fatores que favoreceram seu surgimento foram as pastagens abundantes, o rebanho sem dono e o comércio de contrabando primeiro do couro e sebo e depois da carne, que permitiu ao tipo levar uma vida à parte da lei e da sociedade. A adaptação e a sobrevivência não só destes como dos demais habitantes locais contou com a integração entre indivíduo e cavalo para trabalho pastoril, locomoção, recreação e para os litígios que marcaram a ocupação do espaço disputado entre as coroas ibéricas. Reverbel (1998) postula que, com o cavalo, o mate (que no Rio Grande do Sul, veio a ficar conhecido também como chimarrão) e a carne assada nas brasas (*asado*/churrasco) constituem alguns dos elementos característicos do complexo cultural gaúcho, marcantes tanto no Prata como no RS.

Inicialmente, o gado era caçado onde fosse encontrado. Entre o século XVII e parte do XVIII, a exploração da pecuária se dava por sistemas de vacarias, incursões pelo campo para caçar gado, com rudimentar organização de apresamento e abate dos animais. Gradualmente, as terras e os rebanhos foram sendo apropriados por particulares com a instalação do regime de estâncias, o que fez diminuir o espaço de livre circulação para cavalgar na campanha bem como retirou o meio de subsistência desses gaúchos. Ao mesmo passo, os estancieiros demandavam mão-de-obra hábil no cumprimento de tarefas, disciplinada e de baixo custo. Assim, ou os gaúchos se enquadravam nessas condições (em regimes ocasionais ou permanentes) e tinham seus hábitos de trabalho valorizados ou recusavam a estabilização, sendo objeto de repulsa social, vistos como ladrões de gado, vagabundos, incapazes de vida em família e sociedade, mal interpretados quando “pretendiam apenas manter o modo de vida que acreditavam estar em harmonia com o pampa e com seus abundantes rebanhos” (REICHEL; GUTFREIND, 1996, p.184).

Reichel e Gutfreind (1996) relatam como a defesa das propriedades e a disciplina da população rural por meio de aparatos legais e policiais formou um período de conflitos provocados pela resistência que os trabalhadores colocavam às novas relações sociais que se instalavam na região. Mas pouco a pouco, a maior parte dos gaúchos foi subjugado como mão de obra nas estâncias, e a palavra passou a significar os peões campeiros que mantinham hábitos, vestimentas, linguajares e costumes alimentares dos antepassados (GUAZZELI, 2002).

Paradoxalmente, a subordinação do gaúcho sucedeu uma resignificação de sua imagem pelas elites e foi associada às identidades locais como um todo, enveredando para o campo das construções míticas – “com o prestígio de campeiro, rastreador, fronteiro, vaqueano, tropeiro e campeador, retemperado nas guerras e revoluções” (REVERBEL, 1998, p.125). Guazzeli (2002) aponta que a literatura gauchesca na Argentina, Uruguai e Rio Grande do Sul colaborou no resgate da cultura dos homens do campo e lhe atribuiu qualidades fundadoras dos novos países, como coragem e amor à liberdade. Produzida fundamentalmente por intelectuais urbanos, desfez antagonismos e recriou idilicamente um passado que não parece ter sido de conflitos e opressões.

No Brasil, a mitificação também é reforçada com o romantismo brasileiro na elaboração dos “tipos regionais”, os quais associam a “terra” ao “homem”, em uma operação ideológica que valoriza as diversidades regionais para assim avigorar a unidade nacional. Com “O Gaúcho”, de José de Alencar, publicado em 1870, o tipo do Rio Grande do Sul entra no imaginário nacional como “o centauro dos pampas” (MAGNOLI; OLIVEIRA; MENEGOTTO, 2001). A seguir, dado o incentivo do Movimento Modernista de 1922 a uma consciência estética

brasileira, os intelectuais do estado se dedicam a definir a identidade local. Os fenômenos convergem a uma construção da elite política e intelectual sul-rio-grandense, que busca na figura do gaúcho, pertencente à grande região da fronteira e da campanha, a representação do que seria a cultura oficial de todo o estado. Assim, se retira do protótipo seu contexto como ser social e se atribui à identidade gaúcha enquanto gentílico do Rio Grande do Sul outros fatos retirados do passado, especialmente vinculados à Revolução Farroupilha, junto a valores respectivos: valentia, honra, heroísmo, virilidade e, inevitavelmente, machismo (PADOIN, 2003). Isso porque a construção identitária procedida tampouco volta olhares à posição das mulheres nesse quadro, tanto que só se fala na figura tendo “o” como artigo definido que o acompanha – “o gaúcho”:

a sociedade que se constitui é sem classes, "naturalmente" democrática, de salutar camaradagem entre chefes e subordinados, confundidos nas lides do campo e da luta. Não há dominantes ou dominados, mas, sim, gaúchos, exemplificados na alegoria do centauro: metade homem, da qual herda os princípios da nobreza de alma e honradez; metade cavalo, simbolizando a força, a intrepidez, a mobilidade de quem não conhece jugos... E afinal, no coração do gaúcho, o cavalo viria ou não antes da prenda³⁸? Mero detalhe, porque a figura em tomo da qual se cristaliza o estereótipo regional é masculina, assim como masculinas são as virtudes inerentes ao povo: valentia, honradez, força (PESAVENTO, 1993, p.389).

De tal modo, a conversão do gaúcho como símbolo do Rio Grande do Sul decorre de uma reinvenção do passado por elites locais inclusive a favor da manutenção de seus privilégios de classe, gênero e raça. Cabe já provocarmos que, assim como a historiografia e a literatura intervieram em outros tempos para postular identidades regionais em representações parciais e mobilizando apenas aspectos específicos do tipo social (muitas vezes de acordo com interesses dominantes), assim os veículos de hoje – e as obras audiovisuais são exemplos – também o fazem. Por vezes, o processo se dá inconscientemente, até porque se representam ideias e imagens já moldadas pelas identidades que foram historicamente se definindo. Nesse sentido, as representações estabelecidas nos programas documentais podem ser pensadas enquanto continuidades ou rupturas em relação a tais figuras. Além disso, há de assinalar que a partir delas, também se instauram novos parâmetros identitários que vão encorpar as referências culturais relativas à figura do gaúcho contemporaneamente.

³⁸ De acordo com o Dicionário Michaelis, o primeiro significado oferecido de prenda representa “objeto que se dá a alguém como brinde; dádiva, lembrança, mimo”, além de “aptidão, habilidade, predicado”. Na linguagem regional do Rio Grande do Sul, o termo se refere à mulher, principalmente no meio tradicionalista, o qual será explicado mais adiante. Convém já assinalar que a etimologia da palavra por si remete à objetificação feminina, como se mulher fosse algo passível de posse e transferência por alguém, além de também evocar sua serventia de acordo com suas aptidões – ou seja, se uma moça não é “prendada” para os afazeres domésticos e do matrimônio, questionam-se suas qualidades.

Uma das ideias-imagens de representação coletiva estimulada na “reconstrução” do gaúcho no RS resgata suas origens como protetor da fronteira sul do Brasil, defensor de sua opção (ou mais precisamente, vocação) nacional brasileira (PESAVENTO, 1993). Arsenal imagético esse corroborado com a matriz historiográfica lusitana, empenhada em afastar o ícone do gaúcho sul-rio-grandense do *gaucho* platino (GUTFREIND, 1992) – um de seus argumentos preferenciais é que o rio-grandense seria mais sedentário, responsável e menos agressivo que o platino. Mas, como expõem Reichel e Gutfreind (1996), a historiografia dos três países reconhece o tipo social enquanto representante de seu passado histórico e agente social característico das campanhas, a literatura existente sobre ele é abundante e recorrente em cada um, as similitudes no emprego da própria palavra em documentos e escritos históricos é perceptível, de forma que a oposição pode ser interpretada como mais um desdobramento do discurso de cunho nacionalista.

No entanto, chamar atenção para os traços comuns aos gaúchos e *gauchos* não implica uniformização cultural. Assim como existem zonas de interpenetrações e semelhanças, cada local guarda peculiaridades históricas, sociológicas e culturais. Reverbel (1998) atribui precedência platina no tipo social que não ficou ali circunscrito, de modo que a contribuição indígena foi mais acentuada no Prata. As heranças dos povos originários se mostram na erva-mate, por exemplo, entre muitas outras, as portuguesas e espanholas despontam na linguagem, que mesclou influências entre os idiomas, além de ter incorporado elementos indígenas. As vozes africanas, por sua vez, são mais frequentes no dialeto rio-grandense. O autor também demarca um conflito peculiar entre a cidade e o campo na formação do *gaucho* no Prata (principalmente na Argentina) que o tornou associado à violência e não é tão flagrante no quadro sul-brasileiro – como se a cidade fosse símbolo da civilização europeia e a força do campo se chocasse com esta, evocando o elemento rude e autóctone do território. Além disso, menciona diferenças acentuadas em termos de indumentária, apesar de haver muitas peças de uso comum, pois o gaúcho do RS teria recebido influxos que não os platinos, mesclando estilos diversos³⁹. Embora as características particulares individualizem os países, o autor sustenta a existência de uma área cultural gaúcha e ainda especifica influências entre uruguaios e rio-grandenses provocadas pelo contato em função do contrabando em Colônia do Sacramento e Montevidéu, das povoações geminadas na fronteira e dos intercursos dos dois lados da linha divisória.

³⁹ Reverbel (1998, p.193) traz citação de Antônio Augusto Fagundes (1977) para mencionar como o movimento tradicionalista do RS – que será contemplado na sequência – atribuiu imitações platenses à indumentária gaúcha sul-rio-grandense, obscurecendo as peculiaridades regionais.

As distinções também aparecem nas associações simbólicas que a figura típica assumiu nos Estados nacionais, após a constituição dos territórios independentes na região. Como já discorreremos, no Brasil, a referência ao gaúcho como identidade regional do Rio Grande do Sul é praticamente unânime, evocando um passado glorioso, apesar da diversidade interna do estado. Oliven (2006, p.90) ainda reconhece uma “constante evocação e atualização das peculiaridades do estado e da fragilidade de sua relação com o resto do Brasil”, a qual vigora em antigas e novas conjunturas e roupagens discursivas.

Já na Argentina e no Uruguai, um movimento cultural denominado *criollismo* despontou na segunda metade do século XIX com ampla projeção política, assumindo a tarefa de elaborar símbolos de nacionalidade tendo o passado, o campo dos pampas, a cultura rural e as figuras masculinas épicas como elementos fundacionais. Em quadro de incremento da presença do Estado em ambos países, o projeto partiu das elites literárias, dominou as historiografias nacionais e seus discursos circularam em variados âmbitos populares. Como as políticas de incentivo à imigração mudavam o cenário dos países à época, a expansão *criolla* tanto protegeu as identidades nacionais do estrangeiro como absorveu os diversos fragmentos do mosaico cultural e os incorporou (LABORDE, 2017).

No Uruguai, a seguir, existem discussões no âmbito de políticas integradoras do Estado que convocam para uma identidade “cosmopolita” para articular o país e é considerado o paradigma de identificação nacional mais perdurável até o momento, de modo que a identidade *gaucha* vai se tornando subjacente. Na Argentina, Oliven (2006, p.65) aponta para um debate similar: o ícone do *gaucho* é “apresentado ora como um símbolo de atraso gradualmente cedendo seu lugar aos imigrantes mais modernizados, ora como uma figura romantizada que se oporia ao materialismo desses últimos”. Assim, apesar de ter sido o estereótipo que encarnou o sujeito coletivo desses dois países do pampa, houve muitas discussões em torno do seu papel positivo ou negativo na construção das identidades nacionais, dado o caráter múltiplo dos grupos que formam as populações – impossível de abarcar em uma imagética única. Se a construção da identidade (regional no caso do RS e nacional no Uruguai e na Argentina) que tende a exaltar a figura do gaúcho/*gaucho* o faz em detrimento dos imigrantes mais recentes, é mais excludente ainda em relação aos negros e indígenas, em função de uma operação implícita de invisibilidade social e simbólica desses nas representações (LABORDE, 2017; OLIVEN, 2006).

Outro estereótipo decorrente da associação do tipo às identidades dos habitantes do pampa é estender-lhes de maneira generalista a vinculação ao universo rural e seus valores. Ou seja, a linguagem, a forma de vida e os atributos que são específicos de uma figura dedicada às

lides pastoris e resgatada do passado se conecta simbolicamente à toda sociedade local, justo em períodos em que o êxodo rural e a urbanização se acentuam crescentemente – desde fins do século XIX até hoje (OLIVEN, 2006). Podemos dizer que, se hoje o modelo gaúcho vigente é campeiro, a cultura vivida da região não o referenda, pois dados dos últimos censos mostram que a ampla maioria da população local é urbana: aproximadamente 85% no RS, mais de 91% na Argentina e acima de 93% no Uruguai⁴⁰, sendo que em todos casos há forte concentração nas áreas metropolitanas.

Conforme relaciona Oliven (2006), a nostalgia rural exerceu um importante papel sobre os intelectuais urbanos na recriação do tradicionalismo gaúcho, seja ele uruguaio, argentino ou sul-rio-grandense⁴¹. Maciel (2005) alerta para os cuidados no emprego do termo tradição, pois implica muitas vezes a ideia de permanência, conservação de uma forma idêntica ao modelo original distante, como se pudesse manter uma pretensa “autenticidade”. Tal perspectiva remete a uma suposta “perenização” das práticas culturais tradicionais, que desconsidera suas histórias de mudanças e transformações. No caso do resgate para evitar o esquecimento, é importante ter em vista que as manifestações que se reproduzem são sempre, em alguma medida, artificiais. Pesavento (1993, p.391) é mais aguda na crítica à reconstituição da sociedade tradicional gaúcha – voltada especificamente ao contexto do estado sul-rio-grandense – e a classifica como “um processo de falseamento do real e de deslocamento do sentido, não só porque a sociedade jamais pode ser estática, mas porque o modelo nunca existiu em sua integridade”.

O modelo tradicional de referência no Rio Grande do Sul é aquele forjado pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho – MTG, instituição de inegável poder para impor sua visão do que é “ser gaúcho” ao conjunto social. O embrião do Movimento se dá desde o surgimento do Partenon Literário em 1868 na cidade de Porto Alegre para exaltar a temática gaúcha por literatos e na sequência com o aparecimento de agremiações tradicionalistas entre o final do século XIX e início do XX na capital rio-grandense e cinco municípios do interior. A segunda fase é reconhecida com a fundação do 35 CTG, o primeiro Centro de Tradições Gaúchas, em 1948, modelo para as centenas de Centros que se espalharam pelo Rio Grande do Sul, Brasil e exterior. Posteriormente, em 1966, as entidades tradicionalistas existentes congregam-se em associação, quando se forma o MTG (OLIVEN, 2006).

⁴⁰ Dados retirados das bases de dados dos últimos censos nacionais do Brasil, Uruguai e Argentina, cujas páginas *online* disponibilizamos em notas anteriores, na análise da composição étnica populacional.

⁴¹ Salientamos que aqui está organizada uma breve recapitulação dos movimentos tradicionalistas no Rio Grande do Sul e no Uruguai na medida relacionada àquilo que é retratado pelos programas em análise, deixando de fora seu desenvolvimento no quadro da Argentina – mais uma questão de recorte da cultura vivida em função das interlocuções potências com a cultura registrada.

Uma das principais preocupações do Movimento é catalogar manifestações folclóricas e definir o que é “autêntico” ou “correto” nas formas de preservar tradições contemporaneamente, o que se traduz em normas e documentos que traçam diretrizes, como a Carta de Princípios do Tradicionalismo Gaúcho e o Manual do Tradicionalista. Trata-se, segundo Oliven (2006), de um monopólio para determinar o que é ou não tradição e cultura gaúcha, além de influência sobre um mercado de bens simbólicos. Evocam-se ideias de que, ao cultivar tradições dentro dos parâmetros estabelecidos, estaria se recuperando o “gaúcho original” ou verdadeiro. Entretanto, isso desconsidera a dinâmica cultural, pois uma vez que se reproduz a cultura dita tradicional em canais coletivos, comunitários e familiares, já se está a recriá-la, junto a seus elementos – manifestações, saberes, crenças, valores (MACIEL, 2005).

Além disso, é preciso ter em conta que o Movimento funda uma série de manifestações e práticas culturais novas ancoradas em elementos tradicionais: a partir da pesquisa por origens de manifestações culturais associadas ao gaúcho, nos pontos em que não se encontram respostas para tudo que se esperava ou exigia, os tradicionalistas preenchem lacunas adaptando ou formulando “tradições”. Algumas delas se tornaram tão populares que frequentemente se confundem como de origem folclórica (MACIEL, 2005; OLIVEN, 2006). Nesse ponto, percebemos que a tradição seletiva, que já havia operado na mitificação do gaúcho como protótipo simbólico da região, é mais incidente ainda com os processos relacionados ao Tradicionalismo no RS. Mas para além da reconstrução histórica baseada na eleição e reelaboração de alguns elementos, nesse caso também poderia se falar no que Eric Hobsbawm critica como invenção das tradições (OLIVEN, 2006), autor que é inclusive apropriado pelos fundadores do MTG para legitimar suas práticas.

Essas práticas se desdobram, entre outras frentes, nas formulações de danças e músicas “tradicionais” e também na indumentária. O próprio termo que os tradicionalistas usam para se referir ao conjunto de vestes típicas – vestidos, bombachas, botas, lenço e chapéu –, pilcha, costumava ser relacionado a objeto de valor pecuniário e foi adaptado para se referir à indumentária em 1948 (MACIEL, 2005). Junto à formulação do termo, vieram rígidas diretrizes sobre como os “peões” e “prendas” – figuras masculinas e femininas dos Centros de Tradições – deveriam ou poderiam se vestir. O vestido de prenda foi deliberadamente convencionado por ser comprido até o tornozelo e a pilcha masculina teve como referência os trajes dos peões de estância, ou seja, das classes populares, sendo que as bombachas eram de uso comum na região do pampa desde meados do século XIX⁴².

⁴² As bombachas têm origem incerta, mas seu uso generalizado na região é atribuído à adoção dos excedentes da Guerra da Crimeia (1854-1856) pelas tropas da Tríplice Aliança – Brasil, Uruguai e Argentina – na Guerra do

Assim, a pretensamente autêntica preservação do passado feita pelo Tradicionalismo dá corpo a um conjunto de elementos que constituem o imaginário regional, baseado no universo da campanha sul-rio-grandense e do gaúcho, mas implica seleção, criação e recriação de práticas e sentidos. Há de se pesar, contudo, a participação de segmentos expressivos da população do estado ao Movimento até hoje, o que pode ser relacionado a diversos fatores, inclusive uma tentativa de resistência local frente aos influxos (muitas vezes homogeneizantes) da cultura global e nacional provindos especialmente das mídias, dado o desembarque do modelo capitalista norte-americano e seus produtos, especialmente a partir da década de 1940.

Do interior do Tradicionalismo, surge o Nativismo, outro movimento que marca a cultura regional contemporânea e ganha trajetória própria. Seu nascimento se relaciona à criação do festival da Califórnia da Canção Nativa, em 1971. Na esteira desse primeiro, perto de 50 festivais de mostra e competição de músicas inéditas foram criados no estado, consolidando o movimento, com auge em meados da década de 1980 e repercussão ainda nos últimos anos (JACKS, 2013). A pretensão dos festivais foi renovar esteticamente a música sul-rio-grandense e – embora não tirasse o universo regional do cerne das composições – trouxe novas temáticas, em um plano poético por vezes mais engajado no debate social, com arranjos complexos e influências da música urbana, porém opondo-se ao *rock*, à MPB e a música norte-americana (ÁLVARES, 2017). Oliven (2006) salienta que os festivais foram palco de controvérsias em torno dos gêneros musicais, sotaques, indumentárias, questionando o que seria cultura gaúcha e quem teria competência para defini-la, e também contrastando diferenças entre Tradicionalistas e Nativistas, as quais resume no estilo:

Os primeiros assumem quase deliberadamente uma posição mais conservadora e pouco elaborada, ao passo que os segundos se veem como mais progressistas e inovadores, pretendendo fazer uma ponte entre o passado e o presente do estado. O que eles têm em comum, além da preocupação com as raízes gaúchas, é o fato de disputarem o mesmo mercado de bens simbólicos e utilizarem instâncias medianas de consagração, como os festivais de música, o debate jornalístico, etc (OLIVEN, 2006, p.187).

É interessante o acionamento do jornalismo como instância mediadora de reconhecimento entre MTG e Nativismo pelo autor porque Jacks (2013) demarca o apoio mais ou menos imediato que os meios de comunicação massivos do estado dispensaram a ambos. Segundo a pesquisadora, o envolvimento das mídias desencadeou novos debates sobre a identidade gaúcha, fortalecendo-a frente a uma estrutura industrializada da cultura nacional e

Paraguai (1864-1870), distribuídos pelos ingleses. Os uniformes eram similares aos dos turcos, o que explicaria os modelos de calças largas (ASSUNÇÃO, 1963 apud OLIVEN, 2006).

internacional e expandindo o mercado de produções regionais – são exemplos os programas especializados de televisão e rádio, como o Galpão Crioulo, veiculado desde 1982 aos domingos pela RBS TV, emissora local afiliada à Rede Globo. Assim, sustenta que os meios se incorporam à dinâmica cultural de forma mútua – tanto ajudando a constituí-la como sendo constituídos por ela – e participam das reconfigurações do regionalismo no Rio Grande do Sul.

No quadro uruguaio, as instituições tradicionalistas surgem a partir do exemplo da primeira *Sociedad Criolla*, fundada em 1894, época próxima às citadas primeiras agremiações tradicionalistas do RS. Oliven (2006) relata que o marco oficial contou com cavalgada de aproximadamente 250 homens vestidos como *gauchos* em direção ao centro de Montevideu, para surpresa dos habitantes, e terminou em sítio, onde comeram *asado* e anunciaram publicamente a criação da entidade. Seus objetivos também são preservar os costumes do *gaucho* – a rigor, em sua forma mitificada relacionada ao emblema nacional no país – em diversos aspectos: vestimenta, dança, poesia, comida, destreza equestre, entre outros, para difundir às novas gerações.

Até hoje, os núcleos tradicionalistas existentes em povos e cidades uruguaias levam o nome de *sociedades criollas*. Na cidade de Tacuarembó, capital do departamento de mesmo nome, ocorre anualmente uma festa de grande estrutura e complexidade que reúne 12 *sociedades criollas* do próprio departamento, além de Paysandú, Rivera, Salto e Cerro Largo, denominada *Fiesta de La Patria Gaucha*. Em um trabalho etnográfico de análise da *Fiesta*, De Giorgi (2002) salienta as muitas dimensões que a festa mobiliza: ademais de espaço de diversão e entretenimento, consiste em reafirmação de uma identidade subalterna dentro da cultura nacional contemporânea (*gaucha*), expressão de ritual cívico nacionalista (pátria), mas também uma projeção regional supranacional (“*patria gaucha*” mais além das fronteiras políticas atuais), além de espaço para competição desportiva e circulação comercial.

Em suma, uma profusão de atividades e manifestações múltiplas e paralelas habitam complexamente dentro da mesma circunscrição espaço-temporal. Realizada desde 1987 entre meados de fevereiro e março, no parque municipal de Tacuarembó conhecido como *Laguna de Las Lavanderas*, conta com montagem cenográfica organizada a partir dos *fogones*, acampamentos erguidos e desmanchados a cada *Fiesta* por conta de um tema previamente definido – sempre relacionado ao passado rural regional. Cada *sociedade criolla* se responsabiliza pela organização de um *fogón*, terreno em que constroem edificações, usando materiais, peças, mobiliários, objetos e estilos arquitetônicos característicos das épocas-tema. Os participantes dos *fogones* se vestem como *gauchos* ou *chinas* do período correspondente ou com vestimentas típicas, mas sem uniformização, há uma ampla gama possível de estilos. Outra

estrutura própria da *Fiesta* é o *ruedo*, bastante equivalente ao que é conhecido no Rio Grande do Sul como pista de rodeio de ginetes, espécie de curral de grande extensão cercado e com arquibancadas, onde se assistem a provas que reproduzem lidas de campo (DE GIORGI, 2002).

Consideramos interessante que Oliven (2006) se refere ao tradicionalismo *gaucho* no Uruguai como movimento ligado à elite e mais calcado na figura do estancieiro, exemplificando a mostra de peças de grande luxo ligadas ao mundo campeiro no *Museo del Gaucho*, em Montevideu, mas De Giorgi (2002) classifica as manifestações da *Patria Gaucha* justamente como opostas ao que chama de “fetichização museística gauchesca uruguaia”. Isso por conta de alguns fatores: embora a *Fiesta* tenha nascido de um saber letrado moderno, a estrutura dos *fogones* não consta no projeto original sequer possui autoria individual, tendo se constituído na prática como resultado espontâneo de ação coletiva; as memórias resgatadas são múltiplas, em função da troca de temas anualmente e pela variedades de *sociedades criollas* que participam e constroem o evento. Além disso, pontua que, uma vez que os monumentos de memória que usualmente se conservam são aqueles associados aos feitos e a produção cultural das classes dominantes, raramente a história dos dominados conta com marcos físicos que se perpetuem na memória popular, e o caso da *Patria Gaucha* é de construção de um arquivo próprio (ainda que não permanente, pois se renova a cada ano) por um setor subalterno e que consome sua própria produção.

De Giorgi (2002) relata que é comum a referência à *Fiesta* como “museu vivo”, o que remete ao entendimento de que “muito diferente de preservar práticas e manifestações culturais, engessando arbitrariamente no tempo e no espaço algo que é vivo e dinâmico, é ressaltar as pessoas envolvidas (produtores/portadores) e suas vivências” (MACIEL, 2005, p.457). No entanto, é preciso ponderar que os *fogones* e os *ruedos* são objeto de competição na *Patria Gaucha*, passando por uma avaliação que também atribui qualificações de autenticidade às iniciativas.

Assim, vemos que os movimentos tradicionalistas guardam semelhanças no sentido de recuperar, recriar e até formular práticas e manifestações com ideal de preservação cultural, embora a reivindicação de modelos corretos ou diretrizes padronizadas seja abertamente mais enfática no caso do MTG sul-rio-grandense. Feito esse apanhado sobre identidades regionais, o tipo social do *gaucho*/gaúcho e as iniciativas de cunho tradicional na região, cabe questionar os espaços para as minorias nessas configurações identitárias.

Como alerta Pesavento (1993), a constituição de um imaginário social relacionado à sociedade gaúcha, com conseqüente formação de estereótipos, personagens-símbolo, ritos, valores, práticas e manifestações artísticas é considerado um processo constituído histórica e

culturalmente sob interesses de grupos que buscam legitimar sua posição de predomínio e hegemonia na sociedade. Portanto, a figura típica da região não deixa muitas margens para mulheres, negros e indígenas se sentirem contemplados por suas representações – ademais, dado seu caráter machista, viril, de histórica conotação bélica, entendemos que também instituem padrões culturais heteronormativos, os quais constroem orientações sexuais e de gênero dissidentes.

Feita essa necessária ressalva, seguimos para o próximo tópico, delineando alguns pontos dos contextos de realização dos programas documentais em análise, importantes para compreender os quadros que motivam suas produções e a relevância de estudá-los neste trabalho.

2.4 CULTURA VIVIDA NO PRESENTE: CIRCUNSTÂNCIAS DE PRODUÇÃO DOS REGISTROS CULTURAIS

Este último subitem dedicado à cultura vivida é um convite a pensar como o período contemporâneo pode afetar ou acarretar as produções daquilo que consideramos como cultura registrada em nossa análise cultural – os programas documentais investigados –, bem como explicitar a importância do problema que estamos analisando, em termos de atualidade e implicações de relevância social.

A começar, um fator que os países do pampa comungam em seu passado recente e ajudou a pavimentar os caminhos da integração regional foi a implantação de regimes ditatoriais militares na segunda metade do século XX. O Brasil foi o primeiro a passar pelo golpe de Estado em 1964; na Argentina ocorreu um primeiro golpe militar em 1966, suspenso em 1973 com eleições presidenciais convocadas por conta de pressão popular, e um novo golpe deu-se em 1976; já no Uruguai, em 1973 os militares derrubam o governo democrático com auxílio da política externa brasileira do período ditatorial. Falamos em pavimentação dos percursos da integração porque, apesar do momento declaradamente conflituoso na política interna e da securitização voltada às zonas fronteiriças, tanto a colaboração entre as ditaduras aproximou os aparatos burocráticos e diplomáticos dos Estados quanto as redes internacionais de solidariedade entre opositores e perseguidos dos regimes ajudaram a pensar um conjunto para a América do Sul (ORSI, 2014).

Os regimes ditatoriais findam em 1983 na Argentina, 1984 no Uruguai e 1985 no Brasil. Após a redemocratização, os países passam por diferentes fases políticas e complexas mudanças de estrutura de governo em seus cenários, com movimentos que se alternam entre

instabilidade/estabilidade financeira, social e de poder. Dadas as restrições de espaço-tempo deste tópico da pesquisa, nosso recuperado vai se limitar aos feitos de destaque em relação às políticas de audiovisual que implicam nos contextos de produção dos programas documentais em análise, posto que os três foram viabilizados por financiamento público, mas em modalidades diferentes de realização. Apesar do recorte, esse levantamento das políticas de audiovisual invariavelmente traz pistas sobre os quadros políticos dos países como um todo.

O financiamento de *A Linha Fria do Horizonte* deu-se via Agência Nacional do Cinema (ANCINE) do Brasil e posterior transmissão em canal de TV por assinatura; já *Pequeños Universos* foi feito por produtora independente licitada mediante aporte do Ministério de Educação argentino, responsável pelo custeio do canal educativo e cultural *Encuentro*; *Expreso Sur*, por sua vez, foi realizada por equipe da *Televisión Nacional de Uruguay (TNU)* e viabilizada pelo Fundo de Iniciativas Comuns da UNASUL – União de Nações Sul-americanas. Nosso levantamento também conta com delimitação temporal para a contextualização, que vai até o período da primeira transmissão dos programas: 2014 nos casos brasileiro e argentino e 2015 no uruguaio, por entender que os acontecimentos posteriores a tal momento não interferem tanto nas representações mobilizadas no programa.

No Brasil, a criação da ANCINE, em 2001 – então final do governo Fernando Henrique Cardoso na presidência⁴³ –, promove uma nova fase de política pública voltada ao audiovisual brasileiro. A organização da Agência incentiva uma reestruturação do setor como um todo e a relativa continuidade de medidas apesar das trocas do executivo. Na gestão de Luiz Inácio Lula da Silva⁴⁴, a ANCINE, antes subordinada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, passa ao Ministério da Cultura, o que sinaliza uma alteração do caráter mercadológico para o planejamento enquanto política cultural de Estado. Desde então, algumas leis trazem avanços fundamentais nesse sentido: em 2006, o estabelecimento do Fundo Setorial para Audiovisual (FSA), principal instrumento de financiamento da área, que mobiliza parceiros públicos e privados nesse propósito; e em 2011, a presidenta Dilma Rouseff⁴⁵

⁴³ Presidente pelo Partido Social Democrático Brasileiro (PSDB) entre 1995 e 2002, tem a gestão marcada por políticas neoliberais, com foco na estabilização econômica e do Plano Real, do qual Fernando Henrique havia sido o principal “responsável” no período do lançamento, quando era Ministro da Fazenda do presidente Itamar Franco. O mandato também ficou conhecido pela privatização de estatais.

⁴⁴ Candidato pelo Partido dos Trabalhadores (PT) à presidência desde as primeiras eleições após a redemocratização, foi eleito em seu quarto pleito, em 2002. Com histórico na militância sindical, seu governo manteve a política econômica neoliberal, mas realizou investimentos em programas sociais, como o Fome Zero e o Bolsa Família. Saiu de oito anos de governo em 2010 com alta popularidade, porém sua figura foi associada a escândalos de corrupção, como o Mensalão e a Operação Lava Jato, com recente condenação criminal.

⁴⁵ Também eleita pelo Partido dos Trabalhadores (PT), foi a sucessora de Lula em 2010 e reeleita em 2014, mantendo muitas das diretrizes da gestão antecedente. Porém, passou por processo de *impeachment* em 2016, quando assumiu seu vice-presidente, Michel Temer (PMDB), provocando acentuadas alterações nas estruturas

sanciona a denominada Lei da TV Paga, cujo dispositivo fundamental estabelece que os chamados canais de espaço qualificado (que exibem predominantemente filmes, séries, animações e documentários) devem veicular um mínimo de 3h30min de conteúdo brasileiro semanalmente em horário nobre, sendo metade de produtoras independentes. Ter ciência deste dispositivo legal ajuda a compreender por que o Canal Brasil – uma emissora por assinatura vinculada às organizações Globo - manifesta interesse em incluir A Linha Fria do Horizonte em sua programação.

Além das leis, a Agência aprova em 2012 um Plano de Diretrizes e Metas e, como resposta aos diagnósticos evidenciados no Plano, entre eles a necessidade de ampliar a diversidade regional das produções, lança em 2014 o programa Brasil de Todas as Telas. Trata-se de um conjunto de medidas práticas articuladas para desenvolvimento do setor que busca atuar “em todos os elos da cadeia produtiva do audiovisual ao conjugar diferentes modalidades de operação financeira, articular parcerias público-privadas e propor novos modelos de negócios” (ANCINE, 2017, p.93-94). Segundo relatório oficial da Agência, o Brasil de Todas as Telas já havia aprovado, até janeiro de 2017, 593 propostas de financiamento de longas-metragens e 531 propostas de séries e telefilmes. Além disso, o documento mostra que as políticas públicas voltadas ao setor influenciam notoriamente na economia audiovisual do país, que cresce em valores bem superiores ao da economia como um todo: por exemplo, em 2012 e 2013, ano de altas econômicas significativas no Brasil, o crescimento do setor audiovisual apresentou percentuais de 15,9% e 13,2%, respectivamente, contra 2,3% e 0,5% da economia geral.

Já no cenário argentino, a criação do canal *Encuentro*, em 2007, é relacionada a uma mudança no sistema de meios audiovisuais do país com a chamada “era Kirchner”⁴⁶, demarcada a partir de 2003. Inicialmente conivente com as concentrações do campo midiático, o governo viu uma mobilização social ganhar força e culminar na *Coalición por una Radiodifusión Democrática* em 2004, a qual apresentou propostas para regulação dos sistemas de meios audiovisuais da Argentina, uma vez que a legislação de radiodifusão datava do período autoritário militar. Mas as boas relações entre o governo Kirchner e os aparatos de mídia até o início de 2008 impediu o confronto necessário para a regulação, de forma que não se voltou

ministeriais e linhas de governo, o que inclui a extinção do Ministério da Cultura (ao qual a ANCINE é vinculada), revertida por conta de pressão popular e da classe artística brasileira.

⁴⁶ Referência ao período do casal Cristina e Néstor Kirchner no poder presidencial da Argentina – com início em 2003, na vitória de Néstor; sequência em 2007, quando assume Cristina; e reeleição dessa em 2011. No entanto, Néstor falece em 2010, no final do primeiro mandato da esposa. Ambos eram filiados desde a juventude no Partido Justicialista (PJ), também conhecido como Partido Peronista, força política majoritária na Argentina, de tendência geralmente classificada como centro-esquerda.

atenção suficiente à *Coalición* até aí. Mesmo assim, alguns avanços foram percebidos, como uma modificação na Lei de Radiodifusão que admitia o ingresso de setores sem fins lucrativos em concessões, além de melhorias na qualidade e no alcance dos meios públicos, no que se inclui o lançamento do canal *Encuentro* (SOMMA NETO; CALEFFI; DIAS, 2015).

A virada no mote da regulação dos meios ocorre após a chegada de Cristina Kirchner ao poder (2008), quando uma medida de aumento de impostos sobre a exportação de grãos gera desagrado nos setores patronais agrários, os quais iniciam uma série de paralisações. A cobertura midiática do conflito, principalmente do Grupo Clarín, o maior conglomerado do país, levou o governo a questionar a atuação dos meios e legitimar as propostas para regulação desses, o que se instaurou pela Lei de Serviços de Comunicação Audiovisual, mais conhecida como Lei dos Meios, aprovada em 2009, mas continuamente objeto de medidas judiciais impetradas pelo Clarín. A regulamentação significou uma mudança radical no sistema público e privado dos meios, pois todos os detentores de concessões públicas de televisão e rádio precisaram apresentar planos de adequação a ela perante órgão regulador criado pela própria lei: a Autoridade Federal de Serviços de Comunicação Audiovisual (AFSCA).

Frente a esse contexto, o *Encuentro* ganhou estímulo à projeção enquanto possibilidade de acesso a conteúdos culturais, educativos, científicos e comunitários. Com sinal a cabo transmitido pela Televisão Digital Aberta, o canal era parte de uma empresa estatal criada em 2002 denominada *Educ.ar*, ligada ao Ministério da Educação do país. Seu sinal alcança mais de seis milhões de lares através de uma rede de 1.400 cabos e suas produções também participam na programação de distintos canais locais de televisão aberta e do Canal 7 (emissora pública de alcance nacional que existe desde 1951). A título de exemplificação, o canal do *Encuentro* no YouTube⁴⁷ conta com mais de 180 mil inscritos e a página no Facebook⁴⁸ tem mais de 900 mil pessoas a seguindo.

Suas produções são todas disponibilizadas para baixar, inclusive como material educativo para docentes e estudantes. A maior parte dos materiais exibidos é selecionado por meio de licitações públicas. As áreas de coordenação da emissora avaliam o ingresso de novos projetos de programas e propostas de formatos por meio de formulário *online*, o qual pode ser enviado por pessoas físicas ou jurídicas. *Pequeños Universos* nasce em 2007, junto ao canal *Encuentro*, sendo um dos projetos pioneiros a integrar sua programação. O primeiro presidente do canal, o cineasta Tristán Bauer, disse em entrevista que trabalhar com figuras expressivas de

⁴⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/encuentro>>. Acesso em: 19 dez. 2017.

⁴⁸ Disponível em: <<https://www.facebook.com/canalencuentro>>. Acesso em: 19 dez. 2017.

distintas áreas – como o apresentador do programa, o músico Chango Spasiuk – consiste em via de quebrar o preconceito de que televisão educativa é desinteressante:

Nuestra manera de encarar esta problemática es jugar con todas las posibilidades que tiene el lenguaje audiovisual. Trabajar con la imagen, con la rítmica, con la música. A la vez, en la televisión es muy fuerte la identificación con las personalidades. Por eso en la señal participan [...] el Chango Spasiuk, [...] entre otros. Todos nos acompañan para que el conocimiento no vaya por el lado de la imposición sino por la vía de la seducción, de lo atractivo, hasta del entretenimiento (SCHULIAQUER, [2007]).

É necessário sinalizar, mesmo com o recorte temporal delineado nesta seção, que o atual presidente argentino Mauricio Macri⁴⁹, tão logo assumiu o poder no final de 2015, assinou um Decreto de Necessidade e Urgência para modificar a Lei de Meios e dissolver a agência federal (AFSCA) que a regula – decreto aprovado pela Câmara dos Deputados no ano seguinte. Em dezembro de 2016, o canal *Encuentro* deixou de ser responsabilidade do Ministério de Educação e passou a fazer parte do Sistema Federal de Meios e Conteúdos Públicos da Presidência, o que, na prática, torna a emissora vinculada ao gabinete do chefe do executivo e retira um tanto de sua função como recurso educativo.

A polêmica Lei de Meios argentina inspirou a revisão dos marcos regulatórios de radiodifusão no Uruguai, país que já se destacava nos debates sobre democratização da mídia por conta da Lei de Radiodifusão Comunitária, aprovada em 2007, que enquadra as emissoras comunitárias como complementares às rádios comerciais e estatais. Em 2010, por meio de processo protagonizado por entidades da sociedade civil, o governo uruguaio elaborou o texto da Lei de Serviços de Comunicação Audiovisual (LSCA), sancionada em 2014⁵⁰. Essa última traz reestruturações consideráveis para o setor, como impedimento de monopólios e oligopólios e fomento à produção nacional, e também enfrenta uma série de contestações judiciais requeridas pelas empresas midiáticas. A lei também cria o Sistema Público de Rádio e Televisão Nacional (SPRTN), responsável pela gerência da *TNU* (entre outros veículos estatais), e vinculado ao Ministério de Educação e Cultura do país.

A *Televisión Nacional Uruguay* emitiu seus primeiros sinais em 1963 no canal 5 da TV aberta uruguaia, inicialmente difundindo suas próprias produções, consideradas de grande

⁴⁹ Eleito pela coligação de centro-direita *Cambiamos*, de oposição ao “kirchnerismo”, sua gestão tem focado a economia e o controle da inflação, viabilizando também uma série de reformas nas áreas tributária, trabalhista e previdenciária.

⁵⁰ Desde 2005, o Uruguai mantém governos presidenciais de esquerda, todos representantes da coalizção *Frente Amplia*: Tabaré Vázquez assume como primeira gestão a quebrar a hegemonia dos dois partidos que se alternavam no poder – o Colorado e o Nacional –, seguido pelo correligionário José (Pepe) Mujica em 2010. Em 2015, Vázquez volta à presidência.

qualidade pelo público. No entanto, no período ditatorial e pós-ditadura, os materiais foram subcontratados e a emissora teve sua imagem declinada. Talvez por isso se explique a pouco expressiva adesão às redes sociais da emissora, dado os menos de 12 mil inscritos no canal do *YouTube*⁵¹ e ao redor de 120 mil seguidores na página do *Facebook*⁵², além do baixo índice de audiência anual em 2016, estimado em pouco mais de 5% nos dados da Obitel⁵³ Uruguai (LOPES; GOMEZ, 2017). A partir dos anos 2000, tem passado por processos de reestruturação, com reforço em programas noticiosos, acordos com emissoras públicas estrangeiras, como a BBC do Reino Unido, e produções culturais e de interesse público feitas localmente. De tal modo, sua contribuição para a diversidade de gêneros de conteúdo e oferta televisiva no sinal aberto tem sido reconhecida por pesquisas de mídia no país (RADAKOVICH et al., 2013).

Apesar de a *TNU* ter se responsabilizado pela produção e transmissão de *Expreso Sur*, a viabilização financeira do programa é bastante peculiar: pelo Fundo de Iniciativas Comuns da UNASUL (União de Nações Sul-americanas), destinado a apoiar projetos intergovernamentais que contribuam com os objetivos da mesma⁵⁴. A União é um mecanismo criado em 2008 para desenvolver um espaço integrado em termos culturais, sociais, econômicos e políticos entre os doze países da América do Sul – Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Chile, Equador, Guiana, Paraguai, Peru, Suriname, Uruguai e Venezuela. Com menor atenção à agenda comercial e de liberalização econômica, foca-se na formulação de políticas comuns de cooperação em âmbitos como desenvolvimento sustentável, infraestrutura, redução de assimetrias e relações exteriores, em um momento em que a justiça social adquiriu um novo peso na pauta da região, quando distintos governos identificados como centro-esquerda ou esquerda encontram-se no poder (SANAHUJA, 2012). No tratado de criação da União, constam ideias sobre construção de uma identidade e cidadania sul-americana, assim como promoção das diversidades, memórias e saberes dos povos locais. É interessante ainda que esse ente já se instala como espaço vinculado ao audiovisual, incentivando projetos como o Festival Internacional “*UNASUR Cine*”, realizado na cidade de San Juan, Argentina, em três edições desde 2012, além, é evidente, das produções de *Expreso Sur*.

⁵¹ Disponível em: <<https://goo.gl/FsuyJD>>. Acesso em 19 dez. 2017.

⁵² Disponível em: <<https://www.facebook.com/TelevisionNacionalUruguay/>>. Acesso em: 19 dez. 2017.

⁵³ Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva, rede internacional de pesquisadores que conta com 12 países participantes e tem por objetivo o estudo sistemático e comparativo das produções televisivas.

⁵⁴ A avaliação dos financiamentos é feita pelo Conselho de Ministras e Ministros de Relações Exteriores dos países membros da UNASUL. A proposta do *Expreso Sur* foi contemplada em 2012, vide documento: <http://www.itamaraty.gov.br/images/ed_integracao/docs_UNASUL/RES40.2012ANEXO1.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2017.

O contexto de incentivo à integração regional importa para asseverar reconhecimentos de identidades diversas, inclusive de ordem transnacional, como são as pampeanas. Pensando nesse sentido, é inevitável não mencionarmos o MERCOSUL (Mercado Comum do Sul), firmado em 1991 com o Tratado de Assunção, reunindo Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai. A Venezuela aderiu em 2007 ao tratado constitutivo, mas em 2017, em função da ruptura da ordem democrática na República, teve sua participação suspensa. O Estado Boliviano se encontra em processo de adesão ao bloco desde 2015. Envolvem-se ainda como Estados associados – aqueles que tem menor grau de integração, mas participam de reuniões de órgãos que tratem de interesse comum – Chile, Colômbia, Equador, Peru, Guiana e Suriname. Em linhas gerais, a principal intenção do MERCOSUL é propiciar um espaço comum que gere oportunidades comerciais e de investimentos por meio da integração das economias nacionais ao mercado internacional.

O bloco nasce em condições específicas, de redemocratização na região, institucionalização do jogo político aberto e em um mundo modificado, entre outros fatores, pela globalização. Embora haja muito a percorrer para dimensionar a integração além de questões aduaneiras e fiscais, Martins (2007, p. 130) nos evidencia que a aproximação entre os quatro fundadores não é forçada e se não fosse a comunidade cultural de base para o mesmo, faltariam objetivos partilhados e linguagem comum. Assim, o MERCOSUL “serve de ponto de partida para um crescimento indutivo da consciência histórica coletiva em seu âmbito. Pela primeira vez [...], o âmbito supranacional de integração é percebido pelo homem comum”.

De tal modo, é possível localizar processos de construção identitária por assimilação e aproximação, nos quais relacionamos diretamente a busca de sul-rio-grandenses, uruguaios e argentinos do pampa por similaridades e diferenças com seus “*hermanos*” – em termos históricos, culturais, de espaços geográficos partilhados, entre outros. Os laços fronteiriços podem ser intensificados até pela implacabilidade da globalização, num esforço para superar a pressão hegemônica e homogeneizante do poderio econômico externo e se fortalecer pelo convívio de diferenças, compartilhando necessidades, aspirações e conquistas (MARTINS, 2002b). Algumas cidades desse contexto – por consistirem em volumosos centros populacionais, com alta entrada e saída de pessoas, além de serem pontos de eventos e iniciativas culturais nos últimos tempos – têm papel estratégico na difusão de ideias que se espalham além fronteiras, como Buenos Aires, Montevideu e Porto Alegre (FERNANDES, 2016). O novo fôlego dado à circulação de mercadorias e de pessoas e ainda a possibilidade de interações transnacionais em rede, dado os avanços nas tecnologias de comunicação, viabilizam retomadas de consciência regional.

Outro fator que pode guardar suas relações com esse processo são os eventos de comemoração dos bicentenários da independência na Argentina e no Uruguai. No contexto uruguaio, as atividades de celebração foram planejadas e executadas por uma comissão específica e se estenderam de 2010 a 2015. O marco da independência argentina gera debates até hoje: se deveria se considerar em 1810, quando se deflagram os processos de emancipação do Vice-Reino do Prata com o episódio conhecido como Revolução de Maio, ou em 1816, no Congresso de Tucumán. De todo modo, o Estado oficializou as atividades públicas de comemoração em maio de 2010. Para nosso trabalho, importa que tais comemorações são foco de forte investimento dos Estados para procurar nas suas histórias elementos que são reiterados, valorizados e atualizados no presente, convidando persistentemente as populações a pensar sobre o passado dos países, os distintos grupos sociais que os compõem, a conformação das identidades nesses quadros e as relações entre elas.

Todo esse enfoque na diversidade identitária dos países pode ter influenciado também a produção dos programas documentais que analisamos na sequência, assim como os contextos de redemocratização, as suas políticas em relação à produção audiovisual e os movimentos de integração regional mapeados. Reconhecemos que esses influxos não esgotam as possibilidades contextuais que condicionam a realização das obras, mas já nos dão um amplo espectro das circunstâncias que a envolvem, enriquecendo a análise da cultura registrada – para a qual agora prosseguimos.

3. ANÁLISE DA CULTURA REGISTRADA: REPRESENTAÇÕES NOS PROGRAMAS DOCUMENTAIS

Esta seção corresponde a mais desdobramentos do protocolo analítico delineado para a presente pesquisa. O foco primário é na cultura registrada, ou seja, no estudo dos programas documentais para interpretação dos sentidos que podem ser apreendidos. Posteriormente, traçamos intersecções entre tais registros e o mapeamento efetivado da cultura vivida em um momento de tensionamento crítico da análise. Procuramos, com isso, refletir sobre os significados e valores que predominam nas representações de identidades pampeanas, além de pensar em termos dos processos de identidade e diferença, problematizando o que é incluído nas representações e o que é excluído, silenciado, omitido.

Os programas documentais selecionados provêm de cada país que compõe a região, mas é interessante explicitar que nossa proposta não consiste em realizar uma análise comparativa, e sim tecer aproximações e afastamentos nas representações a partir dessas três produções. Descrevemos o processo de busca e seleção dos programas a seguir, em um relato da pesquisa exploratória e, antes da análise efetiva, explicamos nossa apropriação particular do procedimento de análise textual, inspirado nos pressupostos de Casetti e Chio (1999), que possibilita organizar a interpretação dos audiovisuais a partir de categorias analíticas.

Nosso critério para delimitação do *corpus* analisado foi a própria definição da problemática de pesquisa, que pressupõe o reconhecimento de identificações de ordem transnacional no espaço do pampa, transcendendo os Estados nacionais e as províncias federativas, como é o caso do Rio Grande do Sul, no Brasil. Os sentidos de pertença para além das fronteiras, enfatizando confluências e aproximações na região, consistiu em baliza para a seleção de obras audiovisuais, ideia bastante alinhada ao que Rosário (2006, p.47, grifo da autora) indica: “o problema e os objetivos de pesquisa são as bases norteadoras da constituição do *corpus* e, nessa perspectiva, uma delimitação específica é relevante e obrigatória”.

Como já expusemos na introdução, a análise inicial com A Linha Fria do Horizonte como documentário permitiu notarmos tais sentidos. Na ocasião dessa primeira pesquisa, já procedemos um estudo exploratório por meio do *blog*⁵⁵ e da página no *Facebook*⁵⁶ da obra audiovisual, espaços que proporcionaram informações sobre as etapas de produção e gravação.

⁵⁵ Blog disponível em: <<http://www.linhafrigia.blogspot.com.br>>. Acesso em: 18 mai. 2015.

⁵⁶ Página disponível em: <<https://www.facebook.com/LinhaFria>>. Acesso em: 18 mai. 2015.

Também enviamos um questionário por *e-mail* ao diretor Luciano Coelho⁵⁷, a fim de sanar dúvidas a respeito da concepção, produção e circulação da produção documental.

Figura 4 – Banner de divulgação do documentário A Linha Fria do Horizonte



Fonte: <<http://linhafria.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

Retomando informações mencionadas nas considerações iniciais deste trabalho, a análise do documentário desvelou o destaque ao que é comum, partilhado nesse espaço que abrange Rio Grande do Sul, Uruguai e parte da Argentina, com forte ênfase na narrativa para elementos que se manifestam de forma semelhante nos locais: a milonga como gênero musical, a paisagem do pampa, o clima subtropical/temperado.

A ideia com o projeto de dissertação foi alargar o *corpus* e localizar audiovisuais da Argentina e do Uruguai para verificar como se dá a correspondência dessas representações de identidades transfronteiriças nos outros países que compõem o pampa. A procura inicial foi por documentários contemporâneos desses locais. Procedemos incursões por *sites* de festivais audiovisuais e do gênero documental tanto de um país como de outro para levantar produções, examinamos um catálogo que reúne os documentários uruguayos produzidos entre 1985 e 2009⁵⁸, fizemos buscas pelas plataformas *Google* e *YouTube* a partir de palavras-chave em espanhol relacionadas ao recorte temático, como *gaucha/gaucha*, *pampa*, *identidad*, *documental*, *cultura*, *Uruguay*, *Argentina*, *Plata*, *Platina*, *región* e *regional*. Além de vídeos,

⁵⁷ Entrevista realizada por *e-mail* no dia 08 de junho de 2015.

⁵⁸ Catálogo disponível na página: <icau.mec.gub.uy/innovaportal/file/10526/1/ufm_catalogue_of_uruguayan_documentaries.pdf>. Acesso em: 29 mai. 2017.

localizamos *blogs*, canais do *YouTube* e *sites* de temáticas relacionadas à pesquisa e à produção audiovisual sobre o espaço.

No entanto, não encontramos nenhum documentário que se enquadrasse no critério de identidades transnacionais pampeanas que estabelecemos. Entre os resultados obtidos, alguns chamaram atenção por assuntos similares aos procurados, mas se revelaram pouco produtivos para a análise por enfatizar identidades regionais em uma perspectiva que desconsiderava a transnacionalidade. Exemplo é o documentário uruguaio *El Gaucho Oriental*⁵⁹, que apesar de mencionar que tal figura típica é também reconhecida em parte da Argentina e no Sul do Brasil, detém-se nos aspectos históricos do desenvolvimento de seu estilo de vida no Uruguai especificamente.

Por outro lado, desde as primeiras buscas fomos nos deparando com programas de televisão, principalmente de emissoras públicas, que apresentavam mais compatibilidade com o pressuposto de representar identidades pampeanas não confinadas às linhas demarcatórias. Entre eles, a série documental argentina *Paisanos*⁶⁰ retrata homens e mulheres que preservam a sabedoria e o trabalho tradicional gauchesco, de forma que cada episódio destaca um ofício, como domador de cavalo, tecelã ou cantor. No entanto, o programa se desenvolve apenas com depoimentos de pessoas falantes de espanhol e moradoras da província argentina de Buenos Aires, novamente explorando pouco as semelhanças com as/os habitantes de outros países que igualmente mantêm labores e conhecimentos tradicionais dos antepassados do pampa.

Mas localizamos outro programa documental argentino que trata sobre música e em dois episódios feitos no Rio Grande do Sul ressalta as semelhanças que unem as produções culturais e musicais desse estado brasileiro com a Argentina – e por algumas vezes se fala em termos de aproximações e continuidades entre o pampa sul-rio-grandense, o argentino e o uruguaio. O programa *Pequeños Universos*, apresentado e conduzido pelo acordeonista Chango Spasiuk (o qual é apresentado na figura 5, a seguir), é transmitido pelo canal *Encuentro*, emissora educativa e cultural do Sistema Federal de Meios e Conteúdos Públicos da Presidência Argentina, desde 2007. Na quinta temporada, veiculada em 2014, visitou paisagens musicais pouco exploradas de seu próprio país, do Paraguai e do Rio Grande do Sul.

Na oportunidade, se produziram dois episódios no estado mais meridional do Brasil, um sobre a Semana Farroupilha, comemorada no local durante as imediações do dia 20 de

⁵⁹ Vídeo disponível no *YouTube*: <<https://youtu.be/MHWjXVb7aqU>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

⁶⁰ Os oito episódios da série também podem ser vistos no *YouTube*. A título de demonstração, trazemos o endereço eletrônico do primeiro deles: <<https://youtu.be/zONTtC6vXp8>>. Acesso em: 06 out. 2015.

setembro, e outro sobre a “música gaúcha” brasileira⁶¹. Conteúdos que constam nos episódios, como a menção de que as linhas de fronteira não se podem trasladar às pessoas, aos povos e a seus costumes, de forma que o que nos une é mais forte do que nos separa, permitiram reconhecermos na produção bastante alinhamento com a proposta definida para a presente pesquisa, por isso os selecionamos para o *corpus* de análise.

Figura 5 – Imagem de apresentação de *Pequeños Universos* na página do canal *Encuentro*



Fonte: <<http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8022>>. Acesso em: 14 jul.2017.

Em função da inclusão de *Pequeños Universos* no *corpus*, consideramos que seria interessante adaptar o tratamento de documentários para programas documentais na pesquisa, já que a Linha Fria do Horizonte também foi ao ar na televisão a cabo como série de cinco episódios. A nova nomenclatura condicionou que a busca pelo “representante” uruguaio para a análise fosse igualmente por um programa documental.

Além da procura nos meios já citados, passamos a explorar os *sites* das emissoras de televisão uruguaias. Nessa tarefa, nos deparamos com o *trailer* de um programa documental

⁶¹ É importante sinalizar que no estado do Rio Grande do Sul, é costumeiro denominar os diferentes estilos musicais regionais – como vaneira, milonga, chamamé, xote, entre outros – pelo rótulo genérico de “música gaúcha”, por isso tal termo é empregado pela produção do programa no título do episódio.

bastante alinhado com os pressupostos adotados: *El Último Gaucho*⁶² apresenta e promove o encontro de três *gauchos*, um da Argentina, um do Brasil e outro do Uruguai, que trocam percepções, experiências e histórias dessa cultura “ancestral” *gaucha*. Como não localizamos os episódios do programa, entramos em contato com a direção por *e-mail* para verificar a possibilidade de envio e fomos informados que a produção não se concretizou por falta de financiamento.

Na sequência, investigando a videoteca da *Televisión Nacional Uruguay*, emissora pública estatal mais conhecida como *TNU*, encontramos dois episódios sobre a *Fiesta de La Patria Gaucha*, o maior encontro dos grupos tradicionalistas do Uruguai, que ocorre anualmente em Tacuarembó. Os episódios registram a edição da festa de 2013 e foram produzidos para o programa *Expreso Sur*. O programa em questão é realizado por uma coprodução internacional através do Fundo de Iniciativas Comuns da UNASUL – União de Nações Sul-americanas – e percorre celebrações tradicionais da América do Sul para evidenciar sua diversidade e riqueza cultural. Trata-se de uma série documental de 36 capítulos, em que cada país se encarrega da produção de seis programas de aproximadamente trinta minutos de duração sobre três festividades locais (dois episódios de cada celebração). Participam da coprodução Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia e Equador, além do Uruguai. A produção e a transmissão uruguaia ficam a cargo da *TNU*.

Nos dois episódios sobre a *Patria Gaucha*, os depoimentos se referem ao evento como um encontro de vontades para peregrinar origens da cultura e identidade gauchesca, e isso passa por identificações compartilhadas entre *gauchos* uruguaio, sul-rio-grandenses e argentinos e o reconhecimento de uma região *gaucha*. Também se evoca a influência indígena no local. Além dos conteúdos verbais, as músicas e as imagens que retratam vestimentas, comidas e hábitos nos remetem a um imaginário comum sobre esse espaço, reconhecível como semelhantes ou ao menos próximos para habitantes do Rio Grande do Sul. Por conta desses traços, os dois episódios de *Expreso Sur* sobre a *Fiesta* completam nosso *corpus* de estudo.

⁶² O trailer de *El Último Gaucho* se encontra no YouTube: <<https://youtu.be/t4UtD5ex2ps>>. Na busca também localizamos o site do programa que expõe aspectos como formato, sinopse, personagens, episódios e narração: <<http://www.elultimogaucho.tv/index.html>>. Acesso em: 29 jun. 2017.

Figura 6 – Imagem da vinheta de abertura do programa *Expreso Sur*



Fonte: <<http://www.elcolombiano.com/entretenimiento/television/la-serie-expreso-sur-en-honor-a-fiestas-suramericanas-se-vera-en-senal-colombia-KY2818387>>. Acesso em 15 jul. 2017.

Assim, o percurso resultou em três programas documentais selecionados para a análise, *A Linha Fria do Horizonte* (Brasil), *Pequeños Universos* (Argentina) e *Expreso Sur* (Uruguai), sendo que o primeiro conta com cinco episódios que possuem de 20 a 30 minutos e tanto o segundo como o terceiro possuem dois episódios de quase 30 minutos. Os capítulos em estudo estão todos disponíveis *online*: *A Linha Fria do Horizonte* encontra-se no *site* da *Globosat Play*⁶³, porém como conteúdo fechado apenas para assinantes de televisão a cabo; *Pequeños Universos* tem todos os episódios livres para assistir na página do canal *Encuentro*⁶⁴; e *Expreso Sur* também consta na videoteca da *TNU*⁶⁵, mas como conteúdo vinculado ao canal do YouTube da emissora.

Para estudar de forma profunda e organizada esses audiovisuais, contamos com o aporte da análise textual (CASSETTI; CHIO, 1999). A seguir, definimos nossa apropriação desse procedimento qualitativo e o aplicamos na análise efetiva dos programas.

⁶³ Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3939216/>>. Acesso em: 23 jun. 2017

⁶⁴ Disponível em: <<http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8022/6414?temporada=5>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

⁶⁵ Disponível em: <<http://www.tnu.com.uy/videoteca/expreso-sur/expreso-sur-la-patria-gaucha-12>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

3.1 PROGRAMAS DOCUMENTAIS E REPRESENTAÇÕES: A ANÁLISE TEXTUAL COMO PROCEDIMENTO

Como já exposto neste trabalho, designa-se representação o processo pelo qual o significado é produzido e intercambiado entre os membros de uma cultura, através da utilização da linguagem, de sinais e de imagens. No entanto, não se trata de um processo simples ou direto. Os significados são estabelecidos culturalmente, por meio de mapas conceituais compartilhados, de modo que vêm a parecer naturais na interpretação dos códigos pelos indivíduos. Essa ligação entre códigos e significados só existe de forma tão automática por causa dos sistemas de representação. Mas se os significados operam por convenções linguísticas, jamais podem ser estabelecidos definitivamente, estão sempre articulados a situações cambiantes. A produção de sentido depende de práticas de interpretação, as quais são sustentadas pelo uso ativo dos códigos e, uma vez que os códigos funcionam mais como convenções sociais do que como leis fixas, sempre há espaço para novas interpretações e decodificações por parte dos receptores de uma mensagem (HALL, 1997b).

Nisso, lembramos que Hall (1997b) nos adverte que a representação só pode ser analisada adequadamente em relação às formas concretas que o significado assume, as quais são apreensíveis pelo exercício de leitura ou interpretação de sinais, símbolos, figuras, imagens, narrativas, palavras e sons.

Para desenvolver a análise dos significados materializados nos programas documentais, recorreremos ao procedimento da análise textual apresentado por Casetti e Chio (1999), uma técnica qualitativa que procura evidenciar a estrutura e os processos dos objetos investigados. O viés qualitativo se relaciona a um exame aprofundado, a partir de evidências empíricas e do tratamento lógico e organizado dos dados, estabelecendo relações entre os objetos que compõem o *corpus* e reconstruindo seus processos de significação (ROSÁRIO, 2006).

A análise textual se propõe a não somente reconhecer as unidades semânticas que compõem o texto audiovisual, mas pensar nas configurações complexas em que elas se integram para a produção de sentidos. A recuperação dos pontos essenciais do texto passa pela atenção aos elementos que o constroem, mas também pela interpretação do significado em seu sentido global e a maneira como se valorizam os temas de que se fala e as formas de enunciação para tanto. Isso presume que as representações implicam valorizações daquilo que se representa (e inclusive por conta daquilo que não está contemplado nas representações), o que repercute na procura por reconhecer os valores atribuídos a pessoas, objetos, comportamentos, acontecimentos, ideias, sejam os valores explícitos ou implícitos (CASETTI; CHIO, 1999).

Apesar de termos em mente que não existe uma “verdade” única do texto a ser captada pela análise e que diferentes orientações teóricas e metodológicas conduzem a diferentes interpretações, o procedimento de análise textual se mostra bastante produtivo por dar conta de diversos aspectos que contribuem na construção de sentidos pelas produções audiovisuais. Enredo, sujeitos, conteúdos e cenários estão entre os fatores contemplados, e o procedimento também possibilita uma avaliação, além de no nível descritivo, no estágio interpretativo e crítico.

Por consistir em um exame aprofundado, permite reconhecer alguns contornos que “limitam” as interpretações dentro do texto, já que leituras variadas são possíveis, mas não qualquer interpretação (ROSÁRIO, 2006). Assim, trata-se de um recurso adequado aos objetivos que delineamos para o estudo e às diferentes formas que notamos que as representações de identidades pampeanas se manifestam nos programas documentais: não apenas por personagens e textos verbais, mas também na relação entre o que é dito e o que é expresso em imagens e músicas, na ligação entre o peso e a densidade conferida a cada sujeito, no desenvolvimento das narrativas, enfim, entre diversos elementos que buscamos catalogar nas categorias de análise.

As categorias são divisões organizadas para podermos examinar todos os textos a partir dos mesmos critérios e, apesar de não terem o compromisso de serem exaustivas de todos os elementos que compõem os programas em estudo, configuram em suporte para compreender os sentidos que se sobressaem, as lógicas de funcionamentos dos textos e suas valorações (ROSÁRIO, 2006). As categorias que adotamos estão baseadas no instrumento que Casetti e Chio (1999) indicam que costuma ser empregado para a análise textual: o esquema de leitura, um dispositivo que permite simular uma entrevista da/do analista ao texto. O esquema pode ser aplicado a um único programa para compreender sua estrutura e dinâmica ou a um número maior de programas – como no nosso caso – para identificar características comuns e diferenças. Em um esquema de leitura restrito, se interroga o texto a partir de um ponto de vista específico, como a estrutura cenográfica de uma obra audiovisual, por exemplo. Já o esquema amplo permite destacar e alinhar os núcleos-guia dos programas, decompondo os textos transversalmente para agrupar os elementos internos e estudar os núcleos em separado ou a partir de suas relações recíprocas.

Utilizamos o esquema amplo e nos dedicamos às relações entre esses núcleos, uma vez que percebemos que são distintos os aspectos textuais que concorrem para as representações de identidades pampeanas nos programas documentais. O esquema de leitura conduz a um modelo que, a partir dos dados levantados, condensa sua interpretação e explicação. Isso porque a

análise presume dois diferentes tipos de processos: a descrição, com o levantamento dos elementos significativos do texto; e a interpretação, a partir da recomposição de tais elementos num conjunto que explique a estrutura e os processos textuais (Casetti; Chio, 1999). Casetti e Chio (1999) ainda acrescentam que a primeira fase tem caráter mais objetivo e a segunda é de natureza mais subjetiva, porém é difícil estabelecer uma divisão evidente entre elas, já que para se descrever inevitavelmente se adota um ponto de vista específico e para interpretar é preciso contar com dados concretos.

Esses dados concretos advêm das categorias que agrupam os itens textuais. Alguns núcleos-guia sugeridos pelos autores para organizar os esquemas de leitura são: a) sujeitos e interações, que diz respeito às personagens dos programas, sua densidade no tempo dos episódios, seus estilos de comportamento, seus papéis narrativos e suas funções no desenvolvimento dos programas; b) textos verbais, referentes ao estilo de linguagem utilizado, valorações explícitas/implícitas, conteúdos dos discursos, referências a sujeitos, situações temporais ou colocações espaciais; c) história, núcleo que avalia se há um ou mais eixos narrativos e, no caso de serem vários, quais as interações entre eles; d) o que é posto em cena, que trata dos espaços evidenciados, sua ambientação e os modos que aparecem, considerando enquadramentos, movimentos de câmera e montagem, entre outros aspectos técnicos.

A partir da pesquisa exploratória e da assistência prévia aos programas documentais em estudo, avaliamos que os quatro núcleos sugeridos por Casetti e Chio (1999) trazem aspectos relevantes para nossa análise, mas que seria interessante adaptar as nomenclaturas das categorias para torná-las mais específicas e traçar algumas subdivisões em seu interior. A finalidade é evidenciar dados informativos sobre as formas como os programas documentais são estruturados (e as diferenças que guardam entre suas estruturações) e destacar aqueles que dizem bastante a respeito das representações de identidades pampeanas. Para tanto, apresentamos as categorias de nossa análise textual na ordem que imaginamos que faça mais sentido descrevê-las e interpretá-las analiticamente:

a) enredo: categoria análoga à “história”, explica as formas como os programas documentais organizam seus eixos narrativos e quais as relações entre os eixos. Trazemos tal categoria em primeiro plano por entender que ela introduz a lógica de organização dos textos e demonstra a dinâmica diferenciada dos programas. Isso porque *A Linha Fria do Horizonte* e *Expreso Sur* são compostos apenas por depoimentos e pontualmente o primeiro traz palavras e frases escritas em tela que apresentam informações ou sinalizam mudança de temática, enquanto *Pequeños Universos* é narrado e conduzido por Chango Spasiuk, que também realiza

as entrevistas. As diferentes formas de estruturação dos enredos estão imbuídas de significados e é isso que abordamos neste ponto.

b) personagens: inspirada no núcleo “sujeitos e interações”. Consideramos propício tratar por um termo genérico e que não demandasse flexão de gênero conforme o emprego, por isso optamos por “personagens”. Nessa categoria, nos detemos em apontar os participantes dos programas documentais, quais suas nacionalidades, a densidade que ocupam nos tempos dos programas, e conseqüentemente suas funções no desenvolvimento das obras. Quando for o caso de ter relevância interpretativa o dado do estilo de comportamento de alguma personagem, detalhamos na análise. Como as “interações” entre os participantes estão implícitas nas interpretações dessa categoria, consideramos mais simples suprimir o termo.

c) conteúdo: categoria análoga a “textos verbais”, subdivida em falas e músicas. Uma vez que dois dos três programas documentais têm a música como tema e em um ela também é assunto de destaque, são muitos os momentos em que as canções se incorporam à narrativa. Para interpretar seus conteúdos e a relação das mesmas com as falas, consideramos relevante destacá-las analiticamente. Assim, tanto as músicas como as falas são avaliadas em relação ao conteúdo e suas inter-relações, de forma a evidenciar valorações, referências a sujeitos, situações temporais ou estruturas espaciais. O estilo de linguagem apenas é evidenciado nos casos de conteúdos que entendamos que façam alguma referência aos processos identitários, para nos enfocarmos em nosso recorte de pesquisa.

d) cenários: relacionados ao que é “posto em cena”, são subdivididos em imagens de entrevistas e imagens de transição/ilustração. As imagens de entrevistas se referem tanto aos depoimentos em *A Linha Fria do Horizonte* e *Expreso Sur* como nas conversas de Chango Spasiuk com entrevistados em *Pequeños Universos* – muitas vezes, é nessas mesmas disposições que se retratam as personagens executando músicas ou realizando outras atividades. Já as imagens de transição/ilustração registram espaços, pessoas e atividades e dizem muito a respeito de uma estética comum do pampa que os programas buscam evocar. Assim, detalhamos as ambientações mais regulares e destacáveis dos programas, além de considerar enquadramentos, movimentos de câmera e montagem das imagens. Outros aspectos técnicos relativos à imagem que saltem aos olhos na análise, bem como quebras nas ambientações regulares, são salientados nesta categoria.

Como já mencionamos, as categorias delineadas dão as bases para efetivarmos a descrição e a interpretação dos programas documentais em termos textuais. Trazemos em conta nesse processo mais um acréscimo de Casetti e Chio (1999), que, ao mapear as grandes orientações que a análise textual tem seguido academicamente, incluem a análise da

significação, a qual salienta que os significados audiovisuais resultam da justaposição de três níveis. Primeiro, o denotativo, em que o signo remete ao seu referente mais imediato; o conotativo, no qual o signo induz a uma dimensão cultural; e o ideológico, que indica a capacidade de o signo reproduzir as diferenças sociais no plano textual. Assim, nosso desafio na análise textual, além de buscar os processos interpretativos, transpondo a simples descrição dos esquemas de leitura, é também alcançar os níveis ideológicos que os programas podem apontar.

Considerando o aprofundamento que esse procedimento qualitativo demanda em relação à análise dos textos e a quantidade de categorias e subdivisões elencadas para tanto, reiteramos que a delimitação do *corpus* a cinco episódios de *A Linha Fria do Horizonte*, dois de *Pequeños Universos* e dois de *Expreso Sur* é suficiente para nos prover dados a fim de alcançar os objetivos delineados para a dissertação. Uma vez apresentado o procedimento de análise textual, passamos agora à apresentação dos programas documentais em estudo⁶⁶ e efetivamente os interpretamos com base nas categorias enunciadas.

3.2 A LINHA FRIA DO HORIZONTE – BRASIL

Conceber como as coisas são vistas e vividas desde o Sul da América, por meio das músicas e dos pensamentos de cancionistas do Sul do Brasil, do Uruguai e da Argentina, é o mote de *A Linha Fria do Horizonte*. Segundo a descrição da obra⁶⁷, esses artistas compartilham o sentimento pelo local que vivem e representam isso nas canções, de forma que continuamente refletem sobre questões de identidades locais e globais permeadas pelo frio.

Trata-se de uma tentativa de entender o impacto das temperaturas mais baixas e dos cenários que as acompanham na produção musical – a qual, apesar de manter o vínculo regional, trabalha com temáticas e influências mais amplas e universais. As semelhanças e aproximações nesse fazer sonoro promovem parcerias e intercâmbios entre os artistas, movimento também evidenciado na obra. O audiovisual indica para identidades compartilhadas próprias dessa região ao redor do Rio da Prata, bastante traduzidas e até incentivadas por meio da música, fenômeno cultural que se conecta à paisagem, ao clima frio/temperado e aos costumes e pensamentos em comum dos habitantes e dos artistas locais.

⁶⁶ Para nos munirmos de informações sobre os programas, além da assistência e da busca de dados sobre eles *online*, realizamos entrevistas por e-mail com os responsáveis pelas produções. Como já mencionamos no caso de *A Linha Fria do Horizonte*, a conversa foi com Luciano Coelho; de *Pequeños Universos*, o entrevistado foi o diretor Federico Serafín; e de *Expreso Sur*, Jorge García, que assina a produção executiva.

⁶⁷ Descrição disponível em: <<http://linhafria.blogspot.com.br>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

A obra audiovisual foi inicialmente organizada como um documentário musical de 98 minutos lançado em 2014 pela produtora Linha Fria Filmes, de Curitiba (Paraná). A direção é do cineasta Luciano Coelho, que também assina roteiro, edição e divide a direção de fotografia com Hans Stempel. A produção, assumida por Christiane Spode, iniciou entre 2010 e 2011 e teve apoio para viabilização financeira pela Agência Nacional do Cinema - ANCINE. As gravações ocorreram nos meses de junho e julho de 2011 e 2012, o que resultou em mais de 120 horas de filmagem, entre entrevistas, interpretações musicais e shows.

Como filme, não foi exibido comercialmente em salas de cinema, mas circulou em festivais de audiovisual. A obra teve coprodução do Canal Brasil, emissora da televisão por assinatura vinculada aos canais Globosat. Por conta disso, foi ao ar na emissora como documentário em julho de 2014 e, a partir de fevereiro de 2015, foi exibida como série de cinco episódios. O canal não se envolveu na concepção e produção do longa-metragem ou da série, mas proveu apoio na divulgação e circulação. Os comentários do *trailer* do filme no *YouTube* indicam que esse espaço na televisão incentivou pessoas interessadas na obra a buscarem informações a seu respeito em outros meios (ver Anexo A). Ademais, comentários em espanhol e português na página referida demonstram identificação dos usuários com as temáticas e fenômenos retratados pela obra audiovisual (ver Anexo B).

A seguir, analisamos o texto dos cinco episódios de A Linha Fria do Horizonte a partir do procedimento explicitado anteriormente.

3.2.1 Análise textual do programa⁶⁸

As descrições e interpretações desta etapa são organizadas pelos núcleos do texto audiovisual já apresentados, mas por alguns momentos as categorias se mesclam para inserir informações que expliquem os dados trazidos. Isso ocorre porque os núcleos do texto se relacionam entre si na formação do sentido global, porém há cuidado para sinalizar as categorias das quais falamos a respeito explicitamente no relato.

Os **enredos** dos cinco episódios de A Linha Fria do Horizonte são construídos por depoimentos de músicos, jornalistas e geógrafo, editados de forma rápida e descontínua entre

⁶⁸ Ressaltamos que a edição de A Linha Fria do Horizonte como série é bastante diferenciada da montagem feita para o documentário. São vários os elementos que se alteram: há personagens presentes no programa e não no longa-metragem (no total, contabilizamos sete a mais), a sequência narrativa é organizada de outro modo, portanto os conteúdos não são coincidentes, da mesma forma que algumas imagens que estão no documentário não constam na série e vice-versa. De tal maneira, as análises anteriores sobre o longa-metragem que tínhamos realizado para artigos científicos foram deixadas apenas como registro, até mesmo porque as categorias não são as mesmas que estabelecemos para o presente estudo, e procedemos novo esquema de leitura.

si e mesclados com a execução de músicas. Além dos depoimentos, imagens da região retratada também os compõem, com destaque para as paisagens de campos, cidades, portos e rios. Em poucos momentos, palavras escritas em tela são introduzidas para sinalizar introdução ou mudança de temática no programa, além de informar em qual cidade e país as imagens em tela foram gravadas.

As personagens são identificadas com nome e bandeira do país de nacionalidade (vide exemplos nas figuras 7 e 8), no caso dos músicos – grande maioria dos entrevistados –, e o crédito com a profissão é acrescentado para os dois jornalistas e o geógrafo que participam do programa.

Figuras 7 e 8 – Sequências do programa com créditos para personagens músicos e de outra ocupação (respectivamente)



Fonte: Programa A Linha Fria do Horizonte (2015)

É possível perceber eixos narrativos dentro do enredo de cada episódio. A fim de apresentar o desenvolvimento da trama nos capítulos, abrimos tais eixos e já adiantamos parte dos **conteúdos das falas** que se referem a esses.

O primeiro episódio inicia pautando o clima frio – como ele recorta o Rio Grande do Sul dentro do contexto do Brasil Tropical e a forma que se pode relacioná-lo ao comportamento mais melancólico de quem vive na Argentina, Uruguai ou no estado sul-rio-grandense –, enfocando em seguida o músico Vitor Ramil, artista natural de Pelotas (RS, Brasil), que comenta sobre a relação que desenvolveu com as cidades em que morou e o impacto disso nas suas composições. Na sequência, Ramil e Jorge Drexler (Uruguai), em entrevistas realizadas separadamente, mas editadas de forma com que suas falas interagem, contam como conheceram o trabalho um do outro, a identificação e admiração mútua que isso gerou, com contato posterior, amizade desenvolvida e parcerias musicais como fruto. Ramil ainda abre sua história

pessoal, salientando o vínculo com Pelotas, apresentando características da cidade, como clima, paisagem e organização urbana. Ao final, retoma-se a questão do frio, mencionando como os habitantes do espaço retratado desenvolvem certo afeto em relação a ele.

O frio também é temática inicial do segundo capítulo, no qual se argumenta seu impacto no estado de ânimo das pessoas e, por consequência, na música produzida no espaço em destaque no programa. Ideias bastante mobilizadas pelo eixo narrativo seguinte, a apresentação da proposta da Estética do Frio, desenvolvida por Vitor Ramil. Ela nasce da reflexão do artista quando, radicado no Rio de Janeiro, assiste a um noticiário no mês de junho que apresenta o carnaval fora de época no Nordeste e nota naturalidade no tratamento conferido pelo telejornal à situação; por outro lado, no mesmo noticiário é retratada a chegada do frio no Sul no Brasil e Ramil percebe que aquele acontecimento era tido como peculiar, exótico. Pensando como se reconhecia pouco na primeira notícia, lembra que ela se afina ao que havia visto no Sudeste “para o Norte” do Brasil e apoia a imagem construída do país no exterior. O momento o induz a compreender que o Sul contribui minimamente para aquela imagem do Brasil e precisa de uma estética que fale de si, por isso propõe a Estética do Frio, um paralelo com a situação retratada pela segunda notícia. Na proposta, traduz os sentimentos e os valores estéticos presentes em sua própria obra e que relaciona ao lugar com o qual se identifica: rigor, profundidade, concisão, pureza, leveza e melancolia.

Além de rever sua relação com a brasilidade, Vitor Ramil também questiona o recrudescimento do movimento nativista e a restrição da música regional ao folclore. O artista sente falta do reconhecimento da música urbana. Portanto, a Estética do Frio é uma reação tanto ao estereótipo do Rio Grande do Sul tradicional quanto ao estereótipo de Brasil relacionado ao calor, carnaval, entre outros elementos. A proposta ainda demanda a revisão de rótulos: o músico reivindica que pode produzir bossa nova e samba, já que também é brasileiro e se sente tocado por esses ritmos musicais. Dessa forma, questiona o purismo que “regula” as produções culturais.

Outros artistas além de Ramil participam desse eixo narrativo sobre a Estética do Frio para refletir sobre a sonoridade local da canção e como essa relação com o espaço e o clima se expressa na música. No restante do segundo episódio (aproximadamente seis minutos finais), é delineado um paralelo entre essas ideias e o Templadismo, proposta concebida pelos irmãos uruguaios Jorge e Daniel Drexler como uma analogia ao Tropicalismo, referindo-se a uma posição estética e uma atitude musical vinculada a uma situação climática. Para eles, o clima temperado, intermediário, sem grandes saltos térmicos, assim como a paisagem de horizonte plano, desprovida de acidentes geográficos, remetem a um estado de ânimo também

intermediário, sem exuberâncias e que tem desdobramentos no fazer musical. Uma fala de Daniel Drexler nesse trecho marca sentidos abertamente sobre identidades pampeanas: ele menciona que estão em uma região em que existem três fronteiras políticas, uma fronteira de idioma, mas que há uma comunhão de identidade muito marcada – que fica demonstrada na forma de cantar, de tocar violão, nos estilos musicais de raiz comuns ao Sul do Brasil, Uruguai e centro da Argentina.

Falando em estilos musicais, o terceiro episódio é todo dedicado a aspectos de um gênero específico, a milonga. As referências a ela forjam a ideia de que seja um fator comum ao espaço do pampa, um elemento unificador da região. Ao mesmo tempo, é um estilo que permite que a canção não se feche ao folclore, mas soe universal, inclusive se mesclando a outras influências sonoras. Isso se vincula à própria formação do gênero, representada como de natureza mestiça, híbrida – o nome de origem africana, a orquestração com elementos da música europeia, o instrumento principal (violão) remontando ao *oud* (cordofone de linhagem árabe), e a estrutura rítmica partilhada com a música judia e balcânica. De tal forma, as falas apontam que pensar a milonga de forma ortodoxa, perseguindo imutabilidade ao longo do tempo, seria contraditório com seu caráter.

Outro conteúdo do programa sustenta que, na Argentina, a milonga se tornou uma das raízes do tango. Por conta disso, a partir da metade do terceiro episódio, o músico argentino Kevin Johansen reconhece dois tipos de milonga – a campestre, mais melancólica, e a bailável, relacionada à *parte negra* do tango⁶⁹. Nesse ponto, relata que gosta dos dois aspectos, do ritmo e da dança, e está produzindo um disco *Subtropicalista*, em homenagem aos Tropicalistas brasileiros dos anos 1970. Segundo ele, a proposta é mostrar como as músicas de protesto não precisam ser necessariamente sérias, que podem ser dançáveis e ainda profundas e comoventes. As entrevistas de outros artistas seguem na sequência para demonstrar seu vínculo com a milonga e como ela propicia conexão entre músicos.

Fazemos uma ressalva aqui sobre o *Subtropicalismo*: a formulação de Kevin Johansen se aproxima um pouco da Estética do Frio e do *Templadismo* e nas descrições da obra audiovisual consta como um paralelo dessas reflexões na Argentina, mas é pouco explicada na narrativa dos programas. Tanto que as outras “teorias” são introduzidas formalmente com palavras em tela no segundo episódio e se dedica um tempo razoável as comentando, mas essa é mencionada por três minutos no terceiro episódio em meio a outras falas sobre a milonga e retorna no quinto episódio, com a apresentação formal da palavra em tela, e uma explanação

⁶⁹ Apesar de reconhecermos a carga pejorativa do termo empregado, reproduzimos a utilização no contexto de fala do personagem no programa em análise.

que não se relaciona diretamente com o termo cunhado e dura pouco mais de dois minutos. A sensação que fica é que o programa tentou forjar um paralelismo entre as propostas para enfatizar a identificação entre os artistas e o clima que não procede no caso do Subtropicalismo.

O quarto episódio inicia com o uruguaio Jorge Drexler abrindo um pouco de sua história pessoal, contando como foi morar em Madri, na Espanha, e a forma que a distância catalisou a identidade regional em sua produção musical. Ao refletir sobre a influência do Brasil nessa produção, relata que escutou canções em português desde pequeno, geralmente mostradas por seu avô, que havia sido professor de escola em zona fronteira com o Rio Grande do Sul, onde se lecionava em “portunhol”. Os elementos dessas canções depois apareceram em suas músicas, e ele nem sabia de onde vinham – no programa reconhece que eram daí, da fronteira. A partir de então, se fala sobre as fronteiras, como os artistas as veem – as falas indicam que tais marcos não limitam a troca musical. O espaço segue enquanto temática da narrativa ao se tratar sobre o impacto dos locais nos compositores, ressaltando especialmente as relações afetivas que eles desenvolvem com as cidades, os países, as paisagens e a maneira que isso se transpõe para as canções. Ainda é destacada a relação da milonga com a paisagem, já que suas harmonias abertas evocam a paisagística do pampa, do horizonte suavemente ondulado, e finalmente se menciona sobre esse estilo musical como nexos entre uma essência cultural comum. Essência que pode ser percebida por muitos outros elementos partilhados, como o *asado*/churrasco, a forma de vestir dos homens do Sul do Brasil, Uruguai e pampa argentino, o termo *gaucho*/gaúcho e o *mate*/chimarrão. Esse último trecho é especialmente significativo na construção de sentidos sobre identidades pampeanas de ordem transnacional.

O reconhecimento dessas semelhanças e partilhas promove trocas e aproximações entre os músicos da região, o que configura no mote principal do quinto episódio. Mostra-se um movimento de conexões e parcerias entre os artistas locais, que se desdobram em projetos e *shows* compartilhados em diferentes países. O Subtropicalismo é retomado no início desse episódio, em que Kevin Johansen comenta a tentativa de homenagear os Tropicalistas que seriam da geração anterior à dele, não apenas os do Brasil, mas também os contemporâneos da Argentina e do Uruguai. A um passo que se apresentam propostas como essa, a Estética do Frio e Templadismo, os personagens comentam que isso não necessariamente representa um fenômeno fechado e que tentar denominá-lo poderia enrijecê-lo e tirar sua naturalidade. Após a avaliação do movimento, se passa a expor as diferentes parcerias já tramadas por artistas de distintas nacionalidades.

Como a exposição do **enredo** que apresentamos mesclou-se com os **conteúdos das falas**, sintetizamos os principais eixos narrativos que reconhecemos nos episódios em um

esquema resumido no quadro 1 para tornar a organização mais evidente.

Quadro 1 – Resumo do enredo nos episódios de A Linha Fria do Horizonte

Síntese do enredo – temáticas de destaque nos eixos narrativos	
1º episódio	Frio recorta Rio Grande do Sul no cenário nacional
	Conexão entre frio, comportamento, identidade e música
	Relação entre Vitor Ramil e Jorge Drexler
	Foco em Vitor Ramil – história pessoal, relação com Pelotas (descrição de clima e características da cidade) e composições
	Desenvolvimento de afeto com o frio
2º episódio	Frio interfere no estado de ânimo e, por consequência, música produzida no espaço em foco
	Estética do Frio – explicação de Vitor Ramil e opinião de outros músicos
	Templadismo – explicação dos irmãos Drexler
3º episódio	Milonga
	Mesclas de influências na milonga
	Música de conteúdo pode ser bailável – Subtropicalismo
	O que milonga representa para artistas e como os conecta
4º episódio	Jorge Drexler – conta sobre vivências em Madri, Espanha, o que mudou em sua música com distância do país de origem e influência do Brasil
	Fronteiras
	Impactos dos locais nos compositores
	Relação milonga e paisagem
	Milonga como fator comum na região entre outros elementos culturais partilhados
5º episódio	Discussão do movimento a partir de propostas – Estética do Frio e Templadismo
	Subtropicalismo – breve apresentação e comentário
	Avaliação dos movimentos
	Aproximação entre músicos – reconhecimentos de semelhanças e sentimentos partilhados
	Conexões e parcerias entre artistas da região

Fonte: elaborado pela autora.

Tanto na apresentação das propostas estruturadas pelos artistas retratados – a Estética do Frio, o Templadismo e o Subtropicalismo – como nas reflexões que relacionam produções musicais, especialmente contempladas sob o gênero da milonga, com os elementos do espaço e as identificações dos músicos, é possível notar que o programa documental se preocupa em dar voz a esse grupo de cancionistas, que consistem na grande parte das **personagens** representadas.

No que diz respeito a essa categoria, os episódios do programa contam com 27 personagens, sendo 12 brasileiros, oito uruguaios e sete argentinos. Assim, não se observa equilíbrio entre os participantes de cada país, já que os personagens do Brasil são maioria na narrativa. Nem todos personagens participam em forma de depoimento, alguns apenas realizam a execução de músicas ou estão presentes em cena e são identificados – é o caso de três deles, Fernando Pezão, Pirisca Grecco (ambos brasileiros) e Matias Cella (argentino). Não se observa uma regularidade no número de personagens por episódio, varia de acordo com as temáticas dos eixos narrativos e as falas que contribuem em cada assunto. O primeiro episódio traz quatro personagens, o segundo 12, o terceiro 10, o quarto nove e o quinto 13.

Para condensar informações a respeito dos nomes dos personagens, nacionalidades, episódios do programa em que participam, tempo e – conseqüentemente – densidade no enredo, elaboramos outro esquema. No Quadro 2, os personagens que cedem entrevista juntamente foram alocados na mesma linha e, já que 24 dos 27 personagens são músicos, apenas explicitamos a profissão daqueles que são de outra ocupação – a molde de como o programa documental exhibe os créditos dos personagens.

Quadro 2 – Dados sobre personagens de A Linha Fria do Horizonte

(continua)

Nome	Nacionalidade	Episódios em que participa(m)	Tempo aproximado em cada episódio
Vitor Ramil	Brasileiro	1º, 2º, 3º, 4º e 5º	11min, 4min, 4min, 4min30s e 1min30s (total: 25min)
Richard Serraria	Brasileiro	2º	1min
Lucas Panitz (geógrafo)	Brasileiro	2º	40s

Quadro 2 – Dados sobre personagens de A Linha Fria do Horizonte

(continua)

Arthur de Faria e Fernando Pezão	Brasileiros	2°	2min30s
Marcelo Delacroix	Brasileiro	2°, 3° e 5°	30s, 3min e 3min (total: 6min30s)
Claudio Levitan	Brasileiro	2°	3min
Zelito Ramos e Pirisca Grecco	Brasileiros	3°	4min30s
Helio Ramirez e Régis Bardini	Brasileiros	4°	2min
Mário Falcão	Brasileiro	5°	40s
Macunaíma (jornalista e poeta)	Uruguaio	1°, 2° e 3°	1min30s, 15s e 30s (total: 2min15)
Jorge Drexler	Uruguaio	1°, 2°, 3°, 4° e 5°	2min30s, 3min30s, 1min30s, 7min e 1min (total: 15min30s)
Juan Schellemborg	Uruguaio	2°	50s
Daniel Drexler	Uruguaio	2°, 3°, 4° e 5°	1min30s, 1min, 3min e 1min30s (total: 7min)
Ana Prada	Uruguaia	2°, 4° e 5°	2min, 3min30s e 3min (total: 8min30s)
Fernando Cabrera	Uruguaio	4°	2min
Dany Lopez	Uruguaio	4° e 5°	1min e 2min30s (total: 3min30s)
Sebastian Jantos	Uruguaio	5°	3min
Tomi Lebrero	Argentino	1° e 5°	5min e 2min (total: 7min)

Quadro 2 – Dados sobre personagens de A Linha Fria do Horizonte

(conclusão)

Carlos Moscardini	Argentino	3º e 4º	5min e 2min (total: 7min)
Kevin Johansen	Argentino	3º e 5º	3min e 3min (total: 6min)
Pablo Grinjot	Argentino	3º e 5º	3min30s e 2 min (total: 5min30s)
Martín Graziano (jornalista)	Argentino	5º	1min30s
Lucio Mantel	Argentino	5º	1min30s
Matias Cella	Argentino	2º	Apenas aparição em vídeo

Fonte: elaborado pela autora

A partir desse esquema, fica evidente a centralidade de Vitor Ramil no texto do programa documental, principalmente nos quatro primeiros episódios. Vitor é cantor, compositor, escritor e instrumentista nascido em Pelotas (RS) no ano de 1962. Caçula de seis irmãos, entre eles a dupla Kleiton e Kledir – músicos bastante conhecidos no cancioneiro sul-rio-grandense desde a década de 1970 –, cresceu em uma casa musical, em que seu pai de procedência uruguaia tocava tango. Entre o final dos anos 1980 e início dos 1990, viveu uma temporada no Rio de Janeiro e depois retornou a Pelotas, onde mora até hoje, na mesma casa em que cresceu. Tem 11 discos gravados e em 2017 lançou o último, chamado “Campos Neutrais”. Entre seus discos estão “Ramilonga - A Estética do Frio” (1997), em que inaugura a milonga como música-matriz de seu trabalho⁷⁰.

A quantidade de tempo dedicada a Ramil no programa contabiliza aproximadamente 25 minutos, o que equivale a um capítulo inteiro da série enfocando suas falas ou canções. Junto ao uruguaio Jorge Drexler, são os únicos personagens que aparecem nos cinco episódios e relatam aspectos de história de vida, infância, família, além de fatos da experiência pessoal que tiveram implicações em suas obras, formas de cantar e concepções de mundo. Mas o protagonismo do músico sul-rio-grandense é reforçado por outros elementos: ele apresenta a casa de sua família em Pelotas, também registrada em imagens, lista influências musicais, 11

⁷⁰ Informações retiradas do programa documental e da página oficial de Vitor Ramil: <<http://www.vitorramil.com.br/textos/sobrevitor.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2017

canções suas são executadas nos episódios (enquanto dos outros personagens são uma, duas, no máximo quatro com Jorge Drexler) e muitos outros artistas se referem a ele em seus depoimentos no programa. Além disso, é o único personagem cujas entrevistas foram registradas em três ambientações diferentes, dentro da casa da família, em meio a uma praça na cidade de Pelotas à noite e num campo de várzea, conforme demonstram as figuras a seguir. De tal modo, apesar de o programa não contar com apresentador, identificamos que Ramil faz as vezes de um narrador informal no enredo, conduzindo muitas das ideias.

Figuras 9, 10 e 11 – Depoimentos de Vitor Ramil para A Linha Fria do Horizonte em três ambientações: interior de casa, em meio à praça de Pelotas e campo (respectivamente)



Fonte: Programa A Linha Fria do Horizonte (2015)

O evidente protagonismo de Ramil no programa explica-se em boa parte com a resposta do diretor Luciano Coelho⁷¹ sobre a seleção dos músicos pela produção de A Linha Fria do Horizonte: Luciano expôs que a ideia inicial do projeto era ter Vitor Ramil como enfoque central, mas o músico relutou nessa forma de desenvolvimento da narrativa. Sendo assim, a partir de sugestões dos próprios artistas entrevistados, essa perspectiva primeira foi ampliada, no sentido de dar atenção a teorias idealizadas por artistas de outros países e evidenciar as

⁷¹ Informação obtida por entrevista realizada por e-mail no dia 08 de junho de 2015.

parcerias e intercâmbios já em processo entre os músicos da região.

Ainda assim, nos parece que Ramil configura em personagem-símbolo do texto audiovisual para representar as identidades pampeanas – seus questionamentos existenciais e sobre seu espaço e seu tempo parecem se expandir aos outros músicos como algo que os interpela também e ao qual respondem de formas diferentes, mas – de modo geral – de maneira muito afinada às visões de Vitor. Explicamos: sua compreensão de que o Rio Grande do Sul seria um trânsito entre o Brasil e o Uruguai e a Argentina, com o reconhecimento de semelhanças nesse espaço, promove boa parte das discussões que se tramam no programa; a reivindicação de que, mesmo vivendo em um contexto urbano, pode cantar sons regionais e associados ao espaço do campo, como é o caso da milonga, é partilhada por outros artistas na narrativa; a ideia de que contemplar seu espaço, sua região na obra que produz pode ser uma via de alcançar a universalidade é outra percepção compartilhada; sua proposta da Estética do Frio é endossada por outros personagens, que relatam identificação, já que ela traduz um pouco do inconsciente coletivo do lugar. Além dos cancionistas sul-rio-grandenses, os artistas argentinos e uruguaios são provocados pela concepção e a adaptam a aspectos particulares de seus países.

Com o alargamento do enfoque do programa, outros personagens ganham destaque. É o caso de Jorge Drexler, um dos idealistas do Templadismo no Uruguai. Jorge é natural de Montevideú, onde nasceu em 1964. Formado em Medicina, abandonou a carreira para se dedicar à música. Essa escolha lhe rendeu 12 discos e alguns prêmios internacionais, como o Oscar de Melhor Canção Original em 2005 para a música “Al otro lado del río”, do filme Diários de Motocicleta (Walter Salles, 2004) – a primeira canção em espanhol a ganhar tal premiação. Jorge vive em Madri, Espanha, desde 1995, e a gravação feita com ele para A Linha Fria do Horizonte foi nesse local envolvendo outra equipe técnica distinta da responsável pelo restante do programa. Na ocasião, mostrou o bar em que iniciou sua carreira na capital espanhola, relatou algumas experiências pessoais e avaliou questões sobre identidade *gaucha*, relação entre clima, paisagem e música, formação da milonga e hábitos dos uruguaios e sul-rio-grandenses. Suas falas e músicas têm densidade na construção dos episódios, com mais de 15 minutos dedicados a elas. Drexler parece ser outro embaixador das ideias e músicas do espaço pampeano no programa.

As participações de outros personagens relacionadas à execução de músicas, comentários sobre o clima e a paisagem da região, a milonga, assim como aspectos de suas próprias produções e comentários sobre projetos em parceria com artistas de outros países também lhes renderam peso no enredo do programa. É o caso do brasileiro Marcelo Delacroix e dos uruguaios Daniel Drexler e Ana Prada. Na Argentina, as participações de quatro artistas

são bastante equilibradas em termos de densidade na narrativa: Tomi Lebrero, Carlos Moscardini, Kevin Johansen e Pablo Grinjut. Novamente, o pouco enfoque ao Subtropicalismo vem à tona: enquanto os “autores” da Estética do Frio e do Templadismo tiveram certo destaque em relação aos compatriotas, esse não foi o caso de Johansen.

Além das informações constantes no quadro, vale ressaltar que a ampla maioria dos personagens pertence à mesma geração de artistas que eram crianças ou adolescentes durante os períodos ditatoriais dos países e, com os processos de redemocratização, abrem-se a iniciativas de autorreflexão para pensar identidades suas e de seu fazer musical em contexto de formas de globalização negociadas com a instância regional. No entanto, as respostas ainda parecem variar em alguma medida de acordo com as nacionalidades, em construções imaginárias que relacionam a parte da região e o todo dos Estados nacionais em dinâmicas distintas.

Antes de passarmos aos comentários de outra categoria analítica, cabe procedermos um alerta que será retomado interpretativamente mais adiante na análise: o programa conta com apenas uma personagem mulher frente a 26 homens. Ana Prada, apesar de ter peso narrativo, está sozinha na missão de representar as mulheres do pampa no documental. A cantora é prima de Jorge e Daniel Drexler, fato que nos induz a imaginar que por isso tenha sido catalogada para entrevista, mas também é tida como uma das compositoras contemporâneas mais influentes no Uruguai⁷².

Feitas as considerações sobre as personagens, seguimos na interpretação do texto audiovisual, destacando seus **conteúdos**. Uma vez que já expusemos os **conteúdos das falas** de forma mais descritiva no relato do enredo, retomamos agora aqueles que se sobressaem ao longo dos cinco episódios. Como os depoimentos são cruzados e mesclados, muitas vezes percebe-se que uma fala reitera a outra e aponta para o reconhecimento de ideias e sentimentos partilhados entre as personagens, como se a identificação fosse um fenômeno ocorrido de forma natural. Aí lembramos que a identidade é um processo que se constitui no bojo da cultura (HALL, 1997) e já existem referências culturais existentes que incitam os personagens a reconhecerem semelhanças no espaço, apesar dos diferentes territórios nacionais que o compõem.

Assim, há ênfase no que é comum e partilhado na região retratada pelo programa. O frio é um elemento enfatizado em diversos momentos. Em outra via, esse processo de identificação vinculado ao frio é feito como um recorte do Rio Grande do Sul frente ao “Brasil Tropical”.

⁷² Fonte para afirmação de influência de Ana Prada: < <http://www.diariouno.com.ar/musica/ana-prada-me-aburro-bastante-mi-misma-20170215-n1340539.html>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

Como o próprio Vitor Ramil manifesta, sua Estética é uma reação ao estereótipo de brasilidade. Jorge Drexler se refere à Estética do Frio enquanto uma definição por contraste com a tendência imperante do clima tropical no Brasil: não é que faça um frio mortal no Rio Grande do Sul, mas é outro tipo de paisagística do que aquela que se associa ao Brasil internacionalmente. Aí recordamos como os processos de identidade são construídos de forma relacional, a partir do reconhecimento do “outro” como diferente para estabelecer aquilo que se é, o que é próprio e comum (WOODWARD, 2014; SILVA, 2014). Talvez seja por isso que Jorge também reflete que é curiosa a forma que a identidade se constrói e se defende ao pensar sobre o mate, bebida típica da região cujo hábito de tomar é compartilhado entre argentinos, uruguaios e sul-rio-grandense. Para ele, de todos os lugares em que se toma mate, é no Rio Grande do Sul onde se leva mais a sério porque é uma reafirmação de identidade. Enquanto no Uruguai todos bebem mate, no Brasil ele fica associado ao estado sul-rio-grandense, de forma que também constitui uma diferenciação em relação ao restante do país.

O tipo de paisagística local também é outro elemento reiterado ao longo do programa. Vitor Ramil associa sua proposta estética a imagens: planície, pampa, campos de várzea. No que toca ao **cenário**, as **imagens de transição/ilustração** enfatizam tal aspecto. São muitas as imagens de planície e campo que reforçam o que se fala nas entrevistas a respeito da geografia plana e levemente ondulada da região do pampa, normalmente utilizadas para ilustrar os **conteúdos de músicas** durante a transição entre os depoimentos dos personagens. Boa parte dessas imagens foram feitas em movimento, como se a câmera estivesse dentro de um veículo, de forma a denotar a continuidade do pampa caso transitássemos dentro dos estados e países que compõem o espaço (ver figuras 12 e 13). O predomínio das áreas extensas de campos com gramíneas de fato coincide com os dados mapeados na cultura vivida da região, tanto que a etimologia do termo pampa remete a território plano no idioma originário *quíchua*. Apesar disso, lembramos que há certa diversidade vegetal no espaço, com matas e banhados entre a formação paisagística, aspecto relegado nas representações.

Figuras 12 e 13 – Imagens de planícies e campos que ressaltam a paisagem local do pampa



Fonte: Programa A Linha Fria do Horizonte (2015)

Em seu depoimento, Daniel Drexler conta que na escola as professoras costumavam repetir “O Uruguai é uma planície suavemente ondulada”, ao explicar a geografia do local, e ele nunca havia prestado muita atenção até viajar de carro por outros países, retornar ao Uruguai e perceber que a paisagem parecia mover-se numa ondulação. Estava ainda dirigindo quando compôs “Rinconcito”, canção que executa na sequência do episódio: “Rinconcito suavemente ondulado,/ manto verde de mis sueños,/ balconcito sobre el mar./ El reflejo de la luz en tu pradera/ dibujando un horizonte que parece respirar/ Voy volando sobre cuchillas y lomas/ del Cuarey al Uruguay/ vuelvo al Río de la Plata como vuelve el agua al mar⁷³”. Nesse ponto, já podemos notar como os **conteúdos das músicas** possuem uma função argumentativa evidente ao longo do texto audiovisual em A Linha Fria do Horizonte. Por muitas vezes, as canções reforçam as falas dos artistas, demonstrando o que se diz, ou até mesmo introduzindo as ideias. Na sequência nos deteremos nesse quesito.

Pelo conteúdo da canção apresentada acima, já temos pista de outra característica marcante das falas: muitas delas denotam uma relação afetiva com os lugares, quase que indissociável do fazer musical dos cancionistas. O vínculo com o lugar foi a inspiração que Ana Prada encontrou para começar a compor: em um dia que estava doente, em casa, sentiu falta de seu lugar de infância, sua família e, evocando as paisagens dessa memória, escreveu sua primeira canção relacionando a letra em que canta um rio de águas douradas e a tarde laranja com as notas da melodia em tom de milonga.

Por sinal, esse estilo musical é enfaticamente tratado como o principal gênero adotado pelos artistas da região para traduzir os sentimentos e ideias que cultivam. No programa, a

⁷³ Tradução do trecho da canção: Rincãozinho suavemente ondulado,/ manto verde de meus sonhos,/ varanda sobre o mar./ O reflexo da luz em seu prado/ desenhando um horizonte que parece respirar/ Vou voando sobre lâminas e colinas/ do Quaraí ao Uruguai/ volto ao Rio da Prata como volta a água ao mar.”

milonga é representada como um elemento-chave de pertencimento à cultura e ao lugar onde as personagens vivem, além de tratada como estilo mais presente na questão de unificar a região. O músico argentino Pablo Grimjot conta que pensava quando jovem que a vanguarda estava no *rock*, mas encontrou na milonga seu caminho musical por uma razão “quase política”, segundo ele: defender algo “nosso”, na “nossa” terra. Zelito Ramos (Brasil) relata que começou a fazer milongas influenciado por pessoas que tinham o pé no regional, mas cantando o mundo, pensamento similar ao do conterrâneo Arthur de Faria, que considera que fazer “música da aldeia” pode tornar o artista universal – por isso se identifica com a concepção de pensar o Rio Grande do Sul não como periferia, mas centro de outro movimento.

Isso é possível porque a milonga não é tida como um ritmo fechado, sua formação e natureza passam longe da ortodoxia, segundo os músicos. Vitor Ramil entende que ela se tornou uma música contemporânea, o que lhe permitiu que incorporasse influências diversas na “sua” milonga, inclusive alterando a afinação do violão para acomodar vertentes que vinham para ele, que ouviu *The Beatles* a vida toda, gosta de música popular brasileira e indiana. Ele abre que algumas pessoas questionaram isso por conta de uma imagem local erroneamente construída: como um roqueiro da cidade tinha direito a tocar milonga? Mas uma vez que se comove ao compor milongas, reivindica essa tradição também é sua. Com a Estética do Frio, o artista relata ter feito uma tábula rasa em seu trabalho e colocou a milonga como música-matriz.

Nesse sentido representado pelo programa, vemos que a milonga retratada é aquela em sua configuração contemporânea (PANITZ, 2010), gênero processado dentro da música popular mais ampla, tida mais como um fundo do que um ritmo totalmente codificável. Conformação distinta daquela expressão folclórica que advém da tipologia referente à base melódica que acompanhava a *payada* ou era uma de suas modalidades, sequer aquela que embalava o baile de pares (AYESTARÁN, 1967).

Nessa configuração, Marcelo Delacroix acredita que milonga não fica fechado ao folclore, tendo caráter mais universal – como consequência, aproxima o Rio Grande do Sul do Brasil. Ele mesmo sente ter “um pé no Brasil e outro no Sul desde que descobriu a milonga”. O geógrafo Lucas Panitz, cuja produção acadêmica foi citada na introdução e no capítulo anterior desta dissertação, reconhece que a Estética do Frio é um entendimento complexo de que no Rio Grande do Sul se consegue dialogar com o Brasil e a Região do Prata, sem deixar de estar no universo da canção brasileira, mas sequer virando as costas para os vizinhos platinos – portanto a proposta não representa um esforço separatista em relação ao restante do Brasil. O jornalista argentino Martín Graziano é mais abrangente na avaliação: se refere a “geração de cancionistas platinos”, cuja abordagem da milonga não consiste em um gesto antropológico,

mas uma maneira de buscar em uma música própria da região a linguagem de hoje, não de ontem.

Ainda se comenta como esse estilo se desenha em cada lugar de uma maneira distinta: a milonga que se faz no campo não é a mesma que se desenvolve na cidade, suas marcações mudam de acordo com o espaço. A eleição compartilhada da milonga como gênero emblemático pelos cancionistas parece ser atribuída aos estilos musicais de raiz comuns ao sul do Brasil, Uruguai e centro da Argentina, como comenta Daniel Drexler. Outro artista uruguaio, Dany López, cita Lauro Ayestarán, musicólogo e estudioso do folclore do país citado no mapeamento da cultura vivida deste trabalho, ao dizer que o folclore ri das geografias ou cavalga através das geografias. Como já comentamos nos conteúdos ao explicar o enredo, o violonista argentino Carlos Moscardini referencia-se à milonga como síntese de uma essência cultural compartilhada, que pode ser relacionada a outros elementos, entre eles a figura do *gaucho*.

Essa figura é considerada outro híbrido da região, de acordo com a fala de Jorge Drexler: o cantor atribui a origem ao encontro violento do homem europeu e a mulher indígena, muitas vezes contra a vontade da mulher. O fruto disso é um indivíduo não identificado com o europeu e rejeitado pelo grupo indígena, que vive em um sistema de isolamento social em meio ao pampa, se tornando um solitário que tende a ficar apenas com seu violão. Esse imaginário afeta toda a temática da região e da milonga, segundo Jorge. A representação do *gaucho* evocada por Drexler remete ao sentido primitivo do tipo social, relacionado ao indivíduo mestiço que vivia seminômade, à parte da lei e da sociedade, antes de ser subjugado ao trabalho no regime de estâncias (REICHEL; GUTFREIND, 1996).

Mas apesar desse imaginário, os músicos demonstram na narrativa que, ao se conhecerem, tenderam a se sentir identificados entre si e isso têm promovido diversos intercâmbios e parcerias. É o caso de projetos como o “Canções Cruzadas”, mostrado no último episódio da série, em que os músicos Marcelo Delacroix, do Brasil, e Dany López, do Uruguai, trocam composições, traduzindo os trabalhos um do outro e adaptando para seu estilo próprio. Zelito Ramos conheceu Daniel Drexler, que o apresentou a Pablo Grinjet e assim sentiu que as fronteiras ficaram abertas e passaram a tocar juntos em diferentes países.

Nesse sentido, a perspectiva das fronteiras como marcos que não limitam a troca cultural é outro conteúdo reiterado no texto. Os músicos Hélio Ramirez e Régis Bardini, que moram na cidade de Jaguarão (Brasil), fronteira com Rio Branco (Uruguai), consideram a marco como algo concreto apenas para o traslado de mercadorias, mas que não se sente na música, na arte e na vivência cotidiana. Já Daniel Drexler evidencia que não tem muito carinho pelas fronteiras,

prefere investir na proposta de construir pontes, mesmo que as pessoas não estejam preparadas para cruzá-las, e gosta de pensar que a cultura possui esse papel de construção. A canção “Frontera”, de seu irmão, Jorge Drexler, se insere no texto para contribuir com a temática: “Yo no se de donde soy, mi casa está en la frontera, y las fronteras se mueven como las banderas”⁷⁴.

Assim, de modo geral, percebemos que o conteúdo aponta para um sentido cultural de fronteira (PESAVENTO, 2006b), como marcos que também permitem troca, criação de vínculos, reconhecimentos comuns, tão relativos a ponto que podem se mover como as bandeiras tremulam. No entanto, uma fala escapa dessa perspectiva – quando o argentino Tomi Lebrero comenta que o frio torna as pessoas mais melancólicas, diz que fica evidente que se cruza a fronteira e já há outro estado de ânimo. Assim, seu depoimento quebra um padrão de conteúdo de que as delimitações geopolíticas não coincidem com as culturais, uma vez que realiza uma diferenciação baseada na nacionalidade para demarcar sua própria identificação. Novamente, tal processo se dá de forma relacional, dessa vez tendo a fronteira como parâmetro.

Retomando as canções, “Frontera” e “Riconcito”, já fica acentuado como os **conteúdos das músicas** cumprem funções argumentativas de reiterar as falas e por vezes demonstrar o que elas dizem de maneira mais explícita. Esse último caso fica manifesto no depoimento em que Daniel Drexler avalia como um achado que Vitor Ramil tenha incorporado instrumentos orientais na milonga, pois casa muito com a repetição de acordes e lembra um transe hipnótico relacionado à forma como as coisas são vistas de cima de um cavalo (considerado animal “cúmplice” do *gaucho* no imaginário regional). Após tal reflexão, é inserida a música “Indo ao pampa”, de Ramil, na qual o arranjo de uma cítara – instrumento de origem indiana – reforça a melodia da voz.

Por muitas vezes, as músicas demonstram o sentimento que os artistas nutrem pelo local e as **imagens de ilustração/transição** parecem ser inseridas no sentido de provocar empatia para quem assiste ao programa, pois se pode notar que aquilo que as músicas narram está retratado imagetivamente de forma bastante poética. É o que ocorre na música “Amargo de caña”, que Ana Prada compôs rememorando as paisagens de sua infância, cujos versos remetem ao rio, à água dourada, à estação de trem, e a medida que a música é tocada, desvelam-se imagens de um rio e suas margens, da água em detalhe (e a água de fato parece ter coloração dourada), de trem chegando a uma estação.

⁷⁴ Tradução do trecho da canção “Frontera”: “Eu não sei de onde sou, minha casa está na fronteira, e as fronteiras se movem como as bandeiras”.

Figuras 14 e 15 – Sequências de imagens que ilustram a canção “Amargo de caña”



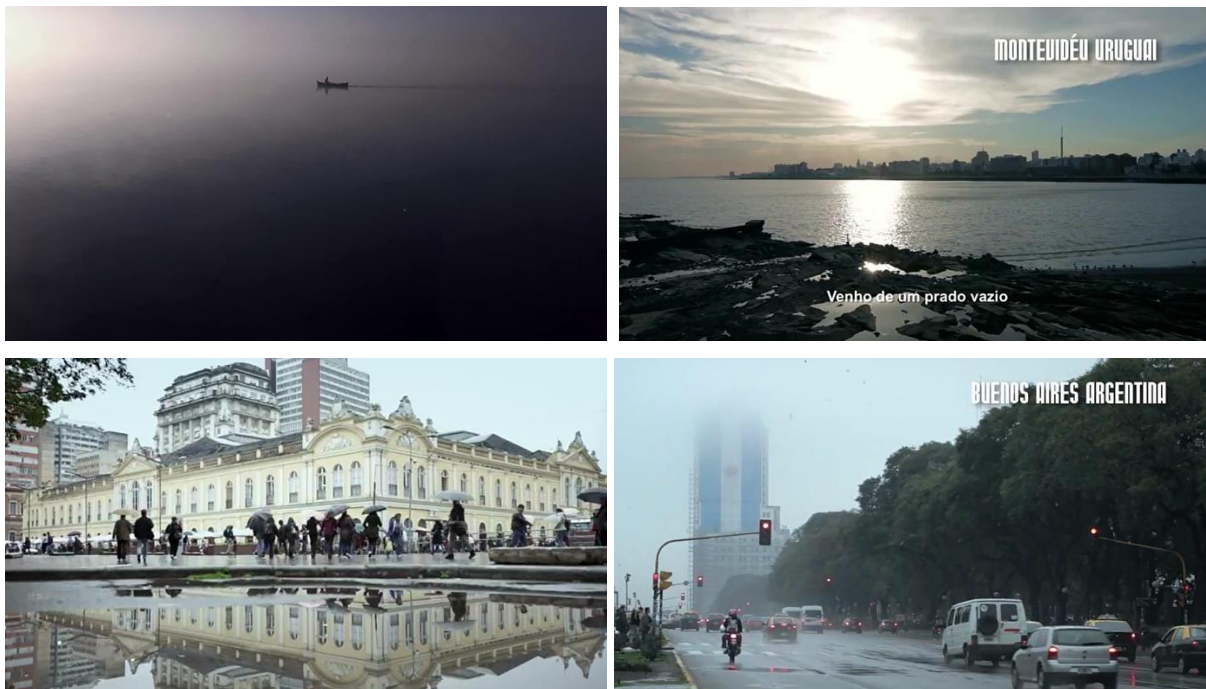
Fonte: Programa A Linha Fria do Horizonte (2015)

Esse movimento parece demonstrar que o que as músicas cantam é possível de ser visto e vivenciado pelos próprios receptores do programa documental, já que as imagens remetem aos referentes das letras das canções de forma quase imediata. As imagens permitem à narrativa passar um pouco do universo dos artistas e evocar suas representações desses lugares e as ideias que lhe ocorrem ao vivenciá-lo ou rememorá-lo – em boa medida, isso induz à crença de superposição entre imagem e realidade, para demonstrar que o que o programa mostra procede e faz sentido empiricamente.

Também foram muitos os registros de elementos que aludem ao frio, como a cerração no rio e no campo, a geada, o recorte dos galhos secos das árvores no céu. Além disso, percebemos a abundância de imagens com água em diversas formas físicas – rio, lago, várzea, chuva, cerração – em variadas cidades: Pelotas, Porto Alegre, Montevideu, Buenos Aires (como pode ser visto nas figuras adiante). Compreendemos que a água simboliza, muitas vezes, divisão de territórios, em função do estabelecimento de fronteiras a partir delas. Mas também podemos considerar que a água é um elemento de aproximação quando ela confere à cidade uma atmosfera cosmopolita, como é o caso das cidades portuárias (Montevideu, Buenos Aires, Pelotas), o que leva quem vive nesses locais a se identificar com o elemento de forma parecida, seja brasileiro, uruguaio ou argentino.

Em uma associação um pouco mais rebuscada, deduzimos que a água ainda pode materializar sentidos sobre a Bacia do Prata enquanto elemento de unificação da região retratada, no mesmo movimento que o programa destaca outros traços culturais partilhados do pampa, como a milonga, a paisagem, a erva-mate, o *asado*/churrasco e a figura do *gaucho*/gaúcho.

Figuras 16, 17, 18 e 19 – Sequências de imagens de água em diversas formas nas principais cidades de locação do programa: Pelotas, Montevideú, Porto Alegre e Buenos Aires (respectivamente)



Fonte: Programa A Linha Fria do Horizonte (2015)

No que tange aos **cenários** das **imagens de entrevistas** com os personagens, percebemos que a grande maioria delas tinha algum elemento no quadro que remetia à música, como instrumentos no colo do artista, ao seu lado, uma caixa de som, um amplificador ou até mesmo uma parede ao fundo forrada com papéis que pareciam partituras. Ou seja, a referência à musicalidade sempre estava presente, além de no conteúdo verbal, no texto imagético (ver figuras 20 e 21).

Em boa parte das entrevistas, os personagens estão sentados, em ambiente interno (locais de residência, estúdios, bar, capela), o que contribui na impressão de que seu comportamento é relaxado, informal, como se estivessem confortáveis abrindo relatos de sua vida ou introspecções pessoais. A maior parte deles também usa roupas de inverno, como uma associação ao frio tão mencionado no conteúdo verbal e no próprio título do programa, um dado facilmente associável à época de gravação da obra audiovisual, entre os meses de junho e julho nessa zona Sul e de clima subtropical/temperado.

Figuras 20 e 21 – Sequências de entrevistas com personagens do programa



Fonte: Programa A Linha Fria do Horizonte (2015)

O foco no frio nos lembra que, de modo geral, há grande ênfase na construção de sentidos do texto audiovisual àquilo que é comum, partilhado, representando identidades pampeanas a partir de elementos-chave que perpassam enredo, conteúdo, cenários e personagens. Não é que apenas faça frio na região do pampa durante o ano: como os dados mencionados na cultura vivida evidenciam, a maior parte do território do Rio Grande do Sul está em grupo climático caracterizado por verões quentes, com máximas possíveis ao redor dos 40°C (PESSOA, 2017). Mas a questão é que o frio consiste em um aspecto de diferenciação da região, principalmente em relação ao restante do Brasil associado ao clima tropical, quente, de outros valores estéticos. Como Oliven (2006) também nos indicou anteriormente, há uma constante reivindicação das peculiaridades do estado sulino brasileiro e da fragilidade de sua relação com o contexto brasileiro, atualizada em novas roupagens discursivas, e associamos que isso é o que ocorre no programa. Como os processos de diferenciação demarcam os de identificação, a narrativa utiliza as diferenças do pampa em relação ao restante do Brasil como parâmetro de representação das identidades.

No entanto, os processos de identificação também demandam reconhecimento. O alinhamento desenvolvido no **enredo** do programa documental entre as três propostas artísticas dos países representados (Estética do Frio, Templadismo e Subtropicalismo) indica sentidos construídos sobre semelhanças climáticas, geográficas, estéticas e musicais entre os três países da região, apesar da diferença de nacionalidade e idioma. Essas aproximações são passíveis de relacionar à formação territorial imbricada e mesclada entre as Américas espanhola e portuguesa no espaço do pampa, foco de oscilação entre os domínios das coroas ibéricas principalmente até final do século XVIII – conforme trazido no recuperado histórico do capítulo anterior –, de forma que os impactos são reconhecíveis nas manifestações culturais até hoje.

Além disso, o bioma pampa confere a paisagística partilhada entre os países e a proximidade geográfica explica a similaridade climática no local.

A estrutura narrativa se vale muito do reforço de sentidos de forma a naturalizar seu argumento: há reiteração ou reafirmação entre as falas dos personagens, deixando a sensação de que seus pensamentos estão afinados entre si; demonstração e ratificação dos **conteúdos das falas** pelos **conteúdos das músicas**; e exposição de muitas das representações verbais em **imagens de transição/ilustração**.

Os **conteúdos das falas** em si também demonstram alguns eixos temáticos de concordância praticamente geral: além do frio e de seu impacto na forma de ser e nas obras musicais, a relação afetiva entre os artistas e os lugares, a consideração das fronteiras em perspectiva cultural, a eleição da milonga como estilo musical emblemático da região e que permite ter um vínculo local sem perder as referências universais, a conexão entre a paisagem e o ritmo, a identificação entre artistas de modo a gerar parcerias e trocas.

Interpretamos que essas referências representam as identidades pampeanas em uma mescla bastante sintetizada no personagem-símbolo de Vitor Ramil, como se ele condensasse boa parte dos valores, ideias e características de todos os artistas contemplados e desse novo movimento musical que ocorre no Sul do Brasil, Uruguai e parte da Argentina. Um comentário de Jorge Drexler no programa expressa bastante tal ideia: conforme ele, Vitor é um híbrido típico dessa zona, com identidade construída a partir da milonga misturando características do mundo anglo-saxão, da bossa nova e do samba. Ou seja, o Brasil está presente nas identidades pampeanas – ele não é completamente negado, mas há ressalvas e contrapontos bastante demarcados ao estereótipo da brasilidade. Por outra via, também não se foge da influência de produções e práticas da globalização, como a cultura anglo-saxã. No entanto, todos esses elementos são apropriados e ressignificados por identidades que perseguem o esforço de se manterem regionais.

Os comentários acima demonstram que o programa documental não é totalmente essencialista ao representar as identidades pampeanas. Vamos mais a fundo nessa interpretação. Por um lado, elas consistem nos sentidos imperantes na narrativa, por todos elementos que já trouxemos anteriormente, nas falas de unificação da região, sobre essência cultural compartilhada. Além disso, há depoimentos como o de Ana Prada, que, ao se referir aos artistas sul-rio-grandenses com quem estavam se conectando musicalmente nos últimos tempos, conta que são brasileiros muito próximos aos uruguaios nos costumes, na comida e na maneira de ser.

Daniel Drexler relata que ir ao Rio Grande do Sul lhe permitiu entender por que os uruguaios são como são e que descobrir a Vitor Ramil foi como encontrar um elo perdido, algo

que tinha muito a ver com sua própria identidade. No entanto, esses sentidos coexistem com expressões de identidades nacionais e de origem étnica. Dany López diz que o Uruguai é bastante caracterizado por ser um país pequeno em meio a dois gigantes, o Brasil e a Argentina, sempre olhando para os lados e buscando sua identidade específica, a qual – afirma categoricamente – possui. Os brasileiros Claudio Levitan e Arthur de Faria recorrem a sua procedência judaica para explicar o aspecto melancólico de seu fazer sonoro. Já Vitor Ramil e Jorge Drexler arriscam imputar um ao outro a condição de brasileiro: Vitor diz que Jorge é praticamente um cantor brasileiro nascido no Uruguai, busca mais a brasilidade do que ele, enquanto ele busca mais a platinidade; Jorge contrapõe que Vitor é mais brasileiro do que crê e – adverte – ao mesmo tempo é menos brasileiro do que as pessoas acham que é ser brasileiro, quando na verdade ser brasileiro é complicadíssimo, muito complexo.

Assim, vemos que, apesar da forte ênfase nos sentidos sobre identidades pampeanas no programa, há representações de outras ordens de pertença. Ainda que exista um esforço argumentativo notável em aproximar as pessoas, os locais, as características e as produções nesse espaço do pampa, os sentidos não são completamente coesos nessa direção. Além das recém mencionadas identidades distintas, a explicação da proposta do Subtropicalismo no audiovisual é rasa se comparado às outras “teorias” e salienta pouco a relação entre clima e produção sonora, e também temos uma fala sobre fronteira de Tomi Lebrero que evidencia que a delimitação demarca também as manifestações culturais. De tal modo, consideramos que coexistem sentidos que “escapam” do sentido preferencial de codificação do texto audiovisual.

Ademais, é preciso observar que o programa contempla pouco algumas diversidades culturais em suas representações. A primeira dela é relativa ao gênero e a outra de natureza étnico-racial. Quanto à equidade de gênero, já mencionamos que há apenas uma personagem mulher frente a 26 homens, uma franca disparidade. Atribuímos tal fator a um somatório de questões: remete a um cenário musical pouco incluyente para as mulheres, especialmente nas produções de música regional, como é o caso do gênero da milonga; também guarda fortes relações com a estrutura machista ainda dominante no contexto do pampa, traço cultural notável na constituição da figura do *gaucho*; e ainda pode se atribuir relativa responsabilidade nessa representação desigual em termos de gênero à produção e realização do programa documental por deixar brechas na busca de vozes femininas que estão envolvidas no movimento retratado.

As representações em termos étnicos e raciais no documental também não dão conta da diversidade no contexto pampeano. Não há nenhuma personagem negra e apenas dois

entrevistados podem ser considerados pardos⁷⁵. Por outro lado, a contribuição da cultura negra para a milonga é ao menos mencionada na narrativa por Carlos Moscardini e Kevin Johansen, da Argentina, e Jorge Drexler, do Uruguai. Carlos comenta que as guerras e as transitoriedades da história fizeram com que os negros praticamente desaparecessem de Buenos Aires, mas eles foram fundamentais para cultivar, entre outras coisas, a milonga como um gênero originado da *habanera*, ritmo proveniente da África – base musical também vinculada por Alessandrini (2004), conforme exposto no capítulo da cultura vivida. Por sinal, Carlos e Vitor Ramil executam – em um registro da gravação de um programa de emissora argentina do qual ambos participam – uma música chamada “Milonga de Los Morenos”, em que a letra afirma “cantar a la gente de color” e cita um bairro de Buenos Aires onde em outros tempos se vendiam escravos. Jorge Drexler, por sua vez, afirma que a milonga, um híbrido por natureza, tem raiz em um nome e um ritmo africano. Já Kevin Johansen, ao reconhecer duas variáveis da milonga, uma melancólica e outra bailável, relaciona esta última à parte negra de sua origem.

A partir de tais observações, interpretamos que a não-observação da inclusão racial é contemplada – mesmo que parcamente – nas menções de conteúdo em relação à origem africana do ritmo da milonga e em uma música que enfoca a temática da negritude, enquanto a falta de equidade de gênero é silenciada, não referida no texto, como se já fosse algo tão naturalizado a ponto de não demandar explicações por parte da narrativa.

Feitas essas considerações, finalizamos a análise textual de *A Linha Fria do Horizonte* e passamos ao estudo do próximo programa de nossa pesquisa, a produção argentina *Pequeños Universos*.

3.3 PEQUEÑOS UNIVERSOS – ARGENTINA

Gravado a partir de 2006 sob condução e apresentação do músico Chango Spasiuk, o programa conta com seis temporadas e mais de 60 capítulos gravados majoritariamente na Argentina, mas também Bolívia, Chile, Paraguai, Uruguai e Brasil. É transmitido pelo canal *Encuentro* desde 2007, uma das principais emissoras públicas argentinas, com a proposta de um olhar sensível e um registro documental para buscar, compreender e difundir a música dos distintos locais da Argentina e de outros países da América do Sul. Alguns elementos são

⁷⁵ Levamos em conta que os reconhecimentos de raça e etnia são de ordem autodeclaratória, porém para fins de análise textual utilizamos convenções de fenótipos próprios a essas populações como parâmetros de determinação por aparência em vídeo. Anotamos também a alta miscigenação entre indígenas, brancos portugueses e espanhóis, negros africanos e europeus imigrantes mais recentes, entre outras origens, na formação demográfica local – dado já assinalado no levantamento da cultura vivida.

destaques corriqueiros nas narrativas do programa: os/as artistas de cada lugar, a vida diária de crianças relacionadas ao tema e os instrumentos autóctones⁷⁶.

O financiamento do programa é estatal, mas a realização é efetivada por uma produtora independente contratada por licitação, chamada *Boga Bogagna*⁷⁷ e quem assina a direção do programa desde metade da segunda temporada é Federico Serafín. A produção já ganhou prêmios no país natal em modalidades de programa de música folclórica e de divulgação educativa.

As temáticas das quatro primeiras temporadas basicamente tratam sobre a origem dos gêneros da música argentina e de alguns instrumentos. Na quinta temporada, transmitida pela primeira vez em 2014, o programa parte aos países limítrofes para explorar as mesclas e semelhanças entre a música e a cultura da Argentina e as dos locais visitados. É nessa ocasião que vai o Rio Grande do Sul e, como Chango é acordeonista, busca entender como o instrumento é apropriado pela música gaúcha sul-rio-grandense, trocar conhecimentos e percepções com os artistas do estado e ainda aproveitar a época da Semana Farroupilha para acompanhar os festejos típicos. Os dois episódios que resultam dessa incursão são os que analisamos a partir das categorias analíticas na sequência.

3.3.1 Análise textual do programa

Novamente alertamos que as categorias analíticas, apesar de conduzirem nossas descrições e interpretações dos programas, se combinam na escrita em função de seu relacionamento na construção dos sentidos na narrativa como um todo. Assim, a explicação do **enredo** invariavelmente antecipa dados dos conteúdos, dos personagens e das imagens. Em tal sentido, principiámos por diferenciar *Pequeños Universos* de *A Linha Fria do Horizonte* e *Expreso Sur* em função da presença do apresentador: a mediação de Chango Spsiuk por meio de narrações, entrevistas e interações direciona o olhar de quem assiste ao programa. Às vezes, o músico demonstra carinho e intimidade com os entrevistados, em outros momentos aparenta desconfiança com certas falas e posições, há ocasiões em que executa músicas com/para personagens. Por ser o único argentino que aparece nos episódios analisados, é sua apresentação e relação com os participantes que estimula a percepção do vínculo entre Rio Grande do Sul e

⁷⁶ Informações baseadas na apresentação da produção, disponível em: <<http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8022>>. Acesso em: 25 jul. 2017. Além disso, também retiramos dados de entrevista feita por e-mail com Federico Serafín, atual diretor do programa.

⁷⁷ Site da produtora disponível em: <<https://www.bogabogagna.com/>>. Acesso em 23 nov. 2017.

seu país natal.

Horacio Eugenio Spasiuk é o nome completo de Chango, nascido em 1968 na cidade de Apostoles, sul da província de Misiones. Acordeonista desde os 12 anos, seu gênero principal de atuação é o chamamé e com ele constituiu uma carreira sólida em seu país e internacionalmente, tocando na Europa e na América do Norte. Possui álbuns solo instrumentais premiados na Argentina e seu primeiro lançamento internacional, “Tarefero de mis Pagos” (2004), ganhou o *BBC Award for World Music* e indicação ao *Grammy Latino*. A condução de Chango marca *Pequeños Universos* desde a primeira temporada e ele auxilia na seleção dos temas musicais, de figuras artísticas relacionadas e na organização das entrevistas e ideias gerais dos capítulos⁷⁸.

Em termos de enredo, os dois episódios analisados são compostos por narrações de Chango em espanhol cobertas com imagens, abertura editada com trilha característica do programa e imagens de ambos os capítulos (apenas as gravadas no RS, sendo que é a mesma abertura nos dois), execuções de músicas e entrevistas com personagens do estado rio-grandense conectados às temáticas – com perguntas em espanhol e respostas em português, essas legendadas para o espanhol. As entrevistas de cada personagem não são cruzadas entre si, mas dispostas de forma contínua, por isso o reconhecimento dos eixos narrativos no enredo não se fixará apenas em temáticas, mas também nos entrevistados.

O primeiro episódio, referente à música gaúcha, inicia-se com uma ambientação narrada por Chango Spasiuk que é conveniente expor, pois demonstra a tônica do capítulo e a maneira como ele já propõe de saída as similaridades entre Rio Grande do Sul e Argentina: enquanto aparecem imagens de campos, cavalos, bois, churrasco sendo feito no fogo de chão, detalhes de cintos de couro/tecido com fivelas na indumentária, a narração de Chango é acompanhada por um som de acordeom e enuncia “Um meio-dia como outro qualquer no campo, a peonada toma um momento pra descansar enquanto o *asado* fica no ponto. Estas imagens nos são tão próximas que de imediato a reconhecemos como próprias, como parte de nossa cultura. No entanto...”⁷⁹; e nesse momento insere-se imagem do também acordeonista Renato Borghetti, proferindo “Bem-vindos ao Rio Grande do Sul, sul do Brasil, é um prazer recebê-los”.

A sequência da ambientação apresenta o estado, traz a abertura do programa, introduz a cidade de Porto Alegre e o primeiro entrevistado, o músico Luciano Maia. A conversa com

⁷⁸ As informações sobre o papel de Chango Spasiuk no desenvolvimento do programa foram obtidas em entrevista feita com o diretor Federico Serafín.

⁷⁹ As narrações do programa são feitas em espanhol, mas aqui já as inserimos traduzidas em português para buscar fluidez nas descrições da análise.

Luciano é seguida por outra com o poeta Gujo Teixeira e após com Renato Borghetti. A entrevista com Borghetti já conduz a uma iniciativa sua, chamada Fábrica de Gaiteiros, na qual produz acordeons com propósitos não comerciais, os utilizando no ensino de estudantes, que podem levá-los para casa a fim de treinar. A última entrevista do episódio é com um dos jovens alunos do projeto, Bruno, e finda-se o capítulo com narração de Chango sobre as semelhanças além das linhas de fronteira, que exploraremos com atenção ao nos determos nos conteúdos.

Já o segundo episódio, sobre a Semana Farroupilha, inicia com um ensaio em CTG (Centro de Tradições Gaúchas) e narração sobre os preparativos para essa celebração, em que se destaca um dos bailarinos mais novos, Jean, o qual é entrevistado posteriormente. Segue-se a abertura do programa com trilha e imagens, e uma nova narração de Chango contextualiza a história do Rio Grande do Sul e da Revolução Farroupilha em termos bastante genéricos, acompanhada por entrevista com jornalista sul-rio-grandense para explicação desse conflito. Após, uma narração sobre os festejos da Semana evoca a música tradicional e há conversa com o cantor e acordeonista Gildinho, do grupo Os Monarcas; da tradição musical passa-se ao prestígio da dança nessa celebração, a partir de conversa com o bailarino Jean e demonstração da modalidade da chula⁸⁰. O capítulo ainda mostra o Acampamento Farroupilha⁸¹ e entrevista os cantores e apresentadores Shana Müller e Neto Fagundes. A finalização coincide com o encerramento dos festejos – o desfile gaúcho em Porto Alegre, a apresentação de Jean e seus colegas no CTG e o Acampamento sendo “desmontado”.

Para facilitar a visualização do enredo, novamente o esquematizamos em um resumo (quadro 3):

⁸⁰ A chula é considerada dança tradicional no Rio Grande do Sul, praticada somente por homens em forma de desafio. Dispõe-se lanças de madeira no chão e o(s) bailarino (s) postam-se em suas extremidades. Ao iniciar o toque de uma música de gaita, os bailarinos executam sapateados e movimentos gestuais com as mãos ao ritmo da música, avançando e recuando junto a lança sem encostar nessa. A ideia é uma disputa de qualidades coreográficas (LESSA; CÔRTEZ, 1955).

⁸¹ O Acampamento Farroupilha é realizado desde 1987 no Parque Maurício Sirotsky Sobrinho (Harmonia) em Porto Alegre nas duas semanas anteriores ao dia 20 de setembro. Com tendas, atividades musicais, de dança e comerciais, o público estimado na edição de 2016 foi de 1,3 milhões de pessoas.

Quadro 3 – Resumo do enredo nos episódios de *Pequenos Universos*

Síntese do enredo – temáticas de destaque nos eixos narrativos	
1º episódio	Ambientação – Rio Grande do Sul e Porto Alegre
	Entrevista com artistas – Luciano Maia, Gujo Teixeira e Renato Borghetti
	Fábrica de Gaitas e entrevista com participante Bruno
	Encerramento – semelhanças além fronteiras
2º episódio	CTG e festejos Semana Farroupilha
	História Rio Grande do Sul e Revolução Farroupilha – entrevista com jornalista
	Música – entrevista com Gilzinho
	Dança – entrevista e demonstração chula com bailarino Jean
	Acampamento Farroupilha – entrevista com Shana Müller e Neto Fagundes
	Encerramento – finalização festividades Semana Farroupilha

Fonte: elaborado pela autora.

Apesar de os episódios terem temas diferentes, eles dialogam entre si em alguns assuntos, como as referências e execuções da música “Canto Alegretense”, canção bastante popular no Rio Grande do Sul, presentes em ambos os capítulos, e também os comentários sobre o orgulho e o significado de ser gaúcho, no sentido do gentílico sul-rio-grandense. Além disso, um recurso narrativo empregado nos dois capítulos é o enfoque a meninos/jovens (personagens Bruno e Jean – o primeiro aluno e acordeonista no projeto Fábrica de Gaiteiros e o segundo bailarino de CTG), acompanhado de entrevista com esses, como uma maneira de demonstrar a perpetuação cultural com e pelas novas gerações. O recurso é recorrente em *Pequenos Universos*, sendo possível observá-lo em outros episódios disponibilizados *online* e também confirmar pela entrevista com o diretor do programa, que admite a tendência a destacar protagonistas jovens que assumem a responsabilidade pela cultura e som transmitidos.

Com esse apontamento, nos direcionamos à categoria **personagens**. A figura do apresentador Chango Spasiuk, já introduzida analiticamente, perpassa todos os episódios, introduzindo e entrevistando os demais personagens: quatro entrevistados no primeiro capítulo e cinco no segundo, sendo que nenhum se repete nos dois e todos eles são habitantes do Rio Grande do Sul. Nos valemos do quadro a seguir para condensar informações relativas a esses, como nomes, ocupações (de acordo com os créditos concedidos pelo programa) e tempo de

participação (densidade na narrativa), com divisão por episódio.

Quadro 4 – Dados sobre personagens entrevistados em *Pequenos Universos*

Nome	Ocupação	Tempo aproximado de participação
Primeiro episódio		
Luciano Maia	Músico	4min45s
Gujo Teixeira	Poeta	3min30s
Renato Borghetti	Acordeonista	7min30s
Bruno	Acordeonista	5min
Segundo episódio		
Rogério Bastos	Jornalista	2min40s
Gildinho	Músico	2min45s
Jean	Bailarino	3min
Shana Müller	Cantora	3min05s
Neto Fagundes	Cantor	3min30s

Fonte: elaborado pela autora.

Uma questão que se sobressai em relação aos personagens é que, dos nove entrevistados, quatro são acordeonistas: apesar de os créditos não demonstrarem, Luciano Maia e Gildinho⁸² também compartilhem tal ocupação. Vinculamos esse recorte em função de Chango Spasiuk estabelecer sua carreira musical em torno do instrumento e, assim, o acercamento do apresentador à cultura e à música do Rio Grande do Sul evidenciar traços que lhe são mais aguçados. Conforme demonstrado no levantamento da cultura vivida, o acordeom é, junto ao violão, um dos instrumentos mais presentes nos estilos musicais do pampa, então para o programa evocar as semelhanças culturais a partir da música, o instrumento partilhado consiste em ferramenta de aproximação, reconhecimento, troca. O enfoque reitera-se quando a iniciativa da Fábrica de Gaitas de Renato Borghetti é trazida à narrativa, junto ao aluno do projeto que é aprendiz do acordeom.

Também por conta da evidência à Fábrica, Borghetti é o personagem com mais tempo

⁸² Apenas para registrar que a informalidade é uma marca dos créditos empregados no programa. Tanto os jovens meninos evidenciados nos capítulos – Bruno e Jean – como Gildinho não têm seus sobrenomes escritos. Primamos por manter assim na descrição da análise para evidenciar esse traço peculiar do produto cultural.

de aparição nos episódios, com falas sobre sua trajetória pessoal, o momento que vivia a música gaúcha sul-rio-grandense quando ele começou a tocar profissionalmente – o fervor dos festivais nativistas, a retomada das tradições pelos jovens –, os gêneros musicais do estado, o que representa para ele “ser gaúcho”. É notável a proximidade entre Chango e Renato nas representações: este é chamado de “uma das figuras mais emblemáticas” da música do estado e “grande” na narração de Chango, a interação de ambos é fluida, natural, com brincadeiras recíprocas durante a entrevista, demonstrando afeto já existente, e ainda executam uma música juntos (conforme registra a figura 23). A identificação entre os artistas provavelmente advenha um pouco dos aspectos similares em suas histórias: Borghetti é da mesma geração de Spasiuk, nascido em 1963, e também consolidou uma carreira nacional e internacional com o trabalho instrumental a partir do acordeom e das referências regionais. Seu álbum de estreia, *Gaita-Ponto* (1984), tornou-se o primeiro de música instrumental brasileira a ganhar um disco de ouro, com cem mil cópias vendidas. Com mais de 20 discos lançados, suas turnês europeias mobilizaram público a ponto de o acordeonista ter gravado dois deles ao vivo em Viena e em Bruxelas.

Apesar de toda essa projeção, Renato conta no episódio que gosta da ideia de se vincular à “aldeia”, em meio a um mundo globalizado e com grande quantidade de informação, com cuidado para fazê-lo de forma consciente e não radical. Deseja que quem o escute tenha a referência de que aquilo é música gaúcha e note como é bonito, sem precisar distinguir que é o Borghetti quem toca. Outra vez, vemos sentidos de apego ao regional como resposta aos influxos de outras ordens culturais, como as modalidades de globalização. Na participação em *Pequeños Universos*, retrata-se Borghetti além da entrevista, mostrando a estrutura da Fábrica de Gaiteiros para montagem dos instrumentos, conduzindo a apresentação dos alunos do projeto em uma escola e em um espetáculo à noite em festival de música regional.

Figuras 22 e 23 – Chango Spasiuk em Porto Alegre e com o músico entrevistado Renato Borghetti



Fonte: Programa *Pequeños Universos* (2014)

Outro ponto relativo aos entrevistados que vale menção diz respeito a eleição de fontes que se associam a movimentos já hegemônicos nas formas de cultivar as tradições regionais no Rio Grande do Sul. Luciano Maia, Gujo Teixeira, Renato Borghetti, Shana Müller e Neto Fagundes são ou já foram ligados ao universo dos festivais nativistas e alguns inseridos no tradicionalismo em suas trajetórias artísticas; Gildinho compõe uma das bandas mais antigas na música regional contemporânea do estado, Os Monarcas, legitimada pelos anos de atuação e também consagrada junto aos meios de comunicação locais, como as emissoras de rádio e televisão. O jornalista Rogério Bastos é um dos responsáveis pelo jornal “Eco da Tradição”, do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) e autor do livro sobre os 50 anos da entidade⁸³. Se bem os meninos Jean e Bruno fogem do apelo a figuras emblemáticas dos fenômenos culturais retratados, o primeiro é bailarino em um Centro de Tradições Gaúchas (“peão”, se diria no CTG) e os registros de suas falas e ações demonstram muito dos aprendizados nesse universo. Também interessa comentar que Neto Fagundes e Shana Müller são apresentadores de um dos produtos midiáticos segmentados pela valorização do sentimento de pertença ao Rio Grande do Sul mais antigos e reconhecidos do estado, o programa televisivo Galpão Crioulo (LISBÔA FILHO, 2009), já citado no levantamento da cultura vivida. Neto participa da apresentação desde 2001 e Shana juntou-se à atração em 2012, sendo a primeira mulher a dividir o comando da condução.

O enfoque ao tradicional nas representações é reiterado com as **imagens de entrevistadas**, já que todos os personagens aparecem com pelo menos algum elemento da indumentária típica: boina, chapéu, lenço, cintos de couro ou com padrões de estamparia indígena nos tecidos (ver figuras 24 e 25). Quando o plano da câmera abre, pode ver-se bombachas, botas ou alpargatas, saia no caso de Shana. Isso instiga a pensar que o recorte feito por *Pequeños Universos* registra os elementos mais alegóricos e recorrentes no conjunto simbólico da cultura regional, em boa medida. Tal provocação não implica, por outro lado, dizer que os personagens estejam enquadrados de forma estanque nos parâmetros tradicionais, porque não há padronização nos trajes, se percebem interferências pessoais e atuais no vestuário de cada um.

⁸³ Estas informações não estão explícitas no episódio de *Pequeños Universos*, mas as localizamos por buscas sobre o personagem na internet, a constar: < <http://www.rogeriobastos.com.br/>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

Figuras 24 e 25 – Detalhe de cinto com padrão de estamparia típica em tecido e fragmento da entrevista com Luciano Maia que exibe indumentária utilizada



Fonte: Programa *Pequeños Universos* (2014)

Ainda no que toca a personagens, é necessário mais uma vez constatar a presença de apenas uma entrevistada mulher no programa, frente a oito homens. A cantora e apresentadora Shana Müllher chega a tensionar brevemente as relações de gênero em um **conteúdo de fala** em que explica a dança da chula para Chango, descrevendo-a como uma disputa de dois homens por uma mulher, ao que confronta: “como se pudessemos ser disputadas, né”. Interessa contextualizar que em 2017 Shana envolveu-se em uma polêmica por questionar a reprodução de machismos em letras de músicas regionais no Rio Grande do Sul e seu potencial incentivo a situações de violência e preconceito contra as mulheres por meio de texto para o *site* do Galpão Crioulo⁸⁴, o qual também foi disseminado em sua página profissional no *Facebook*. A postagem repercutiu nas redes sociais e também em veículos midiáticos sul-rio-grandenses e brasileiros. Pelo exemplo retomado e pela fala da personagem no programa, podemos entender que Shana tem aproveitado sua representatividade no segmento do Nativismo/Tradicionalismo como cantora e apresentadora para provocar questões sobre disparidade de gêneros, as quais são persistentes inclusive nas representações de identidades que aqui investigamos.

Quanto à representatividade racial, os capítulos analisados trazem um entrevistado negro – o bailarino Jean, de 12 anos. O personagem tem densidade no enredo para além do tempo de aparição na entrevista (na qual demonstra a dança da chula ao apresentador, que por sua vez executa a trilha para essa no acordeom): é citado em narrações de Chango durante a abertura e o encerramento do episódio, com gravações que acompanham seu cotidiano no CTG, no trajeto que percorre na rua até chegar em casa e em sua própria residência, além de ser

⁸⁴ Texto em: <<https://gshow.globo.com/RBS-TV-RS/Galpao-Crioulo/Extras-Galpao-Crioulo/noticia/posteira-nao-sou-china-nem-egua-e-nem-quero-que-o-velho-goste.ghtml>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

contemplado nos extras do capítulo, de forma que assume relativo protagonismo no episódio. Como também vemos representação de negros e pardos nas **imagens de ilustração/transição**, principalmente naquelas gravadas durante os festejos da Semana Farroupilha, como o Acampamento e os desfiles na cidade, podemos considerar que as diversidades estão minimamente contempladas, mas longe de representações equânimes, ainda mais distantes quanto às populações indígenas.

Feitas essas considerações, nos fixamos aos **conteúdos das falas**. São diversos os momentos em que se evocam partilhas e semelhanças transnacionais, se não explicitamente no pampa, ao menos entre Argentina e Rio Grande do Sul. No início do episódio sobre música gaúcha, já registramos a narração de Chango que reivindica a proximidade das imagens que seriam representativas para a cultura sul-rio-grandense e para a Argentina. Na sequência do capítulo, outras narrações seguem enfatizando tal aspecto: uma apresenta o estado brasileiro e menciona o mate e denominação de gaúchos para os habitantes locais, permitindo intuir que isso provoca mais percepções de similaridades no público argentino que assiste ao programa; a narração final comenta sobre tendermos a imaginar as fronteiras enquanto linhas definidas que dividem em dois um espaço, como se as demarcações dos mapas pudessem trasladar-se às pessoas e a seus costumes, ao que contrapõe que “descobrimos que o que nos une é mais forte do que o que nos diferencia, mais além das linhas ponteadas nos mapas e mais além das fronteiras”. Conforme o recorrido teórico sobre fronteiras na seção da cultura vivida e a análise do programa anterior apontam, é marcante a necessidade de considerar as fronteiras em uma dimensão cultural, mais porosas e abertas para contato, a fim de pensar essa região pampeana.

Ainda no episódio em questão, o poeta Gujo Teixeira, ao explicar que vive no interior, em Lavras do Sul, localiza a cidade como pertencente ao pampa e diz que o pampa que vem da Argentina, do Uruguai “é o mesmo nosso”, além de registrar a criação de gado, aludindo ao passado – e em certa medida, presente – pecuarista da região. No capítulo sobre a Semana Farroupilha, Shana Müller avalia que muitos argentinos chegam ao Rio Grande do Sul e não entendem a proximidade dos ritmos musicais e dos costumes, como o chimarrão e o *asado*, ao que rememora a presença espanhola no estado e a existência de missões jesuíticas no local da mesma maneira que a Argentina teve. Outro ponto abordado na entrevista com a cantora é sobre a chula parecer com o *malambo*, uma dança folclórica argentina de sapateio, mas ela contrasta que o último possui passos mais livres. Nesse caso, é interessante expor o relato de Lessa e Côrtes (1955, p.121) no Manual de Danças Gaúchas do Movimento Tradicionalista, o qual conta que os as pesquisas bibliográficas sobre folclore não citavam a chula, ela se encontra apenas meramente referenciada em um relato de viajante de 1817 e lhes foi mostrada por um

gaiteiro que a conhecia de “seu tempo moço”, de forma que nos permite inferir que a apresentação e configuração da dança da chula foi montada e referendada pelo MTG. Os mesmos autores a aproximam enquanto dança do *malambo* dos platinos, o que pode explicar a inspiração para sua criação. Quanto aos conteúdos anteriores, a aproximação do estado sulino brasileiro com a América Espanhola e a constituição dos territórios na disputa entre domínios lusos e castelhanos de fato procedem, assim como a primazia da pecuária na ocupação deste espaço, de acordo com os dados trazidos do tópico anterior deste trabalho. O trabalho com gado ainda mantém certa relevância na economia do estado, mas não desempenha centralidade como no passado colonial⁸⁵.

Com os conteúdos expostos, é possível perceber como as falas evocam representações históricas. O exemplo de Shana que se refere às missões não versa em termos do Tratado de Madri e da Guerra Guaranítica propriamente, mas discorre sobre as disputas das coroas pelo território e a negativa dos indígenas à ordem de ir para as missões argentinas no outro lado do Rio Uruguai, ao que rememora o apego ao lugar sintetizado na frase de Sepé Tiarajú, “esta terra tem dono”. Com tal passagem, por um lado notamos a contribuição indígena na formação do Rio Grande do Sul rememorada (NEUMANN, 2004) e por outro retomamos a heroificação de Sepé como símbolo de coragem do gaúcho e fonte de reivindicação da herança indígena para explicar o sentimento de vinculação ao local – tal qual a entrevistada fez –, contrastante com o número reduzido dos povos originários na atualidade da região, sua situação de marginalidade social e o esmaecimento de sua participação na conformação das identidades regionais (OLIVEN, 2006).

Outro trecho dos conteúdos que chama o passado é o início do capítulo sobre a Semana Farroupilha, no qual a narração de Chango contextualiza que o Rio Grande do Sul certa vez formou parte do Vice-Reinado do Rio da Prata antes de ser anexado por Portugal. Avaliamos a afirmação como demasiado contundente, já que o território do estado ficou por um bom tempo sob conflitos por domínio (de forma que a posse efetiva parecia indefinida), mas sua ocupação por parte portuguesa se intensificou a partir de meados do século XVIII com o regime de estâncias. A fala pode ser associada ao período de criação do Vice-Reino, 1776, que converge com a assinatura do Tratado de Santo Ildefonso logo depois, o qual quase deixou a atual jurisdição do RS dividida ao meio, então em certo grau a colocação se explica, mas ainda assim

⁸⁵ Avaliações da Fundação de Economia e Estatística (FEE) do RS indicam que em 2014 o Valor Bruto da Produção Agropecuária somou R\$ 48,5 bilhões, R\$ 15,8 bilhões (32,6%) advindos da pecuária, sendo que 6,8% do total correspondiam à participação da produção bovina e 8,3% da cadeia leiteira: <<https://www.fee.rs.gov.br/sinteseilustrada/a-agropecuaria-o-agronegocio-e-a-economia-gaucha/>>. Acesso em: 06 jan. 2018.

parece excessivamente categórica, pois já em 1801 o referido Tratado foi revisto.

Na sequência, a própria narração do apresentador e a entrevista com o jornalista Rogério Bastos tratam a Revolução Farroupilha como um movimento apenas focado em ideais liberais, republicanos e federalistas, sem mencionar seu teor separatista, o que nos remete às representações históricas consolidadas pela matriz historiográfica lusitana (GUTFREIND, 1992). Também se superestima a responsabilidade da insurreição na implementação de uma república federativa no Brasil: na entrevista, Spasiuk pergunta se o desejo republicano brasileiro nasceu no RS, ao que o entrevistado contesta afirmativamente, salientando que por isso costuma-se dizer que ideologicamente se ganhou a guerra, pois após aproximadamente 50 anos, o Brasil se tornou república federalista, conforme ideias dos farrapos. O posicionamento obscurece do contexto as demais rebeliões do Período Regencial Brasileiro (como exemplificamos a Cabanagem e a Sabinada, no capítulo anterior) e as pressões por conta das transformações nos países vizinhos, uma vez que o debate entre tendências federalistas e centralizadoras é existente desde 1810 no Prata. Consideramos romantizada a mobilização de tais representações históricas, pois tanto menospreza a derrota e as consequentes perdas da Revolução (lembre-se do exemplo do Massacre de Porongos) como amplia consideravelmente seu alcance ideológico no país. No entanto, é preciso ponderar que o jornalista não nega o caráter elitista da revolta, ao explicitar a liderança de estancieiros e pecuaristas, e faz elucidação propícia sobre a origem do termo “gaúcho”, sinalizando como o tipo social era mal visto na Argentina, no Uruguai e no Rio Grande do Sul enquanto homem sem lei, sem pátria e sem terra até passar por processo de construção histórica que promove o orgulho regional.

Há também referências passadistas aos estilos musicais. Nessa conversa com o jornalista, Chango se dá por conta do quanto a “tradição” da música gaúcha é relativamente nova e provoca tal fato na pergunta. A resposta confirma seu desenvolvimento a partir da década de 1950, evidenciando o quanto o imaginário nutrido a respeito da cultura e da música “tradicional” no RS provém dos marcos estabelecidos e legitimados pelo Tradicionalismo e pelo Nativismo. A relevância dos festivais é endossada em outras entrevistas no programa: Luciano Maia os classifica como espaços propícios a mostrar composições inéditas, novos arranjos, ou seja, expor “músicas para escutar”, diferenciadas dos repertórios de baile. As falas de Gildinho e Neto Fagundes rememoram figuras emblemáticas da música regional, que gozaram de prestígio popular e forte alcance com a indústria fonográfica, o rádio e o cinema, a partir da década de 1940, inclusive contribuindo para disseminar a imagem do gaúcho no país⁸⁶.

⁸⁶ As figuras destacadas pelos personagens são Pedro Raymundo, um acordeonista de Santa Catarina que teve êxito nacional na década de 1940 fazendo uso da indumentária típica sul-rio-grandense, e Teixeira, músico

Essas personalidades citadas não participaram ou foram incluídas nos movimentos Tradicionalistas ou Nativistas, mas ganharam abrangência massiva com os produtos midiáticos, de modo que sua lembrança alude à mídia como instância mediadora de consagração das produções regionais sul-rio-grandenses. Portanto, depreendemos que boa parte das representações do programa sustenta marcos históricos da música do RS baseados no crivo dessas instituições: o MTG, os festivais nativistas e os meios de comunicação hegemônicos.

No que diz respeito aos estilos musicais típicos, tanto Luciano Maia como Renato Borghetti citam vaneira, xote, rancheira, sendo que ambos elegem a vaneira como o ritmo principal no estado – Renato faz o comparativo com o chamamé para Argentina e forró para nordeste do Brasil e ainda conecta sua origem com o ritmo negro que veio da África para América Central, o que se concilia com as raízes da *habanera* levantadas na seção da cultura vivida.

A música ainda é tópico para os artistas relatarem suas trajetórias pessoais conectadas a ela, já que esse é um tema recorrente nas perguntas do apresentador. Várias falas apontam também para uma canção específica da produção sonora do estado, o “Canto Alegretense”, citado e executado nos dois episódios, com menção à família Fagundes, da qual provém seus compositores e seu primeiro intérprete público, Neto – um dos entrevistados. Os comentários se referem a essa canção como uma forma de retribuir carinho à terra natal da família, o município sul-rio-grandense de Alegrete, retratando um pouco da nostalgia de quem a deixou para ir trabalhar na “cidade grande”, porém adotada popularmente como um canto de amor ao Rio Grande do Sul como um todo, expressão de vínculo afetivo ao local. O refrão célebre no estado, “ouve um canto gauchesco e brasileiro desta terra que eu amei desde guri”, é executado por Luciano Maia no primeiro episódio e Neto Fagundes no segundo, além de inserido como trilha no trecho com imagens do desfile da última noite de festejo Farroupilha em Porto Alegre, sendo parte considerável dos **conteúdos das músicas**.

Há um trecho do canto que indica que se fores rumo ao Alegrete, ouvirás toque de gaita e de violão, aludindo aos instrumentos mais presentes na produção regional, e de fato são eles que se destacam nas trilhas instrumentais do programa que identificamos nos conteúdos musicais recorrentes, junto ao recurso do som ambiente, bastante empregado. Ainda consta nessa categoria as canções executadas no acordeom por Renato Borghetti, Bruno (aluno da Fábrica de Gaiteiros) e Luciano Maia. Bruno toca trecho de “Merceditas”, um dos chamamés mais populares na Argentina que veio a ser um êxito no Rio Grande do Sul, remetendo à

considerado marco na fonografia brasileira pelo êxito de cópias e vendas a partir da canção “Coração de Luto” (1961), também com atuação no cinema desde lançamento do filme homônimo em 1968.

proximidade de Chango Spasiuk com o local, já que esse é seu principal ritmo de trabalho e tal canção foi gravada em seu álbum de estreia. Já Luciano canta composição com letra de Gujo Teixeira e melodia sua que denota bastante do orgulho “gaúcho”: “Eu sou Rio Grande, de histórias e de lendas, de um povo simples, de verdades e razões. Estampa rude de fazer tantas fronteiras, alma de vento acalentando corações”.

O “ser gaúcho” também é destaque nos **conteúdos das falas**, mas sempre em uma perspectiva semântica de gentílico do Rio Grande do Sul, denotando sentimento comum de carinho pelo estado – muitas vezes tratado como “a terra”, “o chão” – e pelos hábitos e tradições considerados próprios, como tomar chimarrão, ouvir músicas regionais, vestir indumentária típica, gostar do campo e de cavalos. Nisso, lembramos que no imaginário brasileiro a referência ao gaúcho como identidade regional do RS é praticamente unânime, apesar da diversidade interna do estado (OLIVEN, 2006). É interessante que, apesar dessa reivindicação local, o restante do Brasil não é evocado para diferenciação, marcando uma certa integração pacífica das identidades sul-rio-grandenses ao país. As construções identitárias parecem, nessas representações, provir de marcos mais internos e consolidados na cultura regional, que já se reforçaram ao longo dos anos pelos discursos Tradicionalistas/Nativistas.

Uma associação bastante forte dessas identidades gaúchas é com o trabalho rural, o campo – estendida no vínculo com os cavalos pelas **imagens de ilustração/transição**. A conexão com o universo rural tem seu ápice na fala do poeta Gujo Teixeira, que afirma escrever sobre temas da lida no campo porque isso é natural, assim como usar pilcha (indumentária típica): é o que se vive quase todos os dias, são as cenas cotidianas que circundam a vivência no interior postas em imagens. A forma como isso é colocado parece implicar que a ampla maioria dos gaúchos sul-rio-grandenses vive nesse contexto e se identifica com seus escritos porque também lhes são naturais e cotidianos, mas como os dados trazidos na cultura vivida demonstram, a população rural diz respeito a aproximadamente 15% dos habitantes do estado apenas. O que parece sobreviver largamente é o imaginário do campo na cultura regional e não necessariamente o modo de vida atrelado a ele.

Esse imaginário rural é reforçado de maneira incisiva pelas **imagens de ilustração/transição** no episódio relacionado à música gaúcha, as quais registram campos, pastagens, árvores, flores, açudes, animais (gado bovino, cavalos, cachorros, pássaros), homens trabalhando com a terra e com os bichos, casas simples nesse conjunto, entre outras variações. As imagens são reiteradas pelo uso do som ambiente, que evidencia principalmente os cantos de pássaros, para mostrar como é possível escutá-los na “calmaria campeira”. Por vezes, se sai dessa ambientação no episódio, mas há elementos dos registros que sempre remetem a ela,

como os locais arborizados na cidade, as pessoas com indumentária típica⁸⁷ na Fábrica de Gaiteiros, no colégio e no festival musical para a apresentação do projeto, além dos cavalos e dos cavaleiros em desfiles pela capital sul-rio-grandense.

Figuras 26 e 27 – Registros alusivos ao universo rural no episódio sobre música gaúcha



Fonte: Programa *Pequenos Universos* (2014)

No outro episódio, prevalecem nas imagens os encontros que mobilizam público: os caminhos e os galpões do Acampamento Farroupilha lotados de gente; o interior do CTG com festa e apresentação do grupo de baile; a passagem dos grupos de cavaleiros e os eventos oficiais da Semana Farroupilha próximos a Assembleia Legislativa do estado nas ruas de Porto Alegre; a plateia de um show de música gaúcha em parque aberto; e o desfile final das festividades, com carros alegóricos e grupos com fantasias temáticas. Tais recortes denotam a adesão popular aos festejos em seus diferentes desdobramentos e manifestações. Neles também estão presentes uma alta quantidade de bandeiras e símbolos que remetem ao Rio Grande do Sul (cores da bandeira, brasão do estado), mostrando que as identidades gaúchas sul-rio-grandenses são mais uma vez enfatizadas. Portanto, há de se sublinhar que essas coexistem com as identidades pampeanas nas representações do programa, o que novamente nos reporta a uma perspectiva não essencialista de pensar os processos de identificação e representação, reconhecendo que distintas ordens de pertença se sobrepõem ou divergem nos mesmos.

⁸⁷ Uma observação pessoal curiosa: o alto volume de pessoas trajadas com indumentária típica registrado no programa se explica pela época do ano junto à Semana Farroupilha, quando há maior disposição das pessoas a mostrar pertencimento aos costumes tradicionais gauchescos e, por isso, se vestir de acordo.

Figuras 28 e 29 – Imagens que remetem à adesão pública aos eventos da Semana Farroupilha, no Acampamento Farroupilha e no desfile de encerramento da Semana, respectivamente



Fonte: Programa *Pequenos Universos* (2014)

Ainda é necessário registrar que muitas das imagens deste episódio expõem ambientes rústicos, simples, muitas vezes com madeira, elementos de couro ou aparência antiga, como recurso para reativar a memória dos campos, dos galpões, sem deixar de lado o passado e a nostalgia rural que marcam a matiz gauchesca. Os **conteúdos das falas** confirmam isso, entendendo os festejos farroupilhas como um momento em que as tradições do campo se instalam na cidade, permitindo a alguns habitantes conhecê-las e a outros “matar a saudade”.

A participação de Chango junto às atividades é apontada pelas imagens de transição, especialmente no Acampamento Farroupilha, mostrando seu aparente fascínio com as manifestações e suas reações de integração a elas. Também é recorrente nas **imagens de entrevista** que a presença de Spasiuk sempre ocupe espaço no quadro do entrevistado, de modo que sua figura raramente saia de referência nas conversas, embora os enquadramentos e os ângulos das câmeras se alternem nos registros do apresentador e dos personagens entrevistados. Dessa forma, a mediação constituída pelo apresentador evidencia continuamente o vínculo, a compreensão e o deslumbramento com as proximidades e as descobertas/novidades culturais, mobilizando sentidos de partilha e reconhecimento transnacional. Tal observação vem ao encontro das percepções advindas de outras categorias, como a seleção de **personagens** identificados com o apresentador e seu percurso musical, como Renato Borghetti e outros acordeonistas.

Entretanto, há indícios que permitem entrever as diferenças culturais que a fronteira – não só simbólica, mas geopolítica – produz persistem, apesar da empatia e do reconhecimento que buscam transpô-la. Ou seja, os limites dos Estados-nação ainda se mostram nas representações. Um deles diz respeito à barreira do idioma, pois nem todos entrevistados

entendem com fluência o que Chango pergunta, por vezes respondendo de forma tangencial às questões, e sequer a tradução legendada no espanhol dá conta de todos os termos e expressões coloquiais empregadas pelos entrevistados em português. Outra comprovação é a fala sobre o gaúcho usualmente atrelada pelos entrevistados ao gentílico sul-rio-grandense e as demonstrações de orgulho regional conectadas ao estado e materializadas em símbolos correspondentes, como bandeira do RS, uso das cores dessa, entre outros elementos. Finalmente, temos uma constatação um tanto subjetiva de que é possível notar um “olhar estrangeiro” do programa sobre o contexto do Rio Grande do Sul, o que gera certo deslumbramento – especialmente manifesto na aderência a visões romantizadas e mitificadas das figuras e dos acontecimentos históricos.

Assim, parece perseverar um distanciamento físico, geopolítico e cultural insistente, pois a visão de quem chega de outro país – como Chango Spasiuk e a equipe da produção – atenta para os elementos que saltam aos olhos no novo quadro, e normalmente isso se vincula ao folclórico, ao tradicional. E como no Rio Grande do Sul, o tradicional é constantemente evocado pelas vias do Tradicionalismo e do Nativismo, legitimados também pelos meios de comunicação hegemônicos, suas perspectivas são as mais contempladas nas representações do programa em análise.

As descrições e interpretações expostas foram as mais evidentes a partir da leitura esquemática dos dois episódios do programa argentino *Pequeños Universos* feitos no estado mais meridional do Brasil, tendo por base as categorias analíticas delineadas para o processo – enredo, personagens, conteúdos e imagens. Realizamos agora o mesmo procedimento com o último programa em estudo.

3.4 *EXPRESO SUR* – URUGUAI

Conforme já apresentado anteriormente, *Expreso Sur* consiste em uma série de relatos documentais que chama atenção para o patrimônio cultural relacionado às celebrações tradicionais dos países sul-americanos, voltando o enfoque aos ativos sociais que tornam possíveis as festas. O projeto de coprodução internacional viabilizado pelo Fundo de Iniciativas Comuns da UNASUL pressupõe cooperação entre os Ministérios de Cultura e as televisões públicas dos seis países da região que estão envolvidos – Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Equador e Uruguai –, baseada em estratégias conjuntas de geração, difusão e intercâmbio de conteúdos.

Cada país se encarregou de realizar seis programas de aproximadamente meia hora de

duração sobre três festividades locais e, uma vez as produções prontas, todas as emissoras públicas adquiriram os direitos da série completa para seu território, logrando maior quantidade de horas de programação qualificada com menor investimento. Além de transmitidas por televisão, as peças audiovisuais foram publicadas *online*, como estratégia comunicacional para alargar o alcance.

No Uruguai, a produção e difusão dos programas foi responsabilidade da *TNU – Televisión Nacional Uruguay*, com aporte repassado pela Direção de Cultura, vinculada ao Ministério de Educação e Cultura do país. Os seis episódios realizados versaram sobre três celebrações: as *Llamadas*⁸⁸, a *Fiesta de San Cono*⁸⁹ e a *Fiesta de La Patria Gaucha*. Tais festividades foram selecionadas pela equipe televisiva e as gravações da última ocorreram em março de 2013, acompanhando seis dias de evento em Tacuarembó, capital do departamento homônimo. A equipe da *TNU* no projeto foi coordenada pelo produtor executivo Jorge García⁹⁰ e os episódios da *Patria Gaucha* foram ao ar pela primeira vez na emissora ao final de 2015, junto aos demais capítulos de *Expreso Sur* – inclusive os realizados nos outros países participantes da coprodução.

3.4.1 Análise textual do programa

Expreso Sur conta com uma vinheta de arte gráfica padronizada para abarcar os países e manifestações participantes do programa, um projeto visual de nítido refinamento estético que simula as vias de um trem para chegar às estações que representam localidades das celebrações evidenciadas. Trechos dessa vinheta são introduzidos em cada mudança de eixo narrativo no **enredo**, com títulos que a antecipam. Assim, o reconhecimento dos eixos nesta análise foi facilitado por conta da convenção estabelecida pelo projeto editorial e visual da produção, de forma que utilizamos as próprias referências e denominações empregadas. Nas figuras 30 e 31, trazemos exemplo da transição que demarca um dos eixos.

⁸⁸ Manifestações da cultura afro-uruguaia realizadas durante a época do carnaval em Montevideu, com desfiles de *comparsas* de percussionistas e bailarinos/bailarinas de *candombe*, dança e expressão musical de origem africana.

⁸⁹ Evento religioso-popular realizado a cada 03 de junho na cidade uruguaia de Florida, junto à Capela de *San Cono*, com eucaristia e procissão de devotos.

⁹⁰ O produtor executivo nos concedeu entrevista por e-mail, de onde retiramos as informações que constam na descrição do programa.

Figuras 30 e 31 – Trechos da vinheta com arte gráfica de *Expreso Sur* que sinaliza eixo narrativo da sequência



Fonte: Programa *Expreso Sur* (2015)

Os dois episódios sobre a *Fiesta de La Patria Gaucha* são compostos por depoimentos dos personagens e abundantes imagens do evento. Guardam diferença entre si por o primeiro constituir-se de depoimentos entrecortados, que se cruzam para estabelecer as ideias gerais dos eixos narrativos, e o segundo ter dois dos seus eixos com entrevistas longas de apenas um personagem em cada. Para ficar mais explícito ao que nos referimos, abrimos o enredo de cada episódio, já adiantando boa parte dos **conteúdos** desses.

O primeiro capítulo inicia com o eixo “No solo se baila”, composto por explicações sobre os conceitos gerais da *Fiesta*. Fala-se sobre essa representar um museu vivo das tradições, um esforço de peregrinação às origens das identidades regionais, sobre a mescla de linhagens que gerou o *gaucho*, a mestiçagem formadora de uma região *gaucha*⁹¹ e como a composição cultural relacionada a isso dá identidade aos habitantes. Nesse sentido, um dos depoimentos frisa a contribuição indígena missioneira a tal cultura e outro destaca como a festa fomentou o orgulho tradicionalista no Uruguai, incentivo que é possível ver no uso da indumentária associada ao universo rural nas cidades e inclusive na capital. Também se menciona o quanto a celebração movimentou Tacuarembó, o espírito de encontro instaurado, e como isso se sente em termos comerciais, uma vez que as entradas na edição anterior haviam somado 65 mil participantes e o público esperado naquela era de 100 mil. Há visitantes de diferentes países, cada vez mais afastados das fronteiras geopolíticas – só naquele ano já sabiam de ingleses e espanhóis, por exemplo. Ainda se fala sobre as características do *paisano* que simbolizaria a

⁹¹ É importante apontar que na fala específica sobre a região *gaucha* não fica totalmente explícito se essa compreensão considera Rio Grande do Sul e parte da Argentina, mas outros depoimentos anteriores haviam falado nesse sentido, o que ajuda a supor que o indicativo seja de inclusão e transnacionalidade de tal espaço. Isso é referenciado pela descrição da *Fiesta* em seu site oficial: “vasto territorio del gaucha. Un territorio transnacional que se extiende a todo lo largo de Uruguay, los estados del Sur de Brasil, y el litoral Este Argentino”. Disponível em: <<https://www.patriagaucha.com.uy/lugar-fiesta>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

Patria Gaucha, conteúdo que abrimos mais cuidadosamente na sequência da análise.

Após, temos dois eixos narrativos bastante similares entre si, a ponto de ser um tanto turva a justificativa de sua divisão. Trata-se de “Toda una vida” e “Vivo de fiesta”. Ambos destacam personagens pelos ofícios que desempenham, explicando o que fazem, como aprenderam trabalho, do que gostam em relação a eles, além de exporem um pouco de suas trajetórias de vida. Em “Toda una vida”, retratam-se um *picapedrero*, senhor que extrai pedras de pedreiras e as esculpe para construções; uma cozinheira que atua nesse ofício na campanha e participa da cozinha de um *fogón* na *Fiesta*, atividade que é avaliada na competição pelo grande prêmio do festejo e contribui na somatória de pontos da *sociedade criolla* que ela representa; e um acordeonista que realiza espetáculo no evento junto a uma banda. Já para “Vivo de fiesta”, os trabalhadores explicitam mais sua relação e inserção na *Patria Gaucha*, o que nos parece explicar o enquadramento por separado nos eixos: um guasqueiro descreve seu ofício com couro e abre por que vê a guasqueria como símbolo da festividade; um *payador* conta como iniciou a fazer *payadas* e como é o processo para mostrá-las junto ao público (as **imagens de ilustração** mostram que ele também apresenta modalidades nos *ruedos* da celebração); e uma vendedora de torta frita na *Fiesta* conta sobre sua atividade propiciada por licitação, produzindo e comercializando mil tortas por dia.

O último eixo do primeiro episódio, “Soy carnaval”, ilustra o funcionamento da *Patria Gaucha* em termos mais objetivos, delineando como surgiu e se efetivou a ideia, mencionando que o decreto municipal que a institucionaliza exige manutenção da entrada popular e que o evento seja autossustentável. Também se esboça a lógica de organização e realização dos *fogones* e das gineteadas, com detenção especial no primeiro – estruturas que retratam a vida rural uruguaia até 1920 como se fosse um teatro, com atores e cenografia. Outra ênfase é a competição que leva ao grande prêmio final, com somatório de pontos das modalidades diversas em que várias frentes e faixas etárias das *sociedades criollas* participam. Mas ao fim, decreta-se que a maior premiação é a transmissão cultural das tradições resgatadas, pois de outro modo essas informações históricas se perderiam no tempo.

O segundo episódio é mais simples quanto à estrutura do enredo. Abre-se com “Los niños del festival”, momento que evidencia Samara, personagem que não aparenta mais de 13 anos e participa de sua primeira *Patria Gaucha*. A menina relata como está sendo essa experiência, que inclui o percurso a cavalo até o evento, além de contar sobre sua relação de confiança e afeto com esse animal. Posteriormente, repete-se o eixo “No solo se baila” exatamente com a mesma edição de depoimentos e imagens do primeiro capítulo, e se passa a “Actores del festival”, trecho focado na gineteada, com protagonismo do ginete José Luis, o

qual fala a respeito do significado da *Fiesta* para ele, seu trajeto de vida, a relação com sua família, a escolha por ser ginete e viver no campo, o gosto por esse ofício e os encontros que ele proporciona. O episódio é finalizado com um “Clip cultural” composto por imagens de ilustração diversas do evento e trilha de música instrumental que tem por base violão e o ritmo parece milonga, a qual os créditos indicam o título "Melodía Larga V", de autoria de Julio Cobelli e interpretação do grupo uruguaio *Cuarteto Ricacosa*.

Sintetizamos mais uma vez o enredo dos dois episódios esquematicamente:

Quadro 5 – Resumo do enredo nos episódios de *Expreso Sur*

Síntese do enredo – temáticas de destaque nos eixos narrativos	
1º episódio	“No solo se baila” – explicação sobre ideias gerais da <i>Fiesta de La Patria Gaucha</i>
	“Toda una vida” – praticantes de ofícios que participam do evento
	“Vivo de fiesta” – trabalhadores e sua relação com a <i>Patria Gaucha</i>
	“Soy carnaval” – lógica de organização e funcionamento da festividade
2º episódio	“Niños del carnaval” – relato da personagem Samara, participante em sua primeira <i>Patria Gaucha</i>
	“No solo se baila” – trecho repetido nas edições
	“Actores del festival” – destaque à entrevista do ginete José Luis
	“Clip cultural” – trilha instrumental e imagens da <i>Fiesta</i>

Fonte: elaborado pela autora.

O primeiro episódio, marcado pela alta quantidade de vozes editadas de forma recortada, cruzada e dinâmica, traz 12 personagens no total. Já o segundo apenas tem esse formato de edição no trecho reproduzido do primeiro capítulo, “No solo se baila”, de modo que somente dois novos personagens são introduzidos. A repetição do eixo citado leva a considerarmos uma nova participação dos entrevistados cujos depoimentos constam nesse⁹², contabilizando no tempo total do programa duas vezes e sinalizando se eles aparecem em ambos programas no esquema sobre os **personagens** (quadro 6, abaixo).

A descrição do enredo já antecipou algumas das figuras em destaque nos episódios,

⁹² A ampla maioria dos personagens que participam do eixo repetido se referem mais à festa em si na entrevista e não a aspectos de sua vida ou trabalho, diferente dos participantes de outros eixos.

como os trabalhadores cujos ofícios são relacionados ao evento, além da menina que participa em sua primeira *Patria Gaucha* e o ginete, que podem ser considerados protagonistas do segundo capítulo. Fica evidente o foco nos participantes comuns da festividade, suas perspectivas de envolvimento com ela e seus relatos de história de vida, explorando tópicos relativos aos agentes sociais envolvidos para além das autoridades vinculadas à organização. Apresentamos os dados relativos a categoria dos personagens e posteriormente discutimos as proeminências possíveis de interpretar a partir desses.

Quadro 6 – Dados sobre personagens de *Expreso Sur*

Nome	Créditos empregados no programa	Participa nos dois episódios	Tempo aproximado de participação
Luis Gimenez Pedrín	Participante de <i>La Patria Gaucha</i>	Sim	1min15s
Nisasio Márquez	<i>Payador</i>	Sim	3min50s
Julio César Bonino	Bispo de Taquarembó e Rivera	Sim	3min
Juan Carlos López	Comunicador	Sim	4min55s
Sofía Cal	Participante de <i>La Patria Gaucha</i>	Sim	45s
Hugo Pereda	Presidente da Comissão Organizadora	Sim	1min15s
Sued de Souza Machado	<i>Picapedrero</i>	Não	2min30s
Guiazul Vidal	Cozinheira	Não	2min05s
Eleno Fagúndez	Acordeonista	Não	2min25s
Ítalo Acuña	Guasqueiro	Não	2min25s
Aurora Cordero	Vendedora de torta frita	Não	1min15s
Uruguay Nieto	Investigador e jurado de <i>La Patria Gaucha</i>	Não	1min50s
Samara Torres	Participante de <i>La Patria Gaucha</i>	Não	4min05s
José Luis do Santos	Ginete	Não	4min55s

Fonte: elaborado pela autora.

Apesar de contar com o mesmo tempo de participação que o ginete José Luís dos Santos, consideramos que o personagem de maior densidade na narrativa é o comunicador Juan Carlos López, pois suas falas são inseridas em oito momentos distintos na edição do primeiro episódio e, com a reprodução do trecho “No solo se baila” no segundo, aparece em quatro ocasiões nesse. Ademais, suas colocações contempladas nas representações são categóricas, relativas à festa em si, ao seu espírito de encontro, ao tipo social que representa a *Patria Gaucha*. López é conhecido no Uruguai por apresentar há quase 50 anos o programa *Americando*, que foi ao ar primeiramente na *Radio Rural*⁹³ do país (na qual ainda permanece de segunda a sexta-feira), passando em 1990 à *Televisión Nacional* e em 1997 à emissora *Teledoce*⁹⁴, em cuja programação segue até hoje nos domingos pela manhã. Segundo a descrição do *Americando* no site do canal⁹⁵, ele defende um modelo cultural uruguaio e busca se aproximar da sua identidade nacional. A produção enfoca as tradições nos diversos rincões do país, e em sua modalidade televisiva tem trabalhado as histórias de vida dos habitantes locais.

Desde os primórdios do programa de rádio, o personagem vinculou-se a eventos folclóricos e ajudou na organização da *Fiesta de La Patria Gaucha*, de forma que é uma figura notória relacionada ao folclore e às tradições gauchescas no Uruguai. Outro fato que cabe acrescentar é que López é dirigente do Partido Nacional, também conhecido como “*blanco*”, grupo de alinhamentos liberais ou de centro-direita e historicamente defensor do desenvolvimento do interior do país, com foco nas zonas rurais. Esse panorama sobre o personagem nos ajuda a compreender seu destaque em *Expreso Sur* como uma legitimação conferida à perspectiva dos setores que ele em alguma medida representa ou se relaciona, qual sejam: movimentos de cunho tradicionalista, folclórico e nacionalista, âmbitos rurais, principalmente conectados ao agronegócio, e meios de comunicação hegemônicos no Uruguai, apesar de a produção em análise ser da emissora pública.

Assim como López, metade dos entrevistados são senhores de idade, com cabelos grisalhos, principalmente aqueles que trazem informações e posições a respeito da festividade e sua organização. Isso leva a intuir que a iniciativa se inscreve no esforço de uma geração que, ao acompanhar o êxodo rural, as mudanças nas formas de vida com a vivência nas cidades e os impactos das modalidades de globalizações, zela para as tradições do campo que remetem a

⁹³ A descrição disponível em <<http://radiatorural.uy/>> indica que se trata da rádio líder em informações sobre o agronegócio e o jornalismo agropecuário. Acesso em: 19 jan. 2018.

⁹⁴ Emissora privada que junto a outros dois canais privados controlam 95% do mercado da televisão aberta uruguaia. Nos dados da Obitel Uruguai (LOPES; GOMEZ, 2017) sobre assistência às TVs abertas do país, ficou em segundo lugar na classificação de 2016, com quase 34% da audiência.

⁹⁵ Disponível em: <<https://www.teledoce.com/programa/americanando>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

características valorizadas nas identidades regionais e nacionais não se perderem.

Figuras 32 e 33 – Quadros com Juan Carlos López, personagem de maior densidade na narrativa de *Expreso Sur*, e Uruguay Nieto, entrevistado de geração mais contemplada entre personagens



Fonte: Programa *Expreso Sur* (2015)

Os sentidos sobre pertencas de ordem transnacional no espaço correspondente ao pampa são frisados especialmente em dois personagens. O *picapedrero* Sued de Souza Machado inicia a entrevista e seu sotaque já desperta curiosidade – trata-se um mescla de espanhol e português em que o último já se encontra um tanto disfarçado⁹⁶. A sequência da fala justifica o traço, pois Sued relata como saiu do Brasil e chegou ao Uruguai por convite de um senhor que procurava alguém no país vizinho para picar pedras de blocos para exportação e, quando foi, gostou e ficou. A migração representada de forma naturalizada em função da busca por oportunidades de trabalho e mão-de-obra especializada dá a impressão da porosidade das fronteiras e facilitação de intercâmbios, apesar (ou por conta) delas. Já o *payador* Nisasio Márquez é o personagem que mais acentua a questão de identidades partilhadas entre uruguaios, sul-rio-grandenses e argentinos nos **conteúdos das falas**, ao se referir à *Fiesta* como uma expressão de cultura regional em que se identificam *gauchos* dos três locais, e também no **conteúdo de música**, pois canta uma *payada* acompanhada pelo dedilhar do violão em que reverencia a cultura nativa da região, a qual une países da América Latina, refletida em costumes como raízes.

Essa ênfase nos lembra o apelo às alianças históricas da formação *gaucha* e à irmandade

⁹⁶ A respeito disso, é interessante comentar que o chamado Dialeto Português do Uruguai (DPU), um idioma oral com origem no português rural, é falado por 15% da população uruguaia, principalmente no norte do país: <<https://www.dn.pt/globo/interior/centenas-de-milhares-de-uruguaios-tem-portugues-como-lingua-materna-4751661.html>>. Acesso em 19 jan. 2018.

do que hoje consistem em três territórios nacionais distintos, recorrente nos versos de *payadores* (ABOTT, 2015), mencionado no capítulo anterior. É necessário abrir que esse trecho é o único conteúdo de música de *Expreso Sur* senão a já apresentada trilha instrumental de milonga que embala o “Clip cultural” e o som ambiente que faz a aclimatação do festejo. Nesse último quesito, entram burburinhos de pessoas falando, movimentações na sede do evento, o show da banda do acordeonista entrevistado (apenas música de baile em trecho instrumental) e narrações de atividades, como a abertura, a gineteada e o desfile a cavalo no centro de Tacuarembó.

A participação feminina nos episódios é um pouco mais expressiva do que nos programas analisados anteriormente, com quatro mulheres entre os doze personagens - número correspondente a um terço dos entrevistados. No entanto, lembramos que no Uruguai as mulheres também constituem mais do que metade da população segundo o último censo demográfico do país, de forma que suas representações ainda não são equânimes e possuem traços que convém apontarmos. Das quatro personagens participantes, duas são cozinheiras, profissão relacionada aos dotes domésticos historicamente relegados às mulheres e às posições de serviência, cuidado e atendimento dispensados aos outros (filhos, marido, família, empregadores, etc). Outra personagem é concorrente ao prêmio “*flor del pago*” entre jovens meninas do evento, e em uma fala no concurso destaca a função feminina na reprodução da estirpe dos “homens a cavalo” para que a *Patria Gaucha* não morra, assim ratificando ideias associadas ao papel da mulher como mãe, progenitora, e também como fonte de beleza e boa aparência - o que reforça o parâmetro estético como base para sua valoração.

Já a última personagem, destaque no segundo episódio, é uma menina que anda a cavalo, gosta das tradições gauchas e se envolve em atividades campeiras, vestida com indumentária tipicamente associada aos homens, como bombacha, camisa e chapéu. Assim como a personagem, várias mulheres e meninas cavaleiras são registradas em **imagens de ilustração/transição**, algumas também com vestidos típicos. Essa representação por um passo demonstra revisão de estereótipos e divisões de gênero nas práticas tradicionais regionais como também indica que há uma tendência de as mulheres aderirem ao universo simbólico do *gaucho* para serem valorizadas, apropriando-se de símbolos de prestígio antes restritos à figura masculina (OLIVEN, 2006). Ou seja, essa apropriação é tanto uma reação ao estereótipo regional masculinizado quanto uma adaptação que se pretende conciliatória a ele.

Figuras 34 e 35 – Personagens femininas em duas representações distintas – Guiazul Vidal, cozinheira, e Samara Torres, participante em sua primeira *Patria Gaucha*



Fonte: Programa *Expreso Sur* (2015)

Quanto à diversidade étnica e racial, identificamos quatro entrevistados que podem ser considerados pardos e nenhum negro, sendo que esses raramente aparecem em **imagens de ilustração/transição**. O depoimento de Juan Carlos López menciona que o símbolo que representa a *Patria* é justamente um *gaucho* a cavalo⁹⁷, que “pode ser meio negro e de olhos claros”, e que a mestiçagem gerou o tipo e a região que se dizem *gauchos*. Assim, a figura miscigenada é evocada nesse momento em **conteúdo de fala**, mas poucas vezes retratada imagetivamente e nos personagens, de modo que o programa não enfatiza largamente a pluralidade da formação populacional.

Outra evidência que cabe salientar quanto aos **personagens** é que muitos demonstram por suas profissões e seus relatos que os labores e costumes rurais não são apenas retomados simbolicamente na *Fiesta* ou no programa, mas constituem seus cotidianos e vivências na prática. São vários os que afirmam viver no campo: o *payador*, o *picapedrero*, o ginete, a cozinheira e o guasqueiro. Guiazul Vidal, cozinheira, vive desde criança em uma estância em que o pai era capataz e a mãe cozinhava, sendo que aprendeu o ofício ajudando. Conta que, por morar na campanha e não ter acesso à *internet*, pesquisa a história para os pratos do evento perguntando às pessoas de seu povoado que podem buscar as receitas nos meios de comunicação disponíveis. Já o ginete José Luís dos Santos conta que cresceu até os oito anos no campo, quando seu pai quis lhe dar estudo, mas ele optou por não seguir esse rumo, sair da escola e voltar à campanha, local que afirma adorar. As representações novamente passam a falsa impressão de que a vivência no campo é uma tendência regional, mas conforme os dados

⁹⁷ A referência ao tipo masculino é mais um indício da persistente exclusão das mulheres nas representações das identidades *gauchas*, assinalada anteriormente.

da cultura vivida mostram, não chega a 7% a população rural entre os habitantes do Uruguai.

Tal traço relativo aos personagens é reiterado nos **conteúdos de falas** que recuperam a simbologia *gaucha* associada à sociedade rural e aos labores campeiros nas referências mais primitivas a que o tipo social remete, como o trabalho de domínio do gado xucro para extração de couro ou as lides enquanto mão-de-obra especializada nas estâncias. Oguasqueiro Ítalo Acuña, por exemplo, enfatiza a ancestralidade de seu ofício praticado pelos antigos *gauchos* na retirada do couro e no feitiço dos arreios para montagem no cavalo, além de entender a guasqueria enquanto símbolo da *Fiesta*, já que o cavalo é um dos elementos centrais dessa e se corta um tento⁹⁸ de couro na cerimônia de abertura do evento. Essas ideias vêm ao encontro do recuperado feito por Reverbel (1998) que indicam que o vocábulo *guasca* sintetiza a idade do couro tanto na Argentina e no Uruguai como no Rio Grande do Sul, época que deu origem ao complexo cultural do qual emerge a figura do *gaucho/gaúcho*. O termo *guasca* ainda veio a ser empregado como sinônimo de *gaúcho* no estado brasileiro.

Os conteúdos também sinalizam uma preocupação com a recuperação de origens e costumes tradicionais do universo *gaucho*, em um sentido que nos remete tanto ao entendimento das identidades como tentativas de recontar o passado por meio da reunificação imaginária da história dos grupos (HALL, 1996) quanto à busca por conservação de formas fiéis aos modelos originais distantes, como se as tradições pudessem ser de fato autênticas (MACIEL, 2005). Nessa perspectiva, o bispo Julio César Bonino trata a festividade como uma peregrinação a origens do componente cultural *gaucho* que dá identidade à população e lembra a influência guarani missioneira no local, trazendo vocábulos que demonstram isso: Tacuarembó, Uruguai. O depoimento nos remete às quase 30 reduções jesuíticas espalhadas pelo que hoje é território uruguaio, brasileiro, argentino e paraguaio, evocando ideias de que o bispo, ao enfatizar a herança indígena na região, também está “peregrinando” origens dos jesuítas do qual ele seria sucessor, retomando a relação cordial e comunitária dos trabalhos das missões, ainda que mantendo fins de catequização a serviço das coroas ibéricas, e a relativa autodeterminação dos indígenas para formulação de sua coletividade (NEUMANN, 2004; PESAVENTO, 1997).

A recuperação do universo *gaucho* ainda se demonstra em valores afetivos projetados a elementos culturais considerados típicos, como o campo e o cavalo. O cavalo é o símbolo mais recorrentemente salientado desse universo: o ginete José Luís afirma que sem ele e sem o campo não viveria; já Samara Torres, a participante de nove anos em sua primeira *Patria Gaucha*, conta que tem um sentimento muito grande por seu cavalo porque ele também demonstra

⁹⁸ Tira de couro, usualmente associada à vida pastoril.

sentimento por ela, então não escolheria um cavalo melhor nem se pudesse – por isso brinca com ele, às vezes o acaricia, abraça e dá beijos. As **imagens de ilustração/transição** comprovam a afirmação ao retratar a jovem cavaleira encilhando o animal, conversando com ele, por vezes sendo firme ao dar ordens, mas sobretudo mostrando carinho nos gestos. Além disso, são muitos os momentos em que cavalos são destacados nas **imagens de ilustração/transição** ao longo dos episódios como um todo.

Fica evidente a conexão do complexo cultural aos labores campeiros novamente, mas também em um sentido mitificado, com ideias de relação afetiva com o lugar e elementos culturais relacionados, bem como de valentia. A valentia é muito associada à virilidade masculina no personagem do ginete, com **imagens** que o retratam de forma a salientar a força física e o destemor com que se encaminha à prova de *ruedo*, além de **conteúdos de fala** que expõem que não possui medos e não se pode tê-los em sua profissão, o enfrentamento aos desejos dos pais para ser ginete, bem como uma fratura no pé em que mal se recuperou e já foi à gineteada – situações em que ganhou prêmios mesmo em meio a adversidades.

Outra atenção voltada ao complexo *gaucho* nos **conteúdos de falas** diz respeito à transmissão cultural para preservação de saberes, ofícios e valores tradicionais, também em reação aos sistemas de consumo cultural organizados mundialmente. A *Fiesta*, principalmente por meio dos *fogones*, transmitiria às gerações vindouras coisas que provavelmente não vão mais ver, além de contar com forte participação juvenil em desfiles e outras atividades. A apresentação inicial da menina Samara, feita com uma rima declamada, vem a comprovar a adesão jovem ao evento: “*Tengo nueve años y he recorrido muchos rincones. He llegado al pago más grande del país. Es mi primera Patria Gaucha, que vengo a estudiar. Junto a mi caballo, les voy a contar [...] ya me están enseñando lo que es la tradición, tanto arriba del caballo como a vuelta del fogón. Hay que tener muchos amigos para cultivar la tradición*”⁹⁹.

Já antecipamos parte das **imagens de ilustração/transição** na análise das demais categorias do programa, mas importa assinalar a alta densidade de registros das pessoas envolvidas na festividade, com destaque para seus rostos, vestimentas, feições e interações entre si e com as manifestações culturais observadas – mais um apontamento que encorpa o destaque aos atores sociais que efetivamente fazem a celebração e o espírito do encontro acontecer. Do mesmo modo, enfatiza-se o funcionamento e o movimento da *Fiesta*, denotando a participação

⁹⁹ Preferimos manter a fala em espanhol para preservar as rimas da declamação feita por Samara. Os versos traduzidos em português significam: “Tenho nove anos e recorri muitos lugares. Cheguei à maior terra de meu país. É minha primeira *Patria Gaucha*, que venho estudar. Junto ao meu cavalo, lhes vou a contar [...] já estão me ensinando o que é a tradição, tanto em cima do cavalo como a volta do *fogón*. Há que se ter muitos amigos para cultivar a tradição”.

popular nas diferentes modalidades, com pessoas montando os cenários dos *fogones*, circulando nos ambientes, competindo e assistindo aos *ruedos*, desfilando a cavalo, entre diversas outras ações. Conforme mencionamos, a presença juvenil é demonstrada imagetivamente, por vezes trazendo questões sobre a convivência entre o tradicional e o moderno.

De forma similar ao observado nos episódios de *Pequeños Universos*, as imagens evocam elementos tradicionais e *gauchos* pelos materiais rústicos e relacionados ao imaginário rural que compõem a cenografia da comemoração, como terra, barro, palha e madeira. Percebe-se esse recorte tanto nas **imagens de ilustração e transição** como no fundo dos enquadramentos das **imagens de entrevistas**, as quais também contemplam ambientes externos, como praças, espaços “verdes” e campo.

Figuras 36 e 37 – Imagens de ilustração/transição que retratam participação popular e materiais rústicos dos cenários evocando universo rural



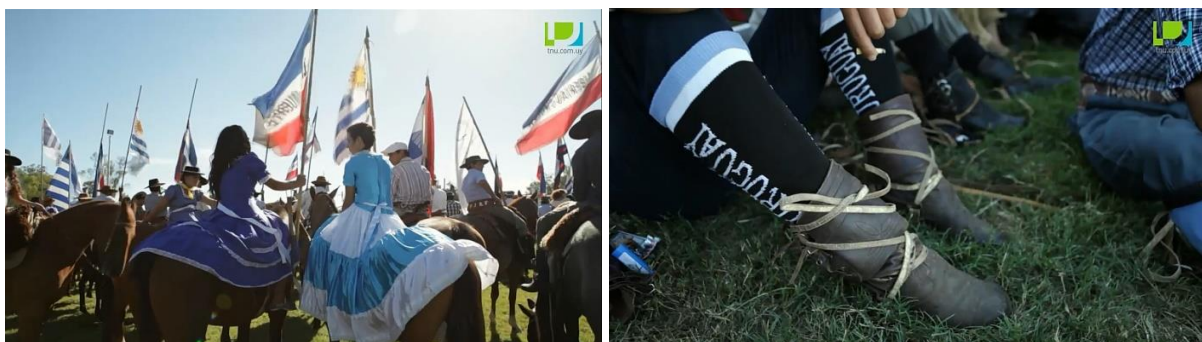
Fonte: Programa *Expreso Sur* (2015)

Nas **imagens de entrevista**, a maior parte dos personagens utiliza indumentária típica – camisa, chapéu, poncho, por vezes notam-se botas –, mas existe pouca padronização perceptível nas vestimentas, flexíveis ao uso pessoal e de acordo com as particularidades de gosto e ofício de cada entrevistado. Isso porque as cozinheiras, por exemplo, vestem-se com avental e pano na cabeça, o bispo com batina e cordão com cruz de madeira, a jovem Samara usa camisa, chapéu e bombacha.

Apesar de imagens, conteúdos de falas e personagens que denotam identidades ligadas ao universo *gaucho* e pampeano em perspectiva compartilhada e transnacional, é preciso sublinhar a convivência desses sentidos com referências vinculadas à identidade nacional uruguaia demarcadas eventualmente. O **conteúdo da fala** de Uruguay Nieto, investigador e

jurado da *Patria Gaucha*, soma nessa perspectiva: reconhece a festividade como lugar de convocatória para aqueles que dividem a mesma paixão, carinho e respeito pelas coisas do país e sua cultura rural. A observação é reiterada por **imagens de ilustração/transição** que registram bandeiras do Uruguai recorrentes nos desfiles a cavalo e outras atividades, além de enfoque a meias estampadas com elementos nacionais vestidas por ginetes, bem como a presença de bandeiras de cores vermelha, azul e branca, que tanto remetem ao movimento *criollo* no Uruguai como rememoram a composição da bandeira da Liga dos Povos Livres, promulgada por José Gervásio Artigas – fato que mostra como, em um período próximo ao bicentenário do país, existem elementos que resgatam sua história em busca de referência para afirmação de identidades, nesse caso a nacional.

Figuras 38 e 39 – Imagens de ilustração/transição com referências a identidade nacional uruguaia



Fonte: Programa *Expreso Sur* (2015)

Tais observações nos remetem ao estudo feito por De Giorgi (2002) sobre a *Fiesta de La Patria Gaucha*, em que se reconhecem diferentes instâncias de referência identitária acionadas no e pelo festival: uma identidade subalterna *gaucha* dentro da cultura nacional contemporânea, uma expressão cívico-nacionalista (caso que se enquadra nas observações salientadas acima) e ainda a projeção regional supranacional (coincidente ao que entendemos enquanto identidades pampeanas).

As **imagens de ilustração** ainda se detêm muito no registro dos ofícios dos personagens contemplados, o que interpretamos como mais um endosso no sentido de que boa parte dos entrevistados – e, por consequência, das pessoas envolvidas com a festividade – são de fato trabalhadores e moradores rurais, buscando comprovar a procedência das representações do

universo *gaucho* e rural com propósitos de autenticidade. Por outro lado, nos provoca a ideia de teatro associada à celebração e explícita no **conteúdo da fala** do participante Luis Gimenez Pedrín, o qual confessa que uma das principais estruturas da *Fiesta*, os *fogones*, consiste em armar com naturalidade as cenografias, os atores e outros elementos relacionados ao passado rural anterior a 1920. Essa montagem implicitamente induz a problematizar que os saberes e práticas desse período se perderam ou estiveram difusos entre essa sociedade, a ponto de agora demandar serem dramatizados. Mas como Maciel (2005) nos lembra sobre o resgate das manifestações tradicionais com vistas a evitar o esquecimento, as reproduções são sempre novas criações e, em alguma medida, artificiais. Desse modo, percebe-se uma tendência a engessar práticas e manifestações por meio da ideia de um modelo original que serve de parâmetro para o teatro dos *fogones* e que será fruto de avaliação na competição do evento.

No entanto, é interessante que o destaque às pessoas envolvidas na celebração e suas vivências mantém sentidos sobre como a cultura *gaucha* é viva e dinâmica na festividade e para além dela. O espaço midiático conferido a muitos dos agentes sociais “anônimos” pelo programa valoriza a construção de um arquivo patrimonial pelos setores de classes subalternas na *Fiesta*, os quais também consomem sua própria produção (DE GIORGI, 2002). O que conecta todo esse complexo *gaucho* é o “desejo de pátria” forjado por um laço afetivo que reúne lembranças históricas específicas (DETIENNE, 2013), principalmente relacionadas ao passado rural da região.

Com tais apontamentos interpretativos, findamos a análise textual do último programa em estudo e nos encaminhamos para tecer as principais aproximações e divergências percebidas na leitura esquemática dos produtos da cultura registrada e traçar intersecções entre esses e as informações mapeadas sobre a cultura vivida.

3.5 INTERSECÇÕES: SENTIDOS ENTRE CONTINUIDADES, DIFERENÇAS E RUPTURAS

Após tantos sentidos diversos e complexos emergirem das descrições e interpretações na análise dos programas, fazemos esse esforço crítico posterior a fim de condensar alguns padrões e quebras percebidos nas formas como as identidades pampeanas são representadas no programa, com o cuidado para voltarmos uma mirada não-essencialista sobre esses processos. Isso porque, como nosso percurso teórico-metodológico demarcou, as identidades representadas são posicionamentos frente à cultura, ao social e à história para além de essências

estáveis, de forma que guardam pontos de semelhança e partilha, bem como diferenças significantes tanto em seu interior quanto em relação a outras identidades.

Assim, para organizar esta seção, nos valemos das conceituações sobre identidades e representações para reconhecer vetores possíveis de significados nos programas. Em um primeiro momento, agrupamos as **continuidades**, semelhanças percebidas nas representações materializadas nos três programas analisados, de forma a pensar o que é incluído nessas identidades e o que não aparece; o segundo vetor tensiona as **diferenças no interior das representações** das identidades pampeanas, trazendo os elementos que divergem nos significados mobilizados pelos produtos culturais estudados; já o terceiro reúne as **rupturas** que demarcam a existência de sentidos de outras ordens de identificação junto às representações das identidades pampeanas nas obras audiovisuais, como identidades nacionais, étnicas, entre outras. Esse último vetor busca dar conta dos significados “que sobram” nas representações das identidades pampeanas que estudamos, as quais não se dão de forma homogênea ou totalizante – evidenciando os ruídos pertinentes a tais formas específicas de identificação regional nos programas documentais. Sempre que possível, contrastamos os significados reconhecidos nos vetores com dados e informações provenientes da cultura vivida do pampa, de modo a debater criticamente as representações.

Uma das **continuidades** percebidas na análise de todos os programas é a **relação afetiva com o local**, salientada pelos músicos e suas composições em *A Linha Fria do Horizonte*, pelas falas sobre orgulho regional em *Pequeños Universos* e pelo cuidado para manter, valorizar e preservar tradições locais em *Expreso Sur*. Compreendemos que esse traço seja inerente às identidades pampeanas por se tratar de relações estabelecidas pela pertença e vínculo territorial, mas também atribuímos sua ênfase por conta de tratar-se de um espaço fronteiro e pela articulação personagem-paisagem no imaginário gaúcho/*gaucho*. Isso porque, como o recuperado histórico traçado na cultura vivida demonstra, a região consistiu em cenário de conflitos e disputas de poder até chegar a atual conformação dos atuais Estados, o que traz um peso maior à defesa e à afirmação do lugar de origem como recurso discursivo já sedimentado historicamente. Também se relaciona ao universo simbólico gaúcho partilhado, pois as construções históricas em torno das identidades regionais exacerbam a conexão entre o homem e a terra por meio de um viés sentimental, representação que persiste nas materializações que analisamos.

Os três programas também mencionam a **mistura e a mestiçagem de povos na formação regional** principalmente pelos **conteúdos das falas** – ressalva-se que isso é observado com menor destaque em *Pequeños Universos*. Esse fato é comprovável pela

constituição histórica e populacional do pampa, primeiro mesclando comunidades originárias a espanhóis e portugueses no período colonial, na sequência com a presença compulsória dos negros africanos escravizados e após com a mais recente leva de imigrantes, principalmente europeus. Os depoimentos frisam as contribuições negras na música e na milonga, no caso de A Linha Fria do Horizonte, e as influências da presença indígena nas identidades contemporâneas, tanto em *Pequeños Universos* como em *Expreso Sur*. Já os imigrantes que mudam o quadro demográfico dos países a partir de meados do século XIX não são contemplados nas menções, o que nos reporta que as identidades regionais e nacionais utilizaram a figura do gaúcho/*gaucho* para absorver e incorporar os diversos fragmentos do mosaico cultural conformador da região e também se proteger dos influxos estrangeiros.

Notamos, no entanto, um amplo **predomínio branco** nas **representações de personagens e imagens de ilustração/transição** dos produtos audiovisuais. Convém assinalar certo contraponto no episódio sobre a Semana Farroupilha de *Pequeños Universos*, em que se confere densidade narrativa a um personagem negro, mas a representação ainda é parca no panorama do programa específico e dos demais conjuntamente. É possível relacionar a baixa representatividade aos dados demográficos que referendam o quadro contemporâneo de composição étnica no pampa, que nos mostram que de fato as populações pardas, negras ou indígenas são minoritárias em termos quantitativos em relação ao total dos habitantes: no Rio Grande do Sul não chegam a totalizar 17% da população, no Uruguai somam aproximadamente 7% e na Argentina menos de 3%.

As porcentagens permitem inferir, ao mesmo passo, o extermínio dessas comunidades ao longo dos processos históricos na região e a falta de reconhecimento dos seus descendentes enquanto tais. Como as pesquisas dos censos são autodeclaratórias e as origens étnicas e raciais ficam difusas dado os processos de miscigenação ocorridos no pampa, deduzimos que existe uma tendência dos indivíduos a buscar pertencer e se reconhecer junto à comunidade hegemônica nos locais, ou seja, à raça branca. Isso fica mais nítido se considerarmos os processos de esmaecimento de presença negra e indígena nas identidades locais, derivados das posições subalternas impostas a essas populações historicamente, processos asseverados no mapeamento da cultura vivida deste trabalho e que ajudam muito a explicar as representações que contemplam pouco as diversidades de cor e etnia nos três programas analisados – reforçando, assim, a invisibilidade social e simbólica das minorias raciais. De tal modo, interpretamos que as contribuições dos negros e indígenas evocadas nos conteúdos das falas vêm no sentido de amenizar a baixa participação desses grupos entre personagens e

imageticamente a fim de compensar que, uma vez que esses não podem falar por si, outros entrevistados recuperam sua presença no local.

Outra **predominância** contínua nas representações analisadas nos programas é a **masculina**, visto que há apenas uma mulher personagem nas duas primeiras obras audiovisuais estudadas (de um total de 27 entrevistados em *A Linha Fria do Horizonte* e 10 em *Pequeños Universos*, se contabilizarmos o apresentador Chango Spasiuk) e quatro na terceira (o que corresponde a um terço dos personagens de *Expreso Sur*). A desproporcionalidade é acentuada, mas tende a ser mais gritante se a compararmos com os dados demográficos das unidades que compõem a região, os quais dão conta de que mais da metade das populações do pampa constituem-se por mulheres. Mas se as habitantes do sexo feminino correspondem à maior parte dos povos locais, o que explica essa exclusão tão aguda nas representações?

Uma das causas possíveis é a participação minoritária das mulheres na atividade musical, temática-foco dos dois primeiros programas estudados na análise. A título de demonstração, localizamos dados de que em 2012, elas ocupavam apenas 11% dos vínculos de trabalho do setor no Brasil (NUNES, 2014), e no Uruguai, o primeiro informe do âmbito da música desde uma perspectiva de gênero – datado de 2009 – informa que oito de cada 10 artistas são homens na segmentação ocupacional musical e que dos 115 discos editados em 2008 por solistas ou grupos, 89 pertencem a grupos de formação totalmente masculina e apenas oito a conjuntos somente femininos (GONZÁLEZ, 2009 apud ESPASANDÍN, 2012). A falta de estímulo para mulheres se inserirem no universo musical é reforçada no contexto regional: exemplo disso são os festivais para composição restritos a homens, como o Festival da Barranca, que ocorre há mais de 45 anos em São Borja (RS) e é incluído no calendário oficial de eventos do estado sul-rio-grandense. Também associamos essa brecha à baixa presença de mulheres nas equipes de produção das obras audiovisuais: nos créditos finais dos programas analisados, contabilizamos três mulheres envolvidas em *A Linha Fria do Horizonte* e *Pequeños Universos* e só uma em *Expreso Sur*, sendo que os homens ocupam mais de 10 cargos em cada e todos os diretores são do sexo masculino¹⁰⁰.

Vale retomar que as personagens femininas são retratadas na última obra analisada em situações que denotam a estrutura machista vigente no pampa – com posições de afazeres

¹⁰⁰ É interessante que uma pesquisa divulgada pela ANCINE analisando a diversidade das produções que circularam nas telas brasileiras em 2016 aponta que quase 80% dos longas-metragens lançados no país foram dirigidos por homens. O estudo ainda mostra que três filmes tiveram direção mista com homens e mulheres, mas mulheres sozinhas dirigiram apenas 20% do total, e todas elas eram brancas. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/23/cultura/1516739306_655212.html?%3Fid_externo_rsoc=FB_BR_C M>. Acesso em: 02 fev. 2018.

relacionados a prendas domésticas, de valoração da aparência e funções reprodutivas, bem como conectadas aos símbolos de prestígio antes restritos à figura masculinizada do *gaucho*. Além disso, as relações de gênero não são mencionadas nas representações, exceto em brincadeira de Shana Müller sobre a ideia de que mulheres pudessem ser disputadas por meio de uma modalidade de dança entre homens no Rio Grande do Sul. Assim, entendemos que a marginalidade da participação feminina nos programas demonstra uma naturalidade com as condições subalternas relegadas às mulheres na constituição das identidades na região.

Conforme já discutimos no levantamento da cultura vivida, a mitificação do tipo social gaúcho cristaliza um estereótipo masculino e de virtudes relacionadas à masculinidade, como força, valentia e virilidade – em construção iniciada com a literatura e a história desde fins do século XIX. A falta de mulheres nas representações dos programas analisados ou suas posições subalternas quando retratadas contrasta com a alta densidade conferida a personagens homens nas narrativas como figuras principais. Esses parecem sintetizar características e compreensões das identidades do espaço em questão, de modo que atribuímos aos personagens o reconhecimento de “atuais centauros do pampa”, pois as identificações em torno do protótipo masculino persistem nas representações vistas na análise junto às personalidades de Vitor Ramil em *A Linha Fria do Horizonte*, Chango Spasiuk e Renato Borghetti em *Pequeños Universos*, e Juan Carlos López e José Luís dos Santos¹⁰¹ em *Expreso Sur*.

Uma última continuidade observada nas produções audiovisuais é a preponderância de sentidos sobre **fronteiras culturais e porosas**, tratando tais instâncias enquanto indutoras de trocas e identificações entre habitantes das distintas unidades federativas que constituem o pampa. Os significados dessa ordem são praticamente uma demanda para podermos falar em termos de identidades transnacionais pampeanas representadas nos programas documentais e superam as construções semânticas que reduzem as fronteiras a delimitações geopolíticas divisoras de universos materiais e simbólicos. Essa perspectiva também extrapola a dinâmica de embates políticos e militares que geraram as atuais conformações das linhas demarcatórias entre Estados, revendo oposições e rivalidades muitas vezes assimiladas historicamente entre as nacionalidades da região. Por vezes, os sentidos escapam desse vetor preferencial reconhecido, como demonstraremos na interpretação das rupturas a seguir, mas a tentativa dos programas é de salientar ideias nessa direção, especialmente via conteúdos de falas.

É necessário explicitarmos também as **diferenças no interior das representações**, pois há sentidos que se distanciam entre as formas empregadas pelas produções analisadas para

¹⁰¹ Ginete que pode ser considerado um dos protagonistas do segundo episódio do programa *Expreso Sur*.

construir ideias sobre as identidades pampeanas. Uma das mais latentes delas diz respeito à **relação com as tradições regionais**: ao passo que A Linha Fria do Horizonte recorre a vias alternativas ao tradicional para caracterizar os artistas contemplados e trabalha com a milonga em sua configuração contemporânea, não folclórica ou tradicionalista, *Pequeños Universos* e *Expreso Sur* apelam justamente a modalidades de tradicionalismo praticadas no Rio Grande do Sul e no Uruguai para evocar aspectos típicos do local e a figura do gaúcho/*gaucho*.

O primeiro programa retrata elementos culturais compartilhados na região em seu formato incorporado ao cotidiano atual, no máximo remetendo ao passado para compreender suas raízes comuns, explicáveis pelos domínios oscilantes entre as Américas portuguesa e espanhola no pampa (vide explicação histórica da conformação dos limites nacionais na recuperação da cultura vivida). Ademais, é rara a utilização de indumentária típica pelos personagens ou o emprego de símbolos consagrados pelos movimentos tradicionalistas dos países imageticamente, de forma bastante diferente ao que ocorre nas outras duas produções analisadas. Nessas, muitos dos entrevistados são ligados a movimentos de cultivo às tradições nos quadros específicos representados, as imagens de ilustração/transição retratam manifestações e práticas tidas como tradicionais, além de elementos simbólicos conectados ao universo gaúcho/*gaucho*, como cavalos, bois, pessoas trajadas com vestimentas características, entre outros registros assinalados nas análises textuais.

Ambos também utilizam um recurso narrativo similar para demonstrar a transmissão cultural das tradições junto às gerações mais novas, o destaque a personagens infantis/jovens no enredo, e ainda recuperam aspectos históricos enfaticamente em suas narrativas – *Pequeños Universos* é mais focado nos acontecimentos retomados pelas narrativas de mitificação do passado “glorioso” do Rio Grande do Sul, como a Revolução Farroupilha, e *Expreso Sur* se detém em aspectos do passado rural mobilizados no funcionamento da *Fiesta de la Patria Gaucha*. É interessante também que há conteúdos de falas nos dois programas sinalizando que, uma vez transcorridos os eventos tradicionais, as coisas voltam a ser como normalmente nos lugares retratados, denotando a construção feita “em cima da realidade social” para se reviver os costumes tradicionais, pois eles implicam produções artificiais, em alguma medida.

Bastante relacionada à diferenciação nas representações por conta do apelo (ou não) às tradições regionais, outra distinção notada nas análises diz respeito à **simbologia associada ao universo rural**. Recorrente nos últimos dois programas analisados, ela é bastante evocada por imagens de ilustração/transição que remetem a campos, animais, elementos rústicos em construções, assim como no registro da indumentária típica conectada ao trabalho campeiro nessas imagens e nas de entrevistas. No entanto, tais produções também apresentam maneiras

diferentes de referendar as representações rurais: *Expreso Sur* traz personagens que relatam viver e trabalhar no campo, expondo e registrando por conteúdos e imagetivamente ofícios próprios desse espaço; já *Pequeños Universos* o faz mais pelos conteúdos das falas, por vezes induzindo interpretações de que as vivências rurais são compartilhadas pela maior parte dos habitantes do estado sul-rio-grandense. Mas conforme retomamos com os dados demográficos apresentados no levantamento do segundo capítulo, é apenas uma pequena parte da população do RS que mora em zonas rurais (15%), da mesma forma que no Uruguai (7%). O que ocorre é uma vinculação generalista que estende elementos simbólicos do campo conectados à figura do gaúcho/*gaucho* (tipo dedicado às lides pastoris no passado) e seus valores às identidades do pampa como um todo – processo bastante explicado pela função que a nostalgia rural exerceu na constituição do tradicionalismo gauchesco na região.

O contrassenso de tais sentidos rurais associados às identidades pampeanas é um tanto confrontado nos conteúdos de falas de *A Linha Fria do Horizonte*, as quais reivindicam a possibilidade de artistas urbanos comporem e cantarem canções regionais sem precisar aderir às formas tradicionais ou folclóricas ligadas ao contexto campeiro. Os conteúdos das músicas no programa comprovam como isso pode ser feito pelas milongas executadas, utilizando o ritmo enquanto fundo melódico para cantar as relações dos cancionistas com os locais e outras inspirações em uma perspectiva mais universal, que contempla as cidades também. Contudo, o campo não deixa de ser referido nos depoimentos sobre a produção sonora no espaço, demonstrando como o imaginário rural é persistente, e se encontra retratado em muitas imagens de transição/ilustração – mas especialmente no sentido de salientar a paisagística do pampa, contínua e partilhada na região retratada, além de intimamente imbricada ao estilo da milonga, segundo o argumento do documental. Ou seja, as imagens do campo nesse programa clamam mais pela paisagem do que pelo universo simbólico rural exatamente.

Uma última distinção que reconhecemos entre os programas se refere às representações dos processos de identificação baseadas em **argumentos de diferenciação ao restante do Brasil** ou a outros referentes, mobilizando a dimensão relacional dos procedimentos de identidade/diferença. Esse recurso é largamente empregado em *A Linha Fria do Horizonte*, ao se valer do clima frio como parâmetro para contrastar o pampa subtropical/temperado com o Brasil tropical, além de referenciar outros aspectos culturais distintivos, como o hábito de tomar mate. A argumentação evidencia principalmente as peculiaridades do Rio Grande do Sul, bem como a fragilidade de sua relação com o contexto brasileiro e os ideais estéticos associados a esse, como forma de tornar mais nítida a proximidade e a partilha desse estado com os países vizinhos, Uruguai e Argentina, divisores do pampa. Já em *Pequeños Universos* e *Expreso Sur*,

os processos de diferenciação em relação a outros referentes de identidade não são salientados, de modo a tornar possível interpretar que as construções simbólicas das identidades regionais representadas parecem provir de marcos mais internos já consolidados pelas vias das modalidades tradicionalistas no Rio Grande do Sul e no Uruguai.

Feitos esses paralelos dos desencontros de significados entre os programas, é preciso assinalar que as identidades pampeanas que analisamos são complexas, matizadas pela mescla populacional e cultural no espaço do pampa, além de atravessadas por processos de afirmação das unidades nacionais. Sendo assim, embora se reconheçam muitos sentidos na ordem de pertença frisada por esta dissertação, eles convivem com superposições de outros vínculos identitários, de modo que há **rupturas** nas representações que analisamos. Consideramos conveniente organizar a interpretação dessas em cada produção audiovisual, já que se dão de formas diferentes por programa.

Em *A Linha Fria do Horizonte*, há menções à **identidade étnica judaica** por artistas que buscam procedências no aspecto melancólico de seu fazer sonoro, afirmação sobre a existência de uma **identidade nacional uruguaia** e discussões em torno do que seria uma **identidade brasileira** e quem dos artistas retratados pode ser enquadrado nessa modalidade de pertença. Além disso, o conteúdo da fala de um personagem argentino parece romper um tanto as linhas de sentido sobre identidades partilhadas no pampa ao utilizar as **fronteiras geopolíticas como marcos de distinção** entre os estados de espírito locais (contradizendo o vetor preferencial de significados sobre fronteiras culturais, margens de trocas e continuidades).

Já em *Pequeños Universos*, percebemos a reiteração de sentidos sobre o **gaúcho enquanto gentílico dos habitantes do Rio Grande do Sul**, remetendo à construção pretensamente uniforme – feita por uma elite política e intelectual – de uma identidade que seria de todo o estado baseada no tipo social da região da campanha e da fronteira, atribuindo a ela fatos retirados de um passado reinventado, tido como glorioso, e retirando o contexto original do ser social que representava. Além de essa identidade única encobrir as diversidades internas do RS, firma ideias de um gaúcho brasileiro por “opção” ou “vocação”, afastando-o do *gaucho* platino – noção que parece contradizer muitos dos outros sentidos mobilizados no programa. Ainda se nota a **persistência de marcas dos limites dos Estados-nação** nas representações, seja pela **barreira dos idiomas** distintos nas entrevistas ou pelo deslumbramento visível na narrativa, denunciando o “**olhar estrangeiro**” voltado ao cenário do Rio Grande do Sul e a adesão inocente a perspectivas já sedimentadas hegemonicamente na cultura regional por meio dos movimentos Tradicionalista e Nativista do estado, além dos meios de comunicação de abrangência massiva.

Expreso Sur, por sua vez, traz referências imagéticas e de conteúdo de fala que vinculam a pertença *gaucha* a uma expressão de cunho cívico-nacionalista, ou seja, denotam-se sentidos sobre uma **identidade nacional uruguaia** relacionada ao passado rural do país. Isso pode ser associado à construção feita pela literatura e história nacional no Uruguai junto ao movimento *criollista* desde finais do século XIX, a qual resgatou a cultura dos homens do campo, reconstruindo idilicamente um passado e lhe atribuindo qualidades fundadoras do país. Assim, muitos dos símbolos uruguaiois de nacionalidade remetem ao campo, à cultura rural e a figuras masculinas épicas sintetizadas no tipo do *gaucho*. Lembramos que essa associação não é consensual nas construções identitárias do Uruguai, vista o paradigma de reivindicação de uma identidade “cosmopolita” para o país.

As rupturas apontadas reiteram como as identidades pampeanas que privilegiamos neste estudo não podem ser consideradas normalizadas (SILVA, 2014) nas representações em análise sequer nas produções culturais que circulam socialmente, pois convivem com outros sentidos de ordens de identificação que as tensionam, sobrepõem e divergem. Um bom exemplo disso é que os significados e simbologias estabelecidos e afirmados pelas instâncias dos Estados-nação persistem em diversos casos, não deixando de ser evocados em todos programas analisados. Por outro lado, tais interpretações demarcam a necessidade de estudar e analisar as identidades e suas representações em perspectivas não-essencialistas, uma vez que as coisas só podem ser consideradas puras e sem clivagens se vistas de longe, ideal e superficialmente.

A seguir, no quadro 7, buscamos resumir as intersecções catalogadas nesta subseção a partir dos vetores de sentidos que reconhecemos como continuidades (semelhanças nas representações dos três programas analisados), diferenças no interior das representações (elementos que divergem nos significados mobilizados entre as produções) e rupturas (sentidos de outras ordens de identificação que convivem com representações de identidades pampeanas) com o intuito de oferecer uma síntese aos leitores.

Quadro 7 - Significados reconhecidos nas representações de identidades pampeanas nos três programas documentais em análise

Vetores de sentidos			
Continuidades			
Relação afetiva com o local			
Mistura e a mestiçagem de povos na formação regional (conteúdos)			
Predomínio raça branca			
Preponderância masculina			
Fronteiras culturais e porosas			
Diferenças no interior das representações			
Tópicos divergentes	A Linha Fria do Horizonte	<i>Pequeños Universos</i>	<i>Expreso Sur</i>
Relação com tradições regionais	Busca alternativas ao tradicional	Apela a modalidades tradicionalistas – RS	Recorre a tradições rurais – Uruguai
Simbologia ligada ao universo rural	Confrontada, mas imagens campos remetem a paisagem	Recorrente em imagens e conteúdos	Reiterada em personagens, imagens e conteúdos
Diferenciação ao restante do Brasil	Argumento bastante empregado	Recurso não utilizado	Recurso não utilizado
Rupturas			
A Linha Fria do Horizonte	<i>Pequeños Universos</i>	<i>Expreso Sur</i>	
Identidade étnica judaica, identidades nacionais uruguiaia e brasileira, fronteiras como marcos distinção	Gaúcho retratado como gentílico Rio Grande do Sul, marcas limites geopolíticos (idioma e “olhar estrangeiro”)	<i>Patria Gaucha</i> como expressão cívico-nacionalista/de identidade nacional	

Fonte: elaborado pela autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da impossibilidade de esgotarmos todos os aspectos pertinentes às problemáticas em estudo, a convenção acadêmica demanda sinalizarmos um “ponto de chegada” nesta pesquisa que abarca, além de dois anos do percurso do Mestrado, reflexões e estudos empíricos anteriores debruçados sobre os objetos de análise. Nos moveu em tal empreendimento compreender como programas documentais contemporâneos provindos de cada um dos países que compõem a região do pampa – *A Linha Fria do Horizonte* (Brasil, 2015), *Pequeños Universos* (Argentina, 2014) e *Expreso Sur* (Uruguai, 2015) – representam sentidos sobre identidades comuns desse espaço transnacional e de que forma tais produções se articulam ao seu contexto cultural, geográfico, histórico, social e político.

Por conta de tal questionamento, organizamos um recorrido conceitual a partir de noções de cultura, identidade e representação oferecidas pelos estudos culturais, perspectiva à qual nos alinhamos, que resultou em um protocolo próprio de análise cultural-midiática baseado nas categorias de cultura vivida e cultura registrada (WILLIAMS, 2003). Esse percurso, suas interpretações e adaptações teórico-metodológicas geraram uma proposta que contribui nas experimentações e desenvolvimentos de pesquisas junto ao Grupo Estudos Culturais e Audiovisualidades, apta para ser aplicada e ajustada a outros trabalhos – possibilitando avançar, portanto, no conjunto de conhecimentos coletivos existentes. Em nossa pesquisa, o protocolo analítico elaborado permitiu desmembrar cada um dos objetivos específicos em seções dispostas nos capítulos dois e três desta dissertação, de forma a existir um encadeamento lógico e um esforço de articulação entre os trechos.

Um dos objetivos, mapear os contextos de produção dos programas, com destaque para o espaço do pampa, foi realizado pelo levantamento da cultura vivida na segunda seção do estudo, que abrangeu tópicos diversos: a compreensão das categorias de fronteira e região em uma perspectiva cultural; o catálogo de características geográficas relativas a localização, clima, relevo e vegetação desse espaço; a conformação histórica dos limites geopolíticos entre os países que o constituem; as representações historiográficas consolidadas sobre aspectos e episódios locais representados nas obras audiovisuais analisadas; a composição populacional nas unidades federativas; discussões sobre identidades regionais, enfocando especialmente a construção simbólica do tipo emblemático do *gaucho/gaúcho*, bem como os movimentos tradicionalistas do contexto sul-rio-grandense e uruguaio; e finalmente a recuperação de questões relativas ao período contemporâneo que afetam a realização dos programas documentais em investigação, como políticas do campo audiovisual, projetos de integração

regional sul-americana e comemorações dos bicentenários de independência na Argentina e no Uruguai.

Como as identidades são circunstanciais, associadas a momentos históricos particulares e muitas vezes vinculadas a localizações espaciais específicas, esse mapeamento da cultura vivida trouxe dados contextuais que possibilitaram pensar processos de identificação no pampa tanto em direção a configurações partilhadas para além de delimitações geopolíticas, como em sentidos opostos, voltados aos Estados nacionais ou centrados nas unidades federativas (especialmente se tratando do caso do Rio Grande do Sul). As leituras e escritas dispensadas para compor esse capítulo saciaram a curiosidade por conhecer nosso espaço de vivência e incentivaram a nos acercarmos com intimidade de elementos de sua história, configuração geográfica, detalhes das levas populacionais que o formaram, assim como quadros políticos atuais nos países que o compõem. Um movimento que certamente nos deixa marcas e saberes para além da feitura protocolar de um relatório de pesquisa: entender os panoramas sociais e culturais que conduzem nossas gentes a se enxergar e a serem representadas de determinadas formas implica revisões e desafios em nosso olhar que, uma vez expandido, é incapaz de voltar a seu ângulo original.

Difícil não relacionar tal “virada” em nossa visão ao trabalho com a perspectiva das fronteiras culturais, pois como Martins (2002a) já assinala em obra centrada nessa temática, considerar tais marcos como indutores de diálogos e trocas nos remete a transgredir também as fronteiras nas disciplinas de conhecimento encerradas em seus formatos institucionais. Assim, nos sentimos convidadas a percorrer e trazer a esta pesquisa reflexões das áreas da história, geografia, sociologia, antropologia e literatura, entre outros campos, para dialogar com as representações efetivadas em produtos comunicacionais. Frise-se que essa proposta é bastante convergente com o projeto dos estudos culturais, um movimento caracterizado pela atuação interdisciplinar em prol da análise de aspectos da cultura.

É preciso, contudo, reconhecer limitações nos esforços nessa direção, uma vez que os aspectos recuperados na cultura vivida dão mais ênfase ao quadro do Rio Grande do Sul que ao das outras unidades federativas do pampa. Isso se explica primeiro por conta do recorte focado nas potenciais interlocuções entre as informações mapeadas e as representações efetivadas nos programas em análise, já que o contexto do estado brasileiro é muito contemplado em *A Linha Fria do Horizonte* e o único retratado em *Pequeños Universos*. Em segundo lugar, por ser o quadro social e cultural com o qual temos mais proximidade e, portanto, referências empíricas e outras fontes de embasamento acumuladas, as discussões e análises que se referiam a esse parecem ter transcorrido com mais fluidez. Além disso, admitimos que as fronteiras

geopolíticas representaram obstáculos perceptíveis para o acesso a produções bibliográficas dos vizinhos Uruguai e Argentina. Por mais que tenhamos mantido o cuidado de buscar referências desses locais de acordo com as demandas de estudo, muitas obras ficaram restritas por sua localização espacial em bibliotecas ou livrarias nos países, estimulando-nos a encontrar os conteúdos necessários em bibliografias brasileiras viáveis para nossa consulta.

Vale registrar que percebemos a existência de mais produções acadêmicas direcionadas a estudar o pampa em viés transnacional provenientes do Rio Grande do Sul do que oriundas dos “outros lados” dos marcos físicos fronteiriços. Tal ponderação vem ao encontro de certa dificuldade que tivemos para localizar filmes ou programas documentais que tratassem de identidades pampeanas no percurso de buscas do *corpus* de análise. Isso nos leva a questionar se o reconhecimento de identidades, semelhanças ou proximidades na região, a despeito das diferentes nacionalidades, ainda poderia ser considerado incipiente no Uruguai e na Argentina se comparado com movimentos nessa tendência partindo do estado sul-rio-grandense, ou se a necessidade de afirmação da demarcação geopolítica dos Estados na modernidade negligenciou ou restringiu o olhar para o outro com o intuito de fortalecimento das identidades nacionais.

De todo modo, as produções documentais aqui estudadas assinalam a existência e o reconhecimento de pertencas que reivindicam genealogias partilhadas nesse espaço, ainda que tais identidades estejam distantes da normalização. Para cumprir outro objetivo específico do presente trabalho, investigar como essas identidades pampeanas são representadas em termos textuais nos programas, considerando a instância de produção de sentidos e suas especificidades, dedicamos boa parte do terceiro capítulo a leituras esquemáticas que descreveram e interpretaram cinco episódios de *A Linha Fria do Horizonte*, dois de *Pequeños Universos* e dois de *Expreso Sur*. Tais procedimentos consistiram em análises textuais (CASETTI; CHIO, 1999) que decompueram as narrativas audiovisuais transversalmente, alinhando categorias relevantes na conformação de sentidos sobre as identidades em foco: enredo; personagens; cenários, divididos em imagens de transição/ilustração e imagens de entrevistas; e conteúdos de falas e de músicas.

Em síntese, a análise textual de *A Linha Fria do Horizonte* demonstrou que o programa confere grande ênfase às semelhanças climáticas, geográficas, estéticas e musicais entre os três países da região do pampa, apesar das distinções de nacionalidade e idioma. Essas diferenças são atenuadas enquanto outras acentuadas para delimitar as barreiras simbólicas das identidades pampeanas em relação contraposta ao restante do Brasil – associado ao clima tropical, quente, de outros valores estéticos. Há um empenho para naturalizar o reconhecimento entre os habitantes da região por meio do reforço de sentidos: reiteração entre falas dos personagens,

demonstração dos conteúdos das falas por conteúdos das músicas e exposição de muitas das representações verbais em imagens. No entanto, apesar de não ser essencialista em suas representações das identidades pampeanas, evidenciando outras ordens de pertença, a produção contempla pouco as diversidades culturais: há franca disparidade quanto à equidade de gênero dos personagens – quase todos masculinos – e baixa representatividade em termos étnicos e raciais.

Já a análise de *Pequeños Universos* constatou a evocação de partilhas transnacionais – se não explicitamente no pampa, ao menos entre Argentina e Rio Grande do Sul – por meio de conteúdos de falas referendados em imagens e pela mediação constituída pelo apresentador, o acordeonista Chango Spasiuk, estimulando percepções de vínculos entre ele, o contexto sul-rio-grandense retratado e os entrevistados. As representações destacam o gaúcho como gentílico do estado brasileiro conectado ao imaginário rural, a representações históricas mitificadas e aos elementos tradicionais e folclóricos consagrados pelos movimentos Tradicionalista e Nativista no RS, também legitimados pelos meios de comunicação hegemônicos (os quais são prestigiados no programa pela presença de personagens associados a eles). Assim como na produção anterior, a baixa presença de vozes femininas é percebida, mas há relativo protagonismo de personagem negro num dos episódios e diversidades raciais um pouco mais contempladas em imagens, no entanto ainda distantes de representações equânimes.

Expreso Sur, ao registrar uma edição da *Fiesta de La Patria Gaucha*, traz expressões que valorizam identidades regionais marcadas pela tradição conectada ao passado rural, o que é salientado em imagens de símbolos referentes, como campos, cavalos e pessoas usando indumentária típica. O traço também é demarcado nos conteúdos e nos personagens, já que muitos desses relatam e demonstram viver na campanha. Por um lado, a análise reconheceu foco recorrente do programa nas trajetórias de vida de agentes sociais “anônimos” que realizam a festividade e, por outro, sinalizou que o personagem de maior densidade narrativa representa movimentos de cunho folclórico e tradicionalista, além de ser vinculado ao agronegócio e a meios de comunicação hegemônicos no Uruguai. A participação feminina é um pouco mais expressiva do que nas outras duas produções analisadas, com um terço de entrevistadas mulheres, mas suas representações denotam a estrutura machista vigente nos significados tipicamente associados a posições femininas. Há conteúdos de fala que evidenciam a miscigenação racial, mas essa é pouco retratada imagetivamente e nos personagens.

Com esse recuperado, sintetizamos as observações destacáveis das representações em termos textuais de cada programa documental analisado, focadas na instância da produção de

sentidos, e nos encaminhamos para a consecução do terceiro objetivo específico deste trabalho: com base nos significados reconhecidos a partir da análise dos produtos midiáticos-culturais e nas informações contextuais, problematizar os processos de identidade e diferença mobilizados nos e pelos programas. Essa discussão ficou por conta de um momento de tensionamento crítico em que cruzamos os sentidos mobilizados pelos registros culturais entre si e refletimos sobre a relação desses com informações e dados da cultura vivida, trecho que denominamos “intersecções”, disposto ao final do terceiro capítulo.

A partir dele, vimos a impossibilidade de tratar as representações de identidades pampeanas por viés essencialista ou totalizante, pois os sentidos de tais ordens de identificação se mesclam aos de outras pertencas nas produções midiáticas. A constatação remete à pluralidade de centros que servem como referência para a constituição de identidades – traço mais acentuado ainda em regiões de fronteira, locais de alta incidência dos processos de hibridação em que os significados que relacionam as ideias de região, nação e as lógicas globais deslizam e se tensionam continuamente. Não por acaso, foram muitas as leituras bibliográficas que nos apontaram as identificações fronteiriças como mestiças por excelência. Assim, ademais de os programas analisados representarem identidades pampeanas, notam-se sentidos sobre identidades nacionais uruguaia e brasileira, identificações vinculadas ao estado do Rio Grande do Sul em perspectiva local e não transnacionalizante, além de pertencas étnicas específicas. Fica manifesta a persistência de significados e simbologias limitados pelo Estado-nação, mesmo quando os argumentos das produções buscam trabalhar nexos alternativos.

Mas quando as produções documentais exploram essas lógicas alternativas, há sentidos reiterados em todas elas para tanto: a consideração das fronteiras em perspectiva cultural, como constructos simbólicos que, para além de estabelecer referências que encerram espaços, consistem em margens potencialmente abertas para diálogo e aproximação entre as partes; também frisa-se o vínculo afetivo dos personagens com o local e seus elementos simbólicos, sentimento inerente a uma pertença territorializada, mas que parece ser mais enfático particularmente por se tratar de um espaço de disputas e afirmação de territórios e pela associação entre personagem e paisagem no imaginário gaúcho/*gaucho*. Por vezes se recorre a processos de diferenciação em contraposição a outros referentes para demarcar identidades, procedimento notado no argumento de A Linha Fria do Horizonte ao diferenciar a região do pampa, e especialmente o Rio Grande do Sul, do restante do Brasil – movimento não percebido em *Pequeños Universos* e *Expreso Sur*, no entanto.

Sobretudo, manifesta-se a permanência de representações consolidadas histórica e culturalmente com a mitificação do tipo *gaucho*/gaúcho e os movimentos tradicionalistas dos

países da região nas formas como as identidades pampeanas são retratadas nos programas analisados. Portanto, embora se saliente a mestiçagem de povos nos conteúdos de falas, o que se nota pelos personagens e pelas imagens de ilustração/transição é um nítido predomínio de branquitude, omitindo das representações o rosto e a voz das populações negras – que foram trazidas na condição de escravizadas e povoaram o pampa durante, pelo menos, três séculos – e as indígenas, dizimadas pelos brancos (portugueses e espanhóis) em diversos episódios, entre eles a citada Guerra Guaranítica. Se a diversidade de raças e etnias é pouco retratada, denunciando o esmaecimento das comunidades minoritárias nas identidades regionais, a representatividade em termos de gênero é ainda mais desigual: as vozes das mulheres personagens são abertamente desproporcionais ao peso e à densidade narrativa conferida aos entrevistados homens, o que demonstra como o protótipo social cristalizado em torno da figura masculina segue atual. Além disso, ainda que *A Linha Fria do Horizonte* busque outras vias para representar as identidades do pampa, os recursos textuais de *Pequeños Universos* e *Expreso Sur* apelam intensamente a elementos tradicionais e associados ao universo rural gauchesco – marcas de uma vinculação simbólica generalista que resgatou e estendeu a cultura do passado campeiro a todos os habitantes locais.

De tal modo, compreendemos que perdura o cânone visual do pensamento hegemônico e colonial, ainda governado por imagens e sentidos eurocêntricos, sexistas, patriarcais e racistas. Essa observação deixa brechas para possíveis aprofundamentos futuros, dada a chance de recortes focados nos significados sobre as minorias raciais e de gênero, por exemplo. Há de se salientar, finalmente, que o trajeto que se finda foi constituído por recortes, seleções, escolhas e percepções que envolvem lógicas objetivas e subjetivas da pesquisadora, de forma que outras infinitas possibilidades de organizar esse estudo poderiam ter sido feitas. Nossa tentativa foi de voltar um olhar sensível e crítico às demandas que os objetos de estudo sinalizaram, além de atentar aos contextos históricos, sociais, culturais e políticos que os circunscrevem. Uma tarefa complexa, mas que trouxe conhecimentos e reflexões que se expandem para além do processo científico.

REFERÊNCIAS

- ABOTT, Milena de Oliveira. **Payador, Pampa e Guitarra**: Tempo, espaço e ecos de uma cultura. 118 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.
- AGUIAR, Flávio. A América Latina não existe. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Fronteiras culturais**: Brasil-Uruguaí-Argentina. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 65-68.
- _____. **Comentário - O boom em perspectiva**: Quem é Ángel Rama. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/rama/comentarios.htm>>. Acesso em: 23 nov. 2016.
- ALLESANDRINI, Olinda. A música dos pampas: composições eruditas e seus traços gauchescos. In: CHIAPPINI, Ligia et al (Org.). **Pampa e cultura**: de Fierro a Netto. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Instituto Estadual do Livro, 2004. p. 215-221.
- ÁLVARES, Felipe Batistella. **Pedagogia da sonoridade**: os modos de soar da música instrumental gaúcha. 178 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- ANCINE. **Uma nova política para o audiovisual**: Agência Nacional do Cinema, os primeiros 15 anos. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2017.
- AYESTARÁN, Lauro. **El folklore musical uruguayo**. Montevideu: Arca Editorial, 1967.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p.89-117, maio/ago. 2013.
- BILENCA, David; MIÑARRO, Fernando. **Identificación de áreas valiosas de pastizal en las pampas y campos de Argentina, Uruguay y sur de Brasil**. Buenos Aires: Fundación Vida Silvestre Argentina, 2004.
- BOLDRINI, Ilsi Iob. Flora dos campos do Rio Grande do Sul. In: PILLAR, Valério de Patta et al. **Campos Sulinos**: conservação e uso sustentável da biodiversidade. Brasília: MMA, 2009. p. 63-77.
- BORBA, Marcos Severino de. **Documentários de Fronteira Brasil/Uruguai**: marcas de identidades (in)comuns. 2014. 137 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria. 2014. Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/tede//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=6919>. Acesso em 22 set. 2016.
- BOURDIEU, Pierre. Identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região. In: BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel, 1989. p. 107-132.
- CALHOUN, Craig; SENNETT, Richard. Introduction. In: CALHOUN, Craig; SENNETT, Richard (Ed.). **Practicing culture**. Nova York: Routledge, 2007. p. 1-12.

CANCLINI, Néstor García. Noticias recientes sobre la hibridación. **Trans. Revista Transcultural de Música**, Barcelona, n. 7, p.1-17, dez. 2003. Disponível em: <www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200702>. Acesso em: 31 maio 2015.

CASSETTI, Francesco; CHIO, Federico Di. **Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación**. Barcelona, Paidós, 1999.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999. 2 v.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

_____. Estudos culturais: fim da linha ou aposta na relevância?. In: LISBÔA FILHO, Flavi Ferreira; BAPTISTA, Maria Manuel (Org.). **Estudos culturais e interfaces: objetos, metodologias e desenhos de investigação**. Santa Maria/Aveiro: Universidade de Aveiro, Programa Doutoral em Estudos Culturais/UFSM, Programa de Pós-graduação em Comunicação, 2016. p. 204-216. E-book.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002.

CHIAPPINI, Ligia; MARTINS, Maria Helena; PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da paz. In: CHIAPPINI, Ligia et al (Org.). **Pampa e cultura: de Fierro a Netto**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Instituto Estadual do Livro, 2004. p. 9-22.

COIRO-MORAES, Ana Luiza. Epistemologia dos estudos culturais: Da dialética ao materialismo cultural. In: Encontro da Compós - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação Em Comunicação, 20, 2011, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Anais, 2011. p. 1 - 15.

_____. A análise cultural. In: Encontro da Compós - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 24, 2015, Brasília. **Anais...** Brasília: Anais, 2015. p. 1 - 14.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2. ed. Bauru: Edusc, 2002.

De GIORGI, Álvaro. **El magma interior: Política, cultura y territorio en la Fiesta de la Patria Gaucha**. Montevideu: Ediciones Trilce, 2002.

DETIENNE, Marcel. **A identidade nacional, um enigma**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. Tradução de Fernando Scheibe.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos Culturais: Uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p.133-166.

_____. **Cartografias dos estudos culturais: Uma versão latino-americana (ed. on-line)**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ESPASANDÍN, María Victoria. Músicas y música. In: DOMINZAIN, Susana (Comp.). **Mujeres de la cultura: Escritoras, artesanas, del teatro, de la música, del cine y la televisión**. Montevideu: Observatorio Universitario de Políticas Culturales, 2012. p. 81-98.

FERNANDES, Rafael Zilio. A identidade sócio-espacial gaucha em suas vertentes e espacialidades correspondentes. **Boletim Gaúcho de Geografia**, Porto Alegre, v. 43, n. 2, p.60-80, dez. 2016.

FRANÇA, Arthur Luna Borba Colen. **Identidade e nação na fronteira Brasil-Uruguai**: Uma análise a partir da cultura. 2016. 56 f. TCC (Graduação) - Curso de Graduação em Relações Internacionais, Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

GERSTNER, Laura Oliva. El alojamiento de inmigrantes en el Río de La Plata, siglos XIX y XX: planificación estatal y redes sociales. **Biblio 3W: Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales**, Universidad de Barcelona, v. 13, n. 779, 25 mar. 2008. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-779.htm#_edn26>. Acesso em: 16 nov. 2017.

GUADAGNIN, Demetrio Luis et al. Árvores e arbustos exóticos invasores no Pampa: questões ecológicas, culturais e sócio-econômicas de um desafio crescente. In: PILLAR, Valério de Patta et al (Ed.). **Campos Sulinos**: conservação e uso sustentável da biodiversidade. Brasília: Mma, 2009. p. 300-316.

GUAZZELI, César Augusto Barcellos. Matrero, Guerreiro e Peão Campeiro: Aspectos da Construção Literária do Gaúcho. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Fronteiras culturais: Brasil-Uruguai-Argentina**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 93-105.

GUERREIRO, Alexandre Silva. Narrativas e fronteiras em duas jornadas latino-americanas. **Significação**: Revista de cultura audiovisual, São Paulo, v. 42, n. 44, p.254-270, 2015.

GUTFREIND, Ieda. **A Historiografia Rio-Grandense**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992, 162 p.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 24, p.68-76, fev. 1996.

_____. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & realidade**, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997a.

_____. The Work of representation. In: HALL, Stuart (org.). **Representation**: Cultural representations and signifying practices. Sage/Open University: London/Thousand Oaks/New Delhi, 1997b. (tradução)

_____. Estudos culturais e seu legado teórico. In: HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte/Brasília: Editora UFMG/UNESCO, 2003. p. 199-218.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. Quem precisa da identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. A ideologia e a teoria da comunicação. **Matrizes**, São Paulo, v. 10, n. 3, p.33-46, 2016.

HALL, Stuart et al. **Rituales de resistencia**: Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra. Madri: Traficantes de Sueños, 2014.

IGLESIAS-PRIETO, Norma. Trascendiendo límites: La frontera México-Estados Unidos en el cine. **Forum For Inter-american Research**, Bielefeld, v. 3, n. 2, p.1-24, nov. 2010. Disponível em: <<http://interamerica.de/volume-3-2/iglesias-prieto/>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

JACKS, Nilda. Comunicação, cultura e identidade: “relações íntimas, profundas e delicadas”. **Antares**: Letras e Humanidades, Caxias do Sul, v. 5, n. 9, p.5-16, jan./jun. 2013.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p.07-131.

LABORDE, Gustavo. **Identidad uruguaya en cocina**: Narrativas sobre el origen. 318 f. Tese (Doutorado) - Curso de Departament D'antropologia Cultural I Història D'amèrica I D'Àfrica, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2017.

LAPOUBLE, Claudia Regina Adrianzen. **Tramas da Cordilheira**: Tessituras entre identidade e cinema documentário contemporâneo na região andina a partir de características estilísticas. 2014. 104 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/BUOS-9N7HSE>>. Acesso em: 22 set. 2016.

LEENHARDT, Jacques. Fronteiras, fronteiras culturais e globalização. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Fronteiras culturais**: Brasil-Uruguai-Argentina. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 27-34.

LESSA, Luís Carlos Barbosa; CÔRTEZ, João Carlos Paixão. **Manual de danças gaúchas**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1955.

LISBÔA FILHO, Flavi Ferreira. **Mídia regional**: Gauchidade e formato televisual no Galpão Crioulo. 2009. 236 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2009.

LISBÔA FILHO, Flavi Ferreira; COLL, Liana de Vargas Nunes. A gauchidade no documentário televisivo Fim do Mundo. In: SILVEIRA, Ada Cristina Machado da (Org.). **Identidades Midiáticas**. Santa Maria: Facos - Ufsm, 2011. p. 119-131. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/estudosculturais/arquivos/livros-completos/IDENTIDADES_MIDIÁTICAS_2012.pdf#page=117>. Acesso em: 22 set. 2016.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco (Org.). **Uma década de ficção televisiva na Ibero-América**: análise de dez anos do Obitel. Porto Alegre: Sulina, 2017.

LOZA, Daniel Martín Duarte. Una poética pampa. Integración cultural entre Brasil, Argentina y Uruguay: música, clima, historia y geografía. **Aura**: Revista de Historia y Teoría del Arte, Buenos Aires, n. 3, p.17-37, jun. 2015.

MACIEL, Maria Eunice. Patrimônio, tradição e tradicionalismo: o caso do gauchismo, no Rio Grande do Sul. **Mneme - Revista de Humanidades**, v. 7, n. 18, 2005.

MAGNOLI, Demétrio; OLIVEIRA, Giovana; MENEGOTTO, Ricardo. **Cenário gaúcho: Representações históricas e geográficas**. São Paulo: Moderna, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, Denis de (Org.). **Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder**. Rio de Janeiro: Record, 2003, p.57-86.

MARTINO, D. Conservación de praderas en el conosur: valoración de las áreas protegidas existentes. **Ecosistemas**, v. 13, nº 2, p.114-123, 2004.

MARTINS, Estevão de Rezende. Identidade e diferença: convergências e divergências na América Latina. **Revista del Cesla**, Varsóvia, nº 8, p.119-130, 2006.

_____. **Cultura e poder**. São Paulo: Saraiva, 2007.

MARTINS, João David. **A Linha Fria do Horizonte: A identidade da milonga e do pampa**. 2015. 43 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social- Jornalismo, Centro Universitário Franciscano - Unifra, Santa Maria, 2015.

MARTINS, Maria Helena. Introdução. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Fronteiras culturais: Brasil-Uruguai-Argentina**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002a. p. 15-17.

_____. Pagos, passagens, incertezas... o drama da fronteira. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Fronteiras culturais: Brasil-Uruguai-Argentina**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002b. p. 233-251.

MASINA, Léa. A grauchesca brasileira: revisão crítica do regionalismo. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Fronteiras culturais: Brasil-Uruguai-Argentina**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 93-105.

MATTHAI, Horst. El hombre y sus fronteras. **Estudios sobre las culturas contemporaneas**, Colima, México, v. 4, n. 11, p.37-58, mar. 1991.

Ministério do Meio Ambiente. **Pampa**. Disponível em: <<http://www.mma.gov.br/biomas/pampa>>. Acesso em: 23 out. 2017.

MORRONE, Juan J. **Biogeografía de América Latina y el Caribe**. 3. ed. Zaragoza: M&T- Manuales & Tesis Sea, 2001.

NAHUM, Benjamín. **Breve Historia del Uruguay Independiente**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2003. p.14-15.

NEUMANN, Eduardo. S. A fronteira tripartida: a formação do Continente do Rio Grande – século XVIII, In: GRIJÓ, Luis Alberto; KUHN, Fábio; GUAZZELLI, César Augusto Barcellos; NEUMANN, Eduardo Santos (Orgs.). **Capítulos de história do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. p.25-46

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

NUNES, Jordão Horta. O trabalho de músicos no Brasil: socialização e arranjos domésticos. In: Encontro Nacional da Anpocs, 38, 2014, Caxambu. **Anais...** Caxambu: Anais, 2014. p. 1 - 29.

NÚÑEZ, Ángel. Um diálogo memorável nos pampas. In: CHIAPPINI, Ligia et al (Org.). **Pampa e cultura: de Fierro a Netto**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Instituto Estadual do Livro, 2004. p. 25-50.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. 2ªed. Editora Vozes, 2006.

ORSI, Carlos. A repressão sem fronteiras: Entrevista com professor e historiador José Alves de Freitas Neto. **Jornal da Unicamp**. Campinas, mar.2014. Cone Sul, p. 9-9.

PADOIN, Maria Medianeira. **O federalismo gaúcho**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001.

_____. Construcción de la identidad regional del gaúcho y la inmigración italiana en el sur del Brasil. In: CROLLA, Adriana Cristina. **Las migraciones italo-rioplatenses: Memoria cultural, literatura y territorialidades**. Santa Fé: Ediciones UNL, 2013. p. 155-166.

PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina**. 2010. 199 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Curso de Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

_____. **Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata: por uma Geografia da Música em contextos multilocalizados**. 423 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

PAYRÓ, Roberto Pablo. **El rio de La Plata: de colonias a naciones independientes**. Buenos Aires: Alianza, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. A invenção da Sociedade Gaúcha. **Ensaio FEE**, Porto Alegre, v. 14, nº 2, p.383-396, 1993.

_____. **História do Rio Grande do Sul**. 8ªed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

_____. Cultura e representações, uma trajetória. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, p.45-58, jan./dez. 2006a.

_____. Fronteiras culturais em um mundo planetário: paradoxos da(s) identidades(s) sul-latino-americana(s). **Revista del Cesla**, Varsóvia, nº 8, p.9-21, 2006b.

PESSOA, M. L. (Org.). Clima do RS. In: _____. **Atlas FEE**. Porto Alegre: FEE, 2017. Disponível em: <<http://atlas.fee.tche.br/rio-grande-do-sul/socioambiental/clima/>>. Acesso em: 24 de outubro de 2017.

RADAKOVICH, Rosario et al. **Trazando un Mapa de los Medios Digitales: Uruguay**. Montevidéo: Open Society Foundations, 2013. 99 p.

RAMA, Ángel. Diez problemas para el novelista latinoamericano. In: RAMA, Ángel. **Crítica Literaria y Utopía en América Latina**. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2005. p. 3-77. Prólogo e Seleção de Carlos Sánchez Lozano.

_____. **Transculturación narrativa en América Latina**. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008. 352 p.

REICHEL, Heloisa Jochims; GUTFREIND, Ieda. **As raízes históricas do Mercosul: a Região Platina colonial**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1996.

REVERBEL, Carlos. **O gaúcho: aspectos da sua formação no Rio Grande e no Rio da Prata**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

RIBAS, João Vicente. Identidade e hibridismo musical no filme A Linha Fria do Horizonte. In: **III Congresso Internacional de História Regional**, Passo Fundo: Programa de Pós-graduação em História, 2015. Disponível em: <<http://historiaregional.upf.br/images/pdf/2015/ST15/joo-vicente.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2017.

RIBEIRO, Ghadyego Carraro. Sobre os conceitos de região e fronteira: contribuições para a compreensão de aspectos históricos na música sul-rio-grandense. **Revista Semina**, Passo Fundo, v. 15, n. 1, p.1-17, 2016.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. A via da complementariedade: reflexões sobre a análise de sentidos e seus percursos metodológicos. In: MALDONADO, A. E. et al. **Metodologias de pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SANAHUJA, José Antonio. Regionalismo post-liberal y multilateralismo en Sudamérica: El caso de UNASUR. **Anuario de Integración Regional de América Latina y el Caribe**, p. 19-72, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Direitos humanos e o desafio da interculturalidade. **Revista Direitos Humanos**, n. 2, jun. 2009.

SCHULIAQUER, Ivan. **Una televisión para educar: Entrevista al cineasta Tristán Bauer**. [2007]. Disponível em: <<http://www.me.gov.ar/monitor/nro7/entrevista.htm>>. Acesso em: 19 dez. 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2002.

SOMMA NETO, João; CALEFFI, Renata; DIAS, Eduardo Covalesky. Política e Televisão: sistema de meios e concessões públicas no Brasil e na Argentina. **Comunicação**

Pública, [s.l.], v. 17, n. 10, 30 jun. 2015. Disponível em:
<<http://journals.openedition.org/cp/949>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

SORIANO, A. et al. Río de la Plata Grasslands. In: COUPLAND, Robert T (Ed.). **Natural grasslands: introduction and western hemisphere**. Amsterdam: Elsevier, 1992. p. 367-407.

SUERTEGARAY, Dirce M. A.; SILVA, Luís Alberto Pires da. Tchê Pampa: histórias da natureza gaúcha. In: PILLAR, Valério de Patta et al (Ed.). **Campos Sulinos: conservação e uso sustentável da biodiversidade**. Brasília: MMA, 2009. p. 42-59.

VIEIRA, Sidney Gonçalves. As cidades do Prata: Apontamentos para análise de Formação Territorial e Urbana do Extremo Sul do Brasil. **Terra Brasilis**, [S.L.], n. 2, p.1-20, 21 jun. 2013. OpenEdition. <http://dx.doi.org/10.4000/terrabrasilis.795>.

WARNIER, Jean-Pierre. **A mundialização da cultura**. Bauru: EDUSC, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. El análisis de la cultura. In: WILLIAMS, Raymond. **La larga revolución**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

_____. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. Os usos da teoria da cultura. In: WILLIAMS, Raymond. **Políticas do modernismo: contra os novos conformistas**. São Paulo: Unesp, 2011.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

YURKIEVICH, Gonzalo. La pampa argentina: ventajas comparativas y renta diferencial como elementos estructurantes de un país desarticulado. In: WIZNIEWSKY, Carmen Rejane Flores; FOLETO, Eliane Maria (Org.). **Olhares sobre o pampa: um território em disputa**. Porto Alegre: Evangraf, 2017. p. 101-125. Disponível em:
<<http://w3.ufsm.br/ppggeo/images/pdf/Livro Pronto Olhares sobre o pampa.pdf>>. Acesso em: 24 out. 2017.

ANEXO A – CAPTURA DE TELA DOS COMENTÁRIOS DO *TRAILER* DE A LINHA FRIA DO HORIZONTE NO *YOUTUBE*



Ubirajara Cruz 3 anos atrás
Quando vamos poder vê-lo?
Responder • 1



Andrea Bazán 2 meses atrás
Que interesante!! Se puede ver el documental completo en internet? Gracias
Responder •



philokiko 2 anos atrás
ASSISTI O DOC NO CANAL BRASIL HOJE DIA 3 DE JUNHO 2015, E AGORA VEJO QUE NO YT TEM 20mVISUALIZAÇÕES, DESCULPEM MAS FICO [REDACTED] COM O QUE ACONTECE COM A CULTURA NO BRASIL.... SOU CURITIBANO E MOREI EM PORTO ALEGRE ATUALMENTE VIVO EM BH.... ACHEI SENSACIONAL O DOCUMENTÁRIO, PARABÉNS AOS MÚSICOS E AO SR LUCIANO COELHO
Responder • 2



Oscarlinda Kruger 2 anos atrás
Infelizmente peguei só o final do documentário no Canal Brasil e o Youtube não disponibilizou na integra. Espero encontra-lo ainda.
Responder •





















Kelly Toledano 2 anos atrás
Assisti ontem no Canal Brasil e fiquei encantada! Moro no Rio de Janeiro e sinto falta dessa circulação musical por aqui. Parabéns pelo lindo trabalho. Também gostaria de saber se há venda de dvd. abraços
Responder • 1



Felipe Breier 2 anos atrás
Assisti mês passado em um canal por assinatura. Quero comprar este filme mas não encontro para venda. Como devo proceder?
Responder •

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=mBsimXmkiss>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

ANEXO B – COMPILADO DE COMENTÁRIOS NO *TRAILER* DE A LINHA FRIA DO HORIZONTE NO *YOUTUBE* QUE EXPRESSAM IDENTIFICAÇÃO COM TEMA DA OBRA

-  **Pablo Dobke** 3 anos atrás
Que belo trabalho! Vendo este tipo de produção eu passo a me entender um pouquinho mais.
Responder •  
-  **Leo Sosa** 3 anos atrás
Hacia falta un material como este.
"Los grandes cancioneros cabalgan por encima de la geografía.[...] Todos los países de América comparten con sus vecinos sus sus especies populares.
El folklore se ríe de la geografía." (Lauro Ayestarán, "El folklore musical uruguayo", Arca, 1968).
Este es el espíritu de la [#MovidaTriPlatina](#)
Es sanísimo que reconozcamos este movimiento musical regional con el que se reconocen los pueblos, que los acerca y en el que se reconocen mientras crecen en paz y armonía.
Gracias a este documental que va dando forma al movimiento de esta canción, el mundo comienza a saber qué está pasando en este 'esquema nuevo de la Pampa'
(+Richard Serraria).
Gracias por esta producción
[Mostrar menos](#)
Responder • 1  
-  **Helena Brown** 4 anos atrás
Me deu saudades do cheiro dos pampas de Livramento.E me lembrei de meu primeiro professor de violão clássico Antônio de Oliveira em que atravessava a fronteira para estudar com o o uruguaio que também me ensinava a ler milongas e zamba.Uma grande influência para uma adolescente! muito bom ver esses grandes músicos.obrigada!
Responder •  
-  **Javier Corte** 4 anos atrás
buenísimo a través de la música se une una región que siempre fue una, aún con su diversidad! un abrazo grande a los hermanos Argentinos y Brasileños , suerte que tenemos de estar en el medio así podemos abrazarlos al mismo tiempo jajaja
Responder •  
-  **anaik19** 4 anos atrás
Qué difícil esperar a que salga la pelí ! Es lo que uno esperaba desde hace años. Vi a artistas que ya conozco y tanto me gustan y conocí a unos cuántos más Sólo espero que llegue hasta la ciudad donde vivo, Curitiba-Brasil por lo menos en forma de DVD. UNA PRECIOSIDAD, de veras. Gracias por esta joya, somos muchos en querer disfrutarla y escuchar una música distinta que refleje ese sentir sureño tan anhelado.
Responder •  
-  **Priscila Straccioni** 4 anos atrás
Maravilhoso! Traduziram o que é essa junção de coisas do sul do Brasil, Uruguai e Argentina! Perfeito!
Responder •  

Fonte: edição elaborada pela autora a partir dos conteúdos disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=mBsimXmkiss>. Acesso em: 04 jul. 2017.