

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO
REGIONAL E SISTEMAS PRODUTIVOS**

JOÃO EVANIO BORBA CAETANO

A MÚSICA COMO INDUTORA DE DESENVOLVIMENTO LOCAL

**Ponta Porã- MS
2016**

JOÃO EVANIO BORBA CAETANO

A MÚSICA COMO INDUTORA DE DESENVOLVIMENTO LOCAL

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* – em Desenvolvimento Regional e Sistemas Produtivos da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Desenvolvimento Regional.

Linha de pesquisa: Desenvolvimento Regional.

Orientador: Prof. Dr. Fabrício Antônio Deffacci.

Co-Orientador: Prof. Dr. Fabrício José Missio.

**Ponta Porã – MS
2016**

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos aqueles que acreditam na Cultura como forma de Desenvolvimento de uma sociedade, em especial aos irmãos de música na fronteira e no MS.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e minha família pelo esforço em me proporcionar a melhor educação possível ao longo dos anos escolares.

Aos meus professores do PPGDRS/UEMS e colegas de turma que sempre me apoiaram nas horas boas e difíceis ao longo desses dois anos de mestrado.

A minha companheira “Nanda” que sempre com muita paciência me aturou nos momentos de stress e dificuldades, sempre dizendo, que iria conseguir.

A CAPES por financiar esta pesquisa.

A força maior que move o universo, Deus.

Enfim a todos os envolvidos nesta pesquisa, direta ou indiretamente.

“Nasci num país chamado fronteira”
(Brígido Ibanhes)

RESUMO

Nos últimos anos o papel da Cultura frente ao processo de Desenvolvimento vem sistematicamente sendo destacado. Os estudos que relacionam as questões culturais como importante ferramenta no processo de desenvolvimento ganham força, sobretudo quando indicados para o desenvolvimento em níveis Local e Regional. Nesta direção, a valorização e fortalecimento das identidades culturais locais são representados como peças fundamentais em ações que visem o desenvolvimento humano-social. Nesse sentido, a música é apontada como uma das expressões artísticas que mais possui a capacidade de fortalecer essas identidades culturais, desde que apresente elementos relacionados ao contexto cultural local. Sendo assim, o estudo se propôs a investigar a atual produção de música autoral na região fronteira das cidades de Ponta Porã (Brasil) e *Pedro Juan Caballero* (Paraguai). Esta região destaca-se pelos aspectos culturais singulares, possuidores de uma intensa miscigenação cultural. Para tal, a investigação inicialmente direcionou-se em realizar um levantamento geral dos artistas locais (músicos) em atividade, para posteriormente selecionar apenas aqueles que produzem música autoral. A intenção foi verificar se a música produzida atualmente reforça as questões de identidade cultural local, tendo em vista sua importância dentro processo de desenvolvimento local e regional. Desta forma, descobriu-se a existência de um grupo de artistas que produzem música autoral que possui elementos simbólicos capazes de reforçar a identidade cultural local e por isso potencial para contribuir com o desenvolvimento local. Mas para isto, é preciso que haja integração principalmente entre artistas e poder público, o que não ocorre na região.

Palavras-Chave: Cultura, Desenvolvimento, Música, Identidade Cultural, Fronteira.

ABSTRACT

In recent years the role of culture against the development process is being systematically highlighted. Studies related cultural issues as an important tool in the development process gain strength especially when given to developing local and regional levels. In this direction, the enhancement and strengthening of local cultural identities is represented as a key player in actions to achieve this development. In this sense, music is considered one of the artistic expressions that more has the ability to strengthen these cultural identities, provided that it has elements related to the local cultural context. Thus, the study aims to investigate the current copyright music production in the border region between the towns of Ponta Porã (Brazil) and Pedro Juan Caballero (Paraguay). This region is known for having very own cultural aspects, in addition to having a rich cultural miscegenation. To this end, the research initially was guided to conduct a general survey of local artists at work, then selecting only ones that produce authorial music. The intention was to determine whether this music currently produced enhances local issues of cultural identity, given that this is essential for regional development. Thus, found that local music is currently produced has symbolic elements that enhance the local cultural identity, and therefore the potential to contribute to local development. But for this, there needs to be integration especially between artists and the government, which does not occur in the region.

Keywords: Culture, Development, Music, Cultural Identity, Frontier.

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO.....	9
2.CULTURA E DESENVOLVIMENTO	17
2.1. Cultura e Desenvolvimento em Celso Furtado	20
2.2. Cultura, Inovação e Subdesenvolvimento.....	24
2.3. Cultura e o Desenvolvimento brasileiro	28
3. A MÚSICA E O DESENVOLVIMENTO SOCIAL	34
3.1. A Sociologia da música	35
3.2. Indústria Cultural e Cultura de Massa	54
3.3. Música e Identidade Cultural	64
4.A MÚSICA E O DESENVOLVIMENTO LOCAL	81
4.1.Aspectos Metodológicos.....	83
4.1.1 Habermas e a “Eu-identidade”.....	84
4.1.2 Observação Participante e Análise de Conteúdo	91
4.2.Pesquisa de Campo – Recorte do Objeto.....	101
4.3.Análise dos Dados	111
4.3.1 Análise das Entrevistas com Artistas e das Letras de Música	112
4.3.2 Análise das Entrevistas Gestores Públicos Culturais	137
5.RESULTADOS E DISCUSSÕES	144
6.CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	169
7.REFERÊNCIAS.....	173

1. INTRODUÇÃO

Essa dissertação se propõe a investigar o papel da música como indutora de desenvolvimento local, na região de fronteira entre o Brasil e o Paraguai, mais especificamente nas cidades de Ponta Porã (MS) e Pedro Juan Caballero (PY). De maneira geral, as áreas de fronteira apresentam aspectos sociais, econômicos e culturais bastante particulares, que por sua vez acabam motivando pesquisas nas mais diversas áreas. Nesse contexto, essa pesquisa se enquadra dentro da área de desenvolvimento regional, utilizando aportes teóricos da Economia e das Ciências Sociais.

No caso específico desta região fronteiriça, a conurbação¹ existente entre as cidades permite que se estabeleçam significativas relações de convivência, bem como trocas sócio-culturais e econômicas. Atualmente no local residem cerca de 120 mil pessoas na área urbana e mais de 150 mil considerando o setor rural. Para Oliveira (2005, p. 404) a região se caracteriza por um local repleto de “ações formais e complementaridades funcionais plurais”. Em outras palavras, a região possui características singulares, seja nos aspectos sociais, econômicos, espaciais e culturais.

A interação presente nesta fronteira acaba por apresentar aspectos culturais próprios, que por sua vez convergem numa identidade cultural local bastante singular, sobretudo em razão de seu caráter híbrido, sendo que esta identidade acaba por sofrer interferências de ambos os países. Neste sentido, também cabe destacar a influência da cultura paraguaia dentro da formação identitária do estado de Mato Grosso do Sul.

Com a criação do estado, em 1977, surge a necessidade de se definir uma identidade cultural própria. Nesse processo de identificação ocorreu à adoção de elementos simbólicos da cultura paraguaia, dada a influência cultural dos paraguaios que residiam principalmente nas áreas de fronteira, em especial nesta onde ocorre o estudo. Nesse contexto, a música paraguaia teve papel de destaque, influenciando de maneira significativa a música sul-mato-grossense e, conseqüentemente a sua identidade cultural.

Considerando que a dimensão cultural é parte constitutiva no processo de desenvolvimento local/regional, a manutenção e/ou fortalecimento desta identidade cultural local aparece como parte importante neste processo. Diante do exposto,

¹Fenômeno urbano que acontece a partir da união de duas ou mais cidades/municípios, constituindo uma única malha urbana, como se fosse somente uma única cidade.

questiona-se ao longo desta dissertação o papel da música regional no que se refere ao fortalecimento da identidade cultural e o seu papel no desenvolvimento local.

É nesse contexto que se realiza uma investigação para verificar como se encontra a atual produção musical na região. As perguntas de pesquisa podem ser assim enunciadas: será que a música produzida atualmente na região apresenta elementos simbólicos que destacam e/ou reforçam a identidade cultural local? A música atual tem elementos que podem promover o desenvolvimento da região?

O objetivo geral deste estudo é identificar se a atual produção de música autoral da região apresenta elementos simbólicos que reforçam a identidade cultural local e se isto auxilia no desenvolvimento da região. A ideia inicial assumida nesse trabalho é que a música surge como uma possível ferramenta na manutenção e fortalecimento desta identidade regional e, portanto, é capaz de induzir elementos que promovem o desenvolvimento local.

Por sua vez, o estudo se justifica pela ausência de pesquisas regionais que relacionem a música com o desenvolvimento local, propriamente dito. Além disto, cumpre ressaltar o destaque que artistas locais têm ganhado dentro do estado de Mato Grosso do Sul, com a divulgação de suas músicas autorais.

O caráter inovador do estudo está no fato da pesquisa relacionar as questões de desenvolvimento local com a música e seu papel frente à identidade cultural nesta região, uma vez que este se apresenta como um local com destacada diversidade cultural. Além do mais, cabe ressaltar que o autor desta dissertação também faz parte do cenário atual da música analisada, como interprete e compositor.

Na intenção de discutir as relações e interações existentes entre cultura e desenvolvimento, bem como ressaltar o fato de que o fortalecimento da identidade cultural local é essencial no processo do desenvolvimento utiliza-se como base referencial teórica na análise efetuada na primeira parte dessa dissertação (capítulo 2) as contribuições de Celso Furtado. A justificativa para isso está na concepção multidimensional do pensamento furtadiano sobre o processo de desenvolvimento que engloba não somente a economia, a sociedade e a política, mas também a cultura.

Conhecido como um dos principais nomes da Escola Estruturalista Latino Americana, Furtado salienta que para romper com a condição de subdesenvolvimento é necessário adotar uma estratégia, liderada pelo Estado, que modifique as estruturas existentes. Em outras palavras, o que o autor defende é um projeto nacional de caráter

cultural e social capaz de romper com a dependência² dos países periféricos em relação aos países desenvolvidos.

O pensamento furtadiano aborda uma reflexão sobre a geração, difusão e implantação do progresso tecnológico, de modo que as raízes históricas e culturais passam a ser incorporadas na análise, especialmente porque a tecnologia se apresenta como uma das vias mais intensas de mudanças culturais, dos mais variados povos. Em outras palavras, o processo de desenvolvimento deve ser compreendido como um processo social e histórico que atende a um sistema de dominação, social e cultural, e esta relação de dominação e dependência cultural se apresenta como uma barreira ao desenvolvimento dos países periféricos, sobretudo porque as classes dominantes destes países adotam valores culturais e ideológicos avessos a sua realidade, impedindo a consolidação de uma identidade cultural própria, condição essencial para o desenvolvimento.

Sendo assim, as ideias de Furtado sobre cultura e desenvolvimento são fundamentais para a realização desse estudo, sobretudo pela importância que apontam para a valorização de uma identidade cultural local, uma identidade própria, principalmente como maneira de romper com o processo de dependência cultural instaurado e alcançar o desenvolvimento. Segundo o autor, “o processo de modernização condena o país a um mimetismo cultural esterilizante e a condição fundamental para libertar-se do subdesenvolvimento é escapar da obsessão de reproduzir o padrão de consumo daqueles que se intitulam como desenvolvidos” (FURTADO, 1982, p. 180).

Em síntese, Furtado ressalta que, a valorização da identidade cultural local está diretamente relacionada a um processo de criatividade, ou seja, aqueles que desejam alcançar o desenvolvimento precisam lutar pelo direito da criação de valores culturais próprios, ligados a sua própria cultura. Em sua visão, é condição necessária para se alcançar o desenvolvimento uma agenda política que abra espaço a realização e ao conhecimento de cultura própria da sociedade. Ou seja, é preciso preservar e fortalecer a identidade cultural.

²Para Furtado esta dependência dos países periféricos é uma condição imposta pelos países que detém o controle e a difusão do progresso tecnológico (países centrais), sendo que a dependência cultural é fruto desta dependência estrutural. Nas palavras do autor, “O controle do progresso tecnológico e a possibilidade de impor padrões de consumo da parte de certas economias, passa a condicionar a estruturação do aparelho produtivo de outras, as quais se tornam dependentes” (FURTADO, 1983, p.183).

Portanto, nesse primeiro momento da investigação busca-se resgatar a “dimensão cultural do desenvolvimento”, que é fundamental para compreender o papel central que a cultura exerce na evolução da sociedade. Para explicitar essa “centralidade da cultura” abordada por Furtado, são também utilizados alguns autores que interpretaram sua obra, como Rodriguez (2009) e Bolaño (2011).

Ao partir para uma análise mais direcionada a questão da criatividade, a música, se apresenta como uma expressão artística, fundamental para o fortalecimento e/ou a criação de uma identidade cultural local. É, portanto, a ligação entre a música e o desenvolvimento local, que passa a ser o objeto de análise na segunda parte desta dissertação (capítulo 3).

Na intenção de compreender como a música é capaz de auxiliar no desenvolvimento local, propriamente dito, direciona-se a análise para um escopo teórico que contempla, também, o universo das Ciências Sociais. Isso porque, admite-se que para investigar a importância da música para o desenvolvimento local é necessário compreender suas relações com o desenvolvimento humano-social.

Sendo assim, na segunda parte será elaborada uma análise a partir dos seguintes referenciais teóricos, “*Os fundamentos racionais e sociológicos da música*” (1995), de Max Webber e “*Introdução a Sociologia da Música*” (2011), de Theodor Adorno. O objetivo é compreender como a música, ao longo de sua evolução, se faz presente no desenvolvimento social, e qual a dinâmica frente ao processo global.

As ideias de Max Weber, dentro da sociologia histórica, se destacam por assumir uma perspectiva comparativa. Seus estudos sobre a música ocidental moderna, por exemplo, são caracterizados por um amplo quadro analítico, conceitual e histórico sobre o que denomina como racionalismo ocidental.

Para tanto, os conceitos “ocidental” e “racional”, considerados como pilares na sociologia histórica weberiana, são responsáveis pela criação de um terceiro termo, o “moderno”, que segundo o autor, surge da intersecção desses dois conceitos. Além disso, para compreender a especificidade da discussão empreendida por Weber, em relação à sociologia da música, exige-se certo conhecimento de teoria musical, bem como da história da música ocidental.

O que se destaca, de fato, nesta abordagem, é a música como expressão decisiva do processo de racionalização, afirmando que a diferenciação da dimensão técnica da arte fornece a base material, para investigar as determinações causais que conduzem o referido processo. Portanto, pode-se afirmar que para Weber o que realmente importa é

um processo de desenvolvimento da arte, por sua vez, marcado por uma especificidade, ou como uma “individualidade histórica”.

Em linhas gerais, Weber busca situar o desenvolvimento da música moderna em paralelo com o processo de racionalização ocidental, seja no sentido composicional, ou no desenvolvimento dos instrumentos musicais. Além disto, não deixa de registrar a presença das formações sociais neste mesmo desenvolvimento musical ocidental.

Por outro lado, em sua abordagem sobre a Sociologia da Música, Theodor Adorno, destaca os tipos de ouvintes da música, estabelecendo denominações para os tipos de música, enfatizando, sobretudo, a forte determinação que as relações de produção capitalistas exercem sobre a produção musical no sentido da homogeneização cultural pela indústria cultural de massa, processo que acaba por deixar pouco ou nenhum espaço para as formas da “liberdade da arte”.

Segundo Adorno, no tocante à constituição específica de seu objeto de análise, destaca que a diferenciação da experiência musical entre os indivíduos parece ser o método mais acertado para se ir além das especificidades nesse setor da sociologia da música, que lida, não com a música em si, mas com os indivíduos.

Em sua classificação aos tipos de estilos musicais, Adorno critica o que chama de música ligeira ou *hit*, demonstrando que estas músicas se diferenciam por possuir um caráter extremamente mercadológico, estando inserida num processo de individuação social, ou seja, na contramão dos processos de coletivização, apenas reproduzindo as divisões sociais de classe e de trabalho que o capitalismo reforça.

Sendo assim, para o autor, esta arte musical conceituada na forma de *hit* – a qual considera como inferior – destaca-se como uma prática perversa, uma vez que essa perversidade em si mesma é administrada e racionalizada pelas estruturas que promovem a sua própria reprodução. Em outras palavras, o problema maior da cultura ou da indústria cultural é a instrumentalização estética musical em nome da manutenção sistêmica da ordem capitalista. Ou seja, a reprodução continuada do mesmo sistema.

Ao investigar a produção musical, sob a perspectiva sociológica, o autor implica para uma tomada de posição frente aos processos de reprodução do capitalismo moderno. Ou seja, se faz necessário a análise de aspectos direcionados a própria gênese da sociedade ocidental moderna.

Desta maneira, pode-se dizer que a amarração teórica entre as ideias de Furtado, Adorno e Weber convergem justamente no sentido de mostrar que a evolução do modo de produção capitalista acaba por interferir diretamente na cultura das distintas

sociedades e a música, dentre as expressões artísticas, possui papel influente neste processo. Ao passo que, do mesmo modo que pode auxiliar na manutenção de uma identidade cultural local, também pode afastá-la, uma vez que esta tenha um caráter especificamente mercadológico.

Nesta direção, também são apresentados nesse capítulo, no item 3.2, uma crítica a Indústria Cultural e a Cultura de Massa, a partir da concepção da Teoria Crítica presente na Escola de Frankfurt, na intenção de reforçar o caráter mercadológico que não somente a música, mas a arte em geral, passou a possuir com o processo de globalização. No item 3.3, por sua vez, são destacados a importância na relação entre a música e a criação e/ou fortalecimento das identidades culturais. Para tanto, foram utilizados os pressupostos de Hall (1998), numa abordagem mais geral, Netto (2009) para explicitar esta relação especificamente no caso brasileiro, ou seja, como a música foi importante no fortalecimento da identidade cultural brasileira.

Sendo assim, a terceira parte desta dissertação (capítulo 4) coube a investigação que buscou analisar a música autoral, produzida e divulgada, atualmente na região. Isto ocorreu a partir da seleção de artistas que possuam no mínimo três anos de atuação no cenário regional, e produzam músicas autorais nos mais variados gêneros.

Para isto realizou-se uma pesquisa qualitativa, de abordagem compreensiva hermenêutica, buscando através do conceito “Eu-Identidade” de Habermas (1987), compreender a relação entre o contexto local, a fronteira, e a atual produção musical. A escolha desta abordagem metodológica se deu em razão do tratamento dado pelo autor, para as significações e suas relações com a formação da identidade do indivíduo.

Para Habermas, o conceito de identidade não tem apenas um caráter descritivo. A Identidade do Eu³ indica uma organização simbólica do Eu, que faz parte dos processos formativos, em geral, que possibilita o alcance de soluções adequadas para os problemas de interação social existentes nas diferentes culturas.

Além disto, utilizando-se da técnica de pesquisa de observação participante, onde se tem a oportunidade de unir o objeto ao seu contexto, foram realizadas entrevistas abertas com os artistas e gestores culturais, que buscaram compreender como surgem as suas relações entre o contexto local (fronteira) e a produção de música autoral (texto) desses artistas.

³Esse conceito “indica a competência de um sujeito capaz de linguagem e de ação para enfrentar determinadas exigências de consistência” (HABERMAS, 1987, p.54).

Assim, a pesquisa participante que valoriza a interação social deve ser compreendida como o exercício de conhecimento de uma parte com o todo e vice-versa. Esse exercício produz linguagem, cultura, regras e, assim, o efeito é ao mesmo tempo a causa. Outro princípio importante na observação é integrar o observador à sua observação, e o conhecedor ao seu conhecimento.

Ademais, o estudo também utiliza a análise de conteúdo de Bardin (2011). Ou seja, serão examinadas as letras dos artistas selecionados, na intenção de apontar os aspectos relevantes às questões de fortalecimento e manutenção da identidade cultural local. Para isto, utilizou-se como forma de análise de conteúdo, a sub-técnica descrita como “análise de discurso” sendo analisadas canções previamente selecionadas que possuíam algum tipo de mensagem e/ou ligação simbólica com a cultura local.

A análise de conteúdo, segundo a perspectiva de Bardin (2011) tem sido uma das técnicas mais utilizadas para esse fim. Consiste em um instrumental metodológico que se pode aplicar a discursos diversos e a todas as formas de comunicação, seja qual for à natureza do seu suporte. Para o autor, o termo análise de conteúdo, aponta para um conjunto de técnicas de análise das comunicações, que buscam obter através de procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores, sejam quantitativos e/ou qualitativos, que permitam inferir os conhecimentos relativos às condições de produção/recepção das mensagens analisadas. Por sua vez, a análise de discurso, que é classificada com um tipo de análise de conteúdo, está relacionada a qualquer tipo de forma de interação formal ou informal, qualquer linguagem no seu contexto social e/ou cognitivo, em outras palavras, é um modo de observação utilizado em situações da vida cotidiana.

Fica explícito, portanto, que ao longo da dissertação assume-se uma perspectiva de construção da análise que parte de elementos mais gerais e, em seguida, direciona a análise para questões específicas, voltadas principalmente para a música como possível indutor de desenvolvimento local, na região estudada. Para tal, esta música, deve apresentar características próprias destacando e/ou reforçando elementos simbólicos da identidade cultural local. Por sua vez, para que isto ocorra, esta música deve fugir da lógica mercadológica imposta pelo padrão da Indústria Cultural de Massa.

Em síntese, a organização do estudo se estrutura em três partes centrais, além desta introdução, da discussão dos resultados e da conclusão. A primeira parte (capítulo 2) aborda as relações de cultura e desenvolvimento, dando ênfase na visão de Furtado, apontando questões centrais desta relação, como a “centralidade da cultura” frente ao

desenvolvimento, bem como a ideias de dominação e dependência cultural, destacando a questão da imitação dos padrões de consumo pelos países periféricos e a importância da criação de uma identidade cultural local, que contemple valores culturais próprios.

No capítulo 3, são apresentadas as ideias de Weber e Adorno para o que se denomina como sociologia da música. Sendo levantadas as questões relativas ao tipo comportamento musical da sociedade, além de destacar processo de racionalização da música ocidental enquanto fenômeno moderno seja a partir da racionalização do material sonoro, ou ainda pela racionalização dos instrumentos musicais. Em linhas gerais, são apresentados os aspectos sociais da música para esses autores. Além disto, são destacados os pressupostos críticos da Escola de Frankfurt no tocante da Indústria Cultural de Massa, e também abordada questões que destaquem a importância da música no fortalecimento da identidade cultural, de maneira mais geral e específica do caso brasileiro.

Já no capítulo 4 são apresentadas as questões relacionadas à pesquisa de campo, propriamente dita, onde se analisa especificamente a música local produzida atualmente. Para isto utilizam-se dos conceitos metodológicos propostos por Habermas, além das técnicas de pesquisa descrita por Bardin como análise de conteúdo, em conjunto com a técnica denominada por observação participante. Por fim são apresentados os resultados e discussões e as considerações finais.

2. CULTURA E DESENVOLVIMENTO

Atualmente, a relação entre a cultura e desenvolvimento, tem sido abordada em diversos estudos⁴, contribuindo e destacando esta relação em diferentes áreas. A gênese de compreensão desta relação está ao diferenciar o crescimento econômico, de desenvolvimento. Ao contrário de crescimento econômico, que está relacionado unicamente com a expansão quantitativa da economia, no desenvolvimento econômico, é necessário abarcar noções de mudanças estruturais nas diferentes dimensões da sociedade.

Sen (2010), neste sentido, analisa o desenvolvimento contrapondo esta ótica restritiva que o associa unicamente a fatores relacionados ao crescimento econômico (PIB, rendas pessoais, industrialização, avanço tecnológico ou modernização social). O ponto central de sua abordagem destaca que o desenvolvimento deve estar relacionado, antes de tudo, com a melhoria de vida dos indivíduos e com o fortalecimento de suas liberdades. Deste modo, ressalta que ainda que os fatores relacionados com o crescimento econômico contribuam diretamente para a expansão de liberdades que possam ser usufruídas pelos indivíduos de uma determinada sociedade, este crescimento econômico não pode ser considerado um fim em si mesmo.

Demonstra desta maneira que o desenvolvimento depende também de outras variáveis, ampliando, assim, o leque de meios promovedores do processo de desenvolvimento. Desta forma, entende-se que ao associar a música local (objeto de pesquisa) como forma de fortalecimento de identidade cultural, ressalta-se a importância cultural dentro do processo de desenvolvimento.

Para Dallabrida (2011) o processo de desenvolvimento é constituído de várias dimensões estruturais, como a social, a política, a espacial, a ecológica, a tecnológica e a cultural. Com isto, a noção de desenvolvimento, traz implícita a ideia de transformações, de evolução.

Nesta direção, Celso Furtado (1984), é enfático ao apontar que para que um país alcance, de fato, seu desenvolvimento econômico é necessário a valorização de sua cultura local, reforçando a importância da dimensão cultural dentro do processo de desenvolvimento. De acordo com Álvarez (2000, p. 22), a cultura e desenvolvimento

⁴Dentre algumas abordagens que se destacam estão: (FURTADO, 1968), (PUTNAM, 2000), (BOISIER, 1998), (FERNÁNDEZ, 2004), além de outros, que relacionam os valores culturais com a dinamização das atividades produtivas e o desenvolvimento.

são conceitos que se interpenetram, de modo que esta relação atravessou três momentos nas últimas décadas:

Nos anos 1950, grosso modo, questionava-se se características culturais não constituiriam obstáculos ao desenvolvimento; nos anos 1970, a cultura já era concebida como componente estratégico do desenvolvimento; hoje em dia a cultura é não só elemento essencial, mas um objetivo em si do desenvolvimento. Cultura e educação exercem o mesmo papel de emancipação do indivíduo e das coletividades.

A Recomendação da Década Mundial do Desenvolvimento Cultural, que resultou da Conferência do México, em 1982, conceitua “Cultura como o conjunto de características espirituais e materiais, intelectuais e emocionais que definem um grupo social. (...) engloba modos de vida, os direitos fundamentais da pessoa, sistemas de valores, tradições e crenças” (UNESCO Brasil, 2003).

Apesar da dimensão cultural, ser considerada como parte constitutiva do processo de desenvolvimento, cabe ressaltar a dificuldade encontrada para a definição do conceito “cultura”. Esta dificuldade é encontrada não somente quando se trata em abordagens que contemplem a relação entre cultura e desenvolvimento, mas de um modo geral. Isto ocorre, devido às constantes evoluções filosóficas e sociais, que ao longo do tempo, fizeram surgir diferentes formas de interpretações designadas a fim de explicar um termo tão abrangente.

Conforme Aranha (2006, p.23), é necessário considerar o conceito de cultura sob dois aspectos, o sentido amplo antropológico, e o restrito, de modo que:

No primeiro sentido, à diferença dos animais, somos todos seres culturais, produtores de obras materiais e de pensamento. No segundo sentido, referente à produção intelectual das artes, das letras e outras manifestações intelectuais, trata-se de expressões que podem atrair maior ou menos interesse das pessoas por um tipo específico de produção – ou de possibilidade de acesso a ela, uma vez que nas sociedades hierarquizadas.

Ainda nesse aspecto que corresponde à Antropologia, conforme Silva e Silva (2006), afirma que cultura abrange todas as realizações materiais e os aspectos espirituais de um povo. Ou seja, cultura é tudo aquilo produzido pela humanidade, seja no plano concreto ou no plano imaterial, desde artefatos e objetos até ideais e crenças. Cultura é todo complexo de conhecimentos e toda habilidade humana empregada socialmente, sendo esta uma definição do antropólogo Edward Taylor⁵ ainda no século

⁵ Antropólogo britânico, considerado como o pai do conceito moderno de cultura.

XIX. Para Turner (2007, p.46) “cultura é um sistema de símbolos que uma população cria e usa para organizar-se, facilitar a interação e para regular o pensamento”.

Por outro lado, Geertz⁶ parte das ideias de Max Weber e de sua concepção de cultura não codificada, mas interpenetrável, para dizer que “o homem é um animal suspenso em teias de significados que ele mesmo tece ao longo de sua existência social e histórica. São essas teias que definem a cultura e sua análise não deve se constituir numa ciência experimental em busca de leis, mas numa ciência interpretativa” (MARQUES, 2006, p. 04).

Por sua vez, ainda que o conceito antropológico seja um dos mais abrangentes e utilizados para a definição de cultura, nem toda definição está ligada a Antropologia. Conforme Bosi (1996), que define cultura a partir da linguística e da etimologia, cultura, assim como culto e colonização, viria do verbo latino *colo*, que significa, eu ocupo a terra. Nesse sentido, a cultura seria o futuro de tal verbo, significando o que se vai trabalhar, o que se quer cultivar, e não apenas em termos de agricultura, mas também de transmissão de valores e conhecimento para as próximas gerações.

Além disso, outro sentido muito comum atribuído à palavra cultura é aquele que a define como produção artística e intelectual. Assim, podemos falar de cultura erudita, cultura popular, cultura de massa, e outras expressões que designam conceitos específicos para a produção intelectual de determinados grupos sociais (SILVA e SILVA, 2006).

Entre as abordagens conceituais apresentadas, para a cultura, o que de fato vale destacar, é a cultura como um subsistema próprio, que possui características particulares, e por isto uma série de relações e inter-relações que precisam ser consideradas. Nesta perspectiva, a cultura divide-se em bases materiais e não-materiais, de modo que ambas as bases acabam por sofrer constantes interferências, sobretudo de caráter material. Justamente neste sentido, apontam as idéias de Celso Furtado, apresentadas neste capítulo.

Furtado busca a formulação de um sistema de cultura que permita analisar os efeitos da inovação e progresso tecnológico sobre os elementos não-materiais, reforçando a interdependência presente nesta relação. Deste modo, a justificativa para a

⁶ O autor trabalha na direção de uma antropologia interpretativa e propõe uma definição de cultura, a partir da noção de homem, numa tentativa de resolver o paradoxo entre a ideia de uma imensa variedade cultural em contraste com a ideia de uma espécie humana única. Para isto, refuta tanto a ideia de uma forma ideal e essencial de homem natural, dotado de habilidades inatas, proposta pelo iluminismo, quanto a ideia de um homem consensual (e, como consequência, a noção de *consensus gentium*), relacionada ao comportamento real, proposta pela antropologia clássica.

utilização da base teórica de Celso Furtado para analisar a relação entre cultura e desenvolvimento, ocorreu pela ênfase apontada pelo autor, para a valorização da cultura local como forma indutora para o desenvolvimento, uma vez, que o estudo se propõe a investir se a música local apresenta aspectos que valorize /ou destaque a cultura local, e com isto auxilie no processo de desenvolvimento da região.

2.1.Cultura e Desenvolvimento em Celso Furtado

Além de ter sido um atuante economista brasileiro, Celso Furtado foi um dos mais destacados intelectuais do país ao longo do século XX. Com uma vasta obra literária, com mais de trinta volumes, traduzidos em mais de uma dúzia de idiomas, ganhou destaque não somente no Brasil e na América Latina, como também na Europa e Estados Unidos, onde estudou e lecionou em reconhecidas universidades.

Mas a sua obra não se esgota no plano teórico. No Brasil, Celso Furtado atuou enquanto homem público integrando órgãos estratégicos para o desenvolvimento brasileiro, entre eles o Banco de Desenvolvimento (BNDE), em 1953; a Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), em 1959; além do Ministério do Planejamento, em 1962. Em 1986, foi nomeado Ministro da Cultura do governo de José Sarney, onde aprofundou suas reflexões sobre o papel da cultura no desenvolvimento econômico, político e social de uma sociedade.

Celso Furtado era, portanto, um homem de “ação” e seu pensamento tinha como objetivo a ação prática⁷. Pode-se afirmar, tanto no plano teórico como na prática, que o autor sempre lutou para construir uma nação dotada de autodeterminação, cujos recursos fossem mais equitativamente distribuídos dentro da população. Para tanto, a partir da concepção de que o desenvolvimento era um processo multidimensional que abrangia a economia, a sociedade, a política e a cultura, o autor deixa de lado qualquer possibilidade de que o mesmo pudesse ser conseguido por meio dos mecanismos de mercado, para afirmar que o desenvolvimento envolvia “uma estratégia de modificação das estruturas”, ou seja, um projeto nacional de caráter social e cultural.

Ademais, essa estratégia deveria ser planejada, tendo o Estado como um dos atores principais. Se a análise furtadiana perdeu espaço ao longo das últimas décadas do século XX, em grande parte pela rápida ascensão do neoliberalismo, o que se observa na primeira década do século atual é um resgate do pensamento do referido autor, em

⁷ Nas palavras do autor, “o objetivo da ciência é produzir guias para a ação prática” (FURTADO, 1964, p. 22).

grande parte porque já se sabe que os resultados do novo modelo de funcionamento dos mercados baseado na concorrência externa, na desregulação dos mercados e nas privatizações tem sido menos positivo do que se esperava *a priori*.

Assim, multiplicam-se os seminários e as publicações com a difícil tarefa de recuperar as principais ideias do autor, dado sua formação erudita e sua interdisciplinaridade na análise do (sub) desenvolvimento brasileiro. Nesse contexto, busca-se sistematizar os principais conceitos e elementos da análise furtadiana em relação ao papel da cultura no desenvolvimento. Para tanto, a partir de aportes teóricos da abordagem histórico-estrutural, articula-se a conexão entre os conceitos de desenvolvimento, cultura e dependência.

Mais especificamente, se pretende elucidar na análise furtadiana as relações entre o desenvolvimento e cultura, a fim de compreender a “dependência cultural” característica dos países subdesenvolvidos. Assim, procura-se estabelecer e enriquecer as amarrações que auxiliam a compreensão da abordagem proposta. Ademais, o objetivo não é recuperar as controvérsias sobre o tema, ou mesmo sobre os desenvolvimentos propostos pelo autor, para lançar, eventualmente, uma luz nova sobre elas, mas, sim, resgatar e destacar a originalidade e a atualidade da abordagem.

A justificativa parte da percepção de Furtado quanto à centralidade da cultura no processo de desenvolvimento. Essa é uma percepção original, que amplia as interpretações sobre as causas e os determinantes do desenvolvimento/subdesenvolvimento. Ainda, segundo Rodríguez (2009), “a produção intelectual de Celso Furtado, se distingue de outros pensadores estruturalistas pela peculiaridade do estudo sistemático do elo entre a cultura e o desenvolvimento”. Ou seja, evidencia-se nessa abordagem uma perspectiva não-determinista, não-economicista, que dá grande importância aos fatores extra econômicos, em contraste com a teoria econômica convencional (BOLAÑO, 2011). Acrescentamos aqui que a referida abordagem, ao destacar também a presença de fatores endógenos ao crescimento, é de certa forma anterior à própria teoria convencional do crescimento endógeno, dos quais são expoentes Romer (1986) e Lucas Jr. (1988), entre outros. Em outras palavras, o papel das inovações, e da acumulação de capital humano, já estavam presentes na abordagem de Furtado, ainda que articulados em uma lógica distinta.

Uma importante reflexão do pensamento furtadiano refere-se a “dimensão cultural do desenvolvimento”. Segundo Furtado (1964), essa dimensão remete ao processo de mudança social pelo qual um número crescente de necessidades humanas –

preexistentes ou criada pela própria mudança – são satisfeitas através de uma diferenciação no sistema produtivo decorrente da introdução de inovações tecnológicas.

Nessa abordagem, a cultura não se restringe a sua dimensão artística. Segundo Barbalho (2011) ela se aproxima de conceitos mais amplos definidos pela Sociologia e pela Antropologia. É, portanto, um sistema de caráter particular (um subsistema próprio), onde uma série de inter-relações, necessitam ser levadas em consideração (FURTADO, 1984).

De acordo com Borja (2013), o sistema cultural abarca relações que lhe são específicas. Nesse contexto, a cultura material é composta pelos bens utilizados tanto para o consumo, quanto para a produção; enquanto a cultura não-material reside nas relações sociais de produção, na organização política e social, nos costumes, na religião etc. Segundo o autor, Furtado pretende formular um sistema de cultura para analisar os efeitos da inovação tecnológica sobre os demais elementos (não materiais), ressaltando a interdependência entre eles.

Temos a cultura dividida em dois grandes segmentos e o desenvolvimento mais rápido da base material exigindo adequadas acomodações na superestrutura não material [...]O que existe de fundamental e comum aos dois modelos é a constatação de que, sendo a cultura um conjunto de elementos interdependentes, toda vez que em determinadas condições históricas avança a tecnologia e se desenvolvem bases materiais, todos os demais elementos serão chamados a ajustar-se às novas condições, ajustamentos estes darão origem a uma série de novos processos, com repercussões inclusive sobre a base material. (FURTADO, 1964, p. 19-19)

Seguindo essa mesma interpretação, Rodriguez (2007) afirma que, em essência, através da cultura se manifesta a capacidade criativa do ser humano. Existem, para tanto, três grandes âmbitos do sistema de cultura: a) a cultura material, que se refere a aspectos econômicos e se expressa no progresso técnico e na acumulação de capital; b) a cultura não material, que incorpora o âmbito sociopolítico, formado pelas idéias e valores relativos às questões dessa índole, assim como pelas ações políticas concretas que ocorrerem à luz e em conexão com essas idéias e valores; e, c) elementos da cultura não material, não considerados no âmbito sociopolítico, que corresponde ao universo de valores que se situam “acima” dos que pertencem ao segundo âmbito (como a reflexão filosófica, a meditação mística, a criação artística ou a pesquisa científica).

Logo, tanto o imediato dos padrões de consumo e de urbanização, quanto à ciência e a tecnologia, tanto nos modos específicos da organização política quanto às formas de interação com as referências simbólicas estrangeiras são dimensões da cultura

e, desse modo, elementos do processo de desenvolvimento econômico e social da nação (PAULA, 2007).

A capacidade criativa do ser humano para combinar e desenvolver as forças produtivas em um contexto cultural depende, portanto, do grau de desenvolvimento das três dimensões anteriormente mencionadas. Assim, fica evidente que o desenvolvimento é um processo mais que econômico, pois está associado ao esforço recorrente aos processos de iniciativa, criatividade e melhorias nos sistemas de incitações, com o distanciamento das decisões que perpetuam as estruturas anacrônicas da aculturação e da dependência.

É necessário, pois, compreender que o papel decisivo da cultura e sua conexão com o desenvolvimento parte do entendimento de que a própria ideia de desenvolvimento comporta uma gama de ambiguidades. Conforme Brandão (2012, p.02-03),

[...] o conceito de desenvolvimento proposto pela obra furtadiana se baseia no estudo de natureza do processo de exercitar opções alternativas frente a uma temporalidade construída mais larga (e não-imediatista), apta de escolhas autônomas, apresentando trajetórias abertas, sujeitas as decisões estratégicas, em ambiente de incerteza, e de diferenciação de poder (de comando sobre o destino) de agentes desigualmente constituídos. Parte de uma perspectiva que o desenvolvimento, necessariamente envolve o tempo e o espaço nas decisões de como alocar (intertemporalmente, interespacialmente, intersetorialmente etc.) ativos, recursos, capacitações, produtivamente ou não, ou seja, envolve a questão da destinação do excedente social.

Nesse contexto, Furtado (1978) chama atenção que nessa gama de ambiguidades o desenvolvimento comporta um conjunto de transformações nas estruturas sociais e nas formas de comportamento que acompanham a acumulação do sistema de produção. Ou seja, o desenvolvimento deve ser entendido como um processo cultural e histórico que atende a um sistema de dominação social. Portanto, torna-se indispensável identificar a natureza desse sistema de dominação (seu relacionamento com a estratificação social, seus meios de legitimação, sua organização no espaço, seus meios de reprodução, etc).

Segundo Bolaño (2011), é o sistema global de cultura, assim constituído, o elemento determinante das formas institucionais (sistema de dominação) sobre as quais se desenvolverão as relações de produção e apropriação. Da mesma forma, são determinações de ordem cultural, decorrentes das particularidades de cada formação histórica, que explicam a situação específica das economias desenvolvidas e subdesenvolvidas e sua integração no sistema global. Em síntese, o processo de desenvolvimento é caracterizado pelo conflito distributivo, pela dinâmica de ação das

facções das classes sociais e é, portanto, indispensável identificar e conhecer os sujeitos sociopolíticos portadores de decisões transformadoras.

Diante de tal afirmativa, para fazer frente a tais desafios é fundamental o papel do Estado e do planejamento para realizar estratégias concretas de desenvolvimento, dotadas de maior racionalidade das decisões que comandam processos sociais, evitando, de tal modo, que apareçam processos cumulativos e não-reversíveis em direções não desejadas.

[...] a superação do impasse com que nos confrontamos requer que a política de desenvolvimento conduza a uma crescente homogeneização de nossa sociedade e abra espaço a realização das potencialidades de nossa cultura, a questão central se limita em saber se temos ou não possibilidade de preservar nossa identidade cultural (FURTADO, 2002, p.36).

A seguir, aprofunda-se a análise do papel da inovação no processo de acumulação de capital, bem como na distribuição do produto, considerando especialmente a situação dos países subdesenvolvidos.

2.2. Cultura, Inovação e Subdesenvolvimento

Uma forma de compreender a relação entre cultura e desenvolvimento é retomar aspectos da análise furtadiana sobre a origem e as características históricas do subdesenvolvimento. Para tanto, é fundamental a reflexão sobre a geração, difusão e a implantação do progresso técnico levando-se em consideração suas raízes históricas e culturais.

Dado que a tecnologia é uma das vias mais intensas de mudança cultural dos povos, Furtado aponta para a necessidade de compreensão do processo pelo qual os países geradores de inovação tecnológica influenciam os valores culturais e os padrões de consumo das sociedades. Sendo assim, a partir do processo de desenvolvimento das forças produtivas, a análise do subdesenvolvimento tenta entender as características econômicas de um determinado sistema nacional e relacioná-las com as estruturas políticas, culturais e ideológicas. A partir dessa análise, busca-se identificar as formas de produção de excedente e a formação de uma classe hegemônica, que posteriormente passaria a direcionar os valores culturais e ideológicos.

A falta de capacidade que os países subdesenvolvidos possuem de absorver plenamente o progresso tecnológico, acrescentada na insuficiente acumulação

produtiva, foi primordial para que ocorresse o chamado dualismo estrutural⁸, que por sua vez, acabou por gerar o que o Furtado descreve como “dualismo cultural”. Ou seja, a cisão entre o setor capitalista e o não capitalista também se expressa nas diferentes culturas, material e não-material, em que cada um está ligado.

Quando a elite de um país subdesenvolvido segue os padrões culturais impostos pelos países desenvolvidos, onde o grau de acumulação é muito mais elevado, a tendência é de aumento do abismo social que separa os incluídos no sistema capitalista e seus excluídos.

O processo de acumulação é o eixo em torno o qual evolui não somente a economia capitalista, mas o conjunto das relações sociais em todas as sociedades em que se implantou a sociedade industrial. A continuidade desse processo requer permanentes transformações nos estilos de vida, no sentido da diversificação e sofisticação. Difundir padrões de consumo, antes reservados a uma minoria, também abre a porta a possibilidade de acumulação. Mas é a discriminação entre os consumidores que permite ao sistema de incentivo alcançar sua máxima eficácia. (FURTADO, 1978, p.46-47)

Segundo Jaramillo (2011, p.261), visto que o processo de industrialização na América Latina ocorreu através da diversificação de padrões de consumo, a falta de acesso ao progresso técnico e seu vínculo limitado com o processo de industrialização faz com que a condição de “subdesenvolvimento” da América Latina, mais do que um problema de atraso em relação aos padrões modernos de desenvolvimento, seja consequência do histórico processo de dependência cultural fruto da adoção do “modelo” sócio cultural imposto pelo centro⁹.

Evidencia-se, portanto, a relação que os países centrais, difusores e controladores do progresso tecnológico, têm com os países periféricos no tocante da introdução de novos padrões de consumo, fomentando assim uma “dependência cultural” entre o centro e a periferia.

O controle do progresso tecnológico e a possibilidade de impor padrões de consumo, da parte de certas economias, passa a condicionar a estruturação do aparelho produtivo de outras, as quais se tornam dependentes. Essa estruturação se processa de forma a permitir que uma minoria dentro do subsistema dependente esteja em condições de reproduzir os padrões de vida

⁸ Esse dualismo pode ser expresso, por exemplo, na questão modernização/marginalização (ver ALBUQUERQUE, 2007).

⁹ A ideia de baixo acesso ao progresso tecnológico também é encontrada em Caio Prado Jr. (1972). Segundo o autor, um dos elementos fundamentais característicos de cada atividade em que se concentra a grande exploração é o seu baixo nível de desenvolvimento tecnológico. Esse baixo nível de desenvolvimento tecnológico era consequência do isolamento ao qual a metrópole relegou sua colônia, o que impossibilitou o contato com novas tecnologias; e, pelo fato de que tal isolamento não era suprido por uma possível educação ou algo nesse sentido.

de prestígio criados pelos subsistemas dominantes. Assim, na economia dependente existirá, sob a forma de um enclave social, um grupo culturalmente integrado nos subsistemas dominantes. O dualismo tem, portanto, desde o início uma dimensão cultural, a qual se traduz, em termos econômicos, numa descontinuidade na superfície da procura. É a industrialização substitutiva de importações, conforme vimos, que transfere essa descontinuidade para a estrutura do aparelho produtivo. (FURTADO, 1983, p.183)

Para Borja (2009), o chamado fenômeno da “globalização” tratou de impor aos Estados componentes do sistema mundial uma uniformização dos modos de vida e dos padrões de consumo. Entrementes, antes da uniformização, ocorreu a difusão de uma determinada cultura, a cultura do centro hegemônico do sistema (claramente representado pelos Estados Unidos da América). Esse processo de difusão é facilitado pela expansão de suas empresas “transnacionais” ou por meio das novas tecnologias da informação e da comunicação, que permitiram acesso quase que irrestrito aos centros difusores dos valores culturais dominantes.

O crescente número de empresas transnacionais foi decisivo na intensificação da padronização do consumo, a partir da introdução de novos produtos e novos processos de produção oriundos do centro do sistema. Neste processo é fundamental ressaltar o papel da propaganda e dos meios de comunicação de massa como instrumento para estimular o consumo da indústria cultural dominante. Tal indústria era basicamente constituída pelas atividades culturais que realizam a reprodução de matrizes em larga escala, composto pelas indústrias cinematográficas e audiovisual, musical e fonográfica e pela literária e editorial, que difundiam de modo massivo os signos e elementos simbólicos da cultura dominante.

Em síntese, segundo Bresser-Pereira (2007), é necessário entender que a industrialização tardia de países como o Brasil é muito diferente da que ocorreu nos países hoje desenvolvidos, porque, enquanto nestes, a inovação e a difusão combinam-se para responder às próprias necessidades das sociedades, naqueles, a difusão é marcada pela tentativa de imitação, por parte das elites, dos padrões de consumo do centro. Ainda, segundo o autor, existe um problema que impede o desenvolvimento dos países periféricos, já que as classes beneficiadas pela concentração de renda não se revelam à altura de seu papel. Ao copiarem os padrões norte-americanos de consumo, não poupam para investir e endividam o país no exterior.

Parafrazeando Bresser-Pereira (2007, p. 66): “A acusação de prática do populismo econômico, que essas classes beneficiadas usam para atacar os políticos

populares, é indevida, porque é o consumo delas, e não a dos pobres, que leva ao déficit público e, principalmente, ao populismo cambial”.

Sendo que, a persistência da concentração da renda nas mãos das elites internas condiciona a existência de padrões de consumo que não correspondem ao grau de desenvolvimento alcançado pelas forças produtivas e acabam determinando as duas tendências centrais das economias periféricas: a propensão ao endividamento externo e a propensão a concentração social da renda (GUILLÉN, 2007; BRESSER-PEREIRA, 2007).

Assim, se por um lado esse padrão de consumo configura um sistema produtivo funcional, implicando no vazamento do excedente econômico para fins diferentes da acumulação de capital; por outro, ao limitar o crescimento da renda dos trabalhadores e das grandes maiorias, obstaculiza o crescimento do mercado interno e gera tendências à estagnação. Em outras palavras, o que foi mencionado se manifesta na conformação da “cultura da dependência”, que inclui as formas de produção, apropriação e utilização do excedente, a estrutura de poder, as relações sociais e a sociabilidade em um amplo sentido (BORJA, 2009).

A compreensão da natureza do subdesenvolvimento passa, então, pelo entendimento da órbita da produção (através das formas específicas de apropriação e realocação do excedente), quanto pela órbita da circulação (pelo uso do excedente resultante da adoção de padrões de consumo conspícuos), pois ambas “engendram a dependência cultural que está nas bases do processo de reprodução das estruturas sociais correspondentes” (FURTADO, 1974, p.80).

Diante de tal conjuntura, o já citado dualismo estrutural, por sua vertente cultural, conduz as classes dominantes dos países periféricos a se identificarem mais com os valores culturais e ideológicos do centro, do que com seus próprios valores nacionais. Ou seja, torna-se ausente uma identidade que subsidie a formação de uma burguesia nacional, que cultue e exalte suas próprias ideologias e valores. Deste modo, as classes internas controladoras do poder e do capital passam a subjugar as demais classes sociais em nome de uma manutenção de valores alheios a realidade nacional.

Em outros termos, a dominação cultural imposta pelo centro do sistema mundial e a cultura da dependência instituída internamente pelas classes dominantes, torna muito mais complexa nos países subdesenvolvidos a consolidação de uma identidade nacional e de interesse comum. Dessa maneira, inviabiliza-se a elaboração e a realização de um

projeto nacional de desenvolvimento que priorize a autonomia dos centros nacionais de decisão e que seja capaz de avançar em direção ao desenvolvimento.

2.3. Cultura e o Desenvolvimento brasileiro

No intuito de fazer um paralelo histórico sobre o caso brasileiro, a análise deve levar em consideração as suas especificidades culturais, sobretudo em seu processo de colonização, que se iniciou como consequência da expansão da civilização europeia no século XVI, por meio de um ambicioso projeto de expansão mercantil a partir de Portugal,

“preocupando apenas em preservar e ampliar seu patrimônio territorial (...) Nos três séculos de período colonial desenvolveu-se no Brasil uma cultura que, sendo portuguesa em sua temática e estilo, incorpora não apenas motivos locais mas também toda uma gama de valores das culturas dos povos dominados (...) A permanência de certos traços da cultura brasileira explica-se pela estabilidade do sistema de dominação social latifundiário-burocrático (...) O distanciamento entre a elite e povo será característica marcante do quadro cultural que emerge nesse período. As elites como que hipnotizadas, voltam-se para os grandes centros da cultura europeia (...) O povo era reduzido a uma referência negativa, símbolo do atraso” (FURTADO, 1984, p.21-22)

Na obra de Celso Furtado é possível identificar, de uma maneira geral (mas não exclusiva e indissociável), três momentos que teriam caracterizado a cultura brasileira¹⁰. A primeira, presente em quase toda sua obra, está em sintonia com o processo de colonização anteriormente mencionado.

Caio Prado Jr. (1972) já havia identificado, ainda que não explicitamente, o papel determinante que o processo de colonização exerce no sentido de moldar a formação cultural e, portanto, a própria sociedade brasileira e perpetuar algumas de suas características que se prolongam até a atualidade¹¹. O autor define a colonização nos trópicos como “uma vasta empresa comercial”, cujo único objetivo é fornecer produtos primários de alto valor para o mercado externo. Tendo como base a produção agrícola e mineradora realizada em grande escala, ela se organiza em torno de “grandes unidades produtoras que reúnem um número relativamente avultado de trabalhadores”, recrutados

¹⁰ Para uma retrospectiva crítica sobre as políticas culturais no Brasil, ver Barbalho (2011).

¹¹ Segundo Prado Jr. (1972), no processo de colonização brasileira as raças escravizadas e incluídas na sociedade colonial, mal preparadas e adaptadas, vão formar nela um corpo estranho e incômodo. Ademais, o autor afirma que o processo de absorção se prolonga até os dias atuais e está longe de terminar. É possível, pois, reafirmar a sentença do referido autor passado mais de meio século.

“de outras raças, indígenas do continente ou negros africanos importados e dirigidos pelo colono branco” (PRADO JR., 1972, p. 29 e 31).

Evidencia-se, assim, que no caso brasileiro a formação cultural é marcada por uma assimetria fundamental, já que o elemento português (em geral, já portador de importante superioridade técnica) foi o único que “continuou a alimentar-se de suas fontes culturais europeias”.

Ainda, segundo o autor, sobre tal estrutura ergueu-se nos trópicos “uma sociedade inteiramente original”, diferentemente do que ocorreu na zona temperada, onde se formou uma sociedade que, embora com características próprias, guardou semelhanças em relação à do continente europeu donde se originou, revelando-se mesmo “pouco mais do que simples prolongamento dele”. (PRADO JR., 1972, p.27 e 31).

Enquanto isso, “[...] os aborígenes e os africanos haviam sido isolados de suas matrizes culturais respectivas e, ao serem posteriormente privados das próprias línguas, perdiam o senso da identidade cultural” (FURTADO, 1984, p.20). Em suma, a economia não é uma estrutura de base orgânica (formação de um sistema e meios de mantê-lo) já que a população empregada atende aos objetivos externos aos quais está subordinada.

Segundo Paula (2007), é no século XIX que Furtado localiza o essencial daquele processo de interdição do povo brasileiro por parte de suas elites políticas e culturais. Esse processo de interdição passa por uma série de medidas de repressão (episódio como Cabanos, no Pará; da Sabinada, na Bahia; da Balaiada, no Maranhão; entre outros), de procrastinação (o fato de a Abolição ter sido adiada, bem como o fato de não ter se promovido a reforma agrária) e manipulação (manipulação política produzida pela estrutura de poder do 2º reinado). Os demais momentos que caracterizam a cultura brasileira são incidências do século XX.

O segundo, que remete aos anos de 1920/1930, está associado a “iniciativa modernista, a qual foi o *pedant* artístico-cultural de um processo que era também o de definhamento da velha ordem oligárquica” (PAULA, 2007, p. 277). Há, nesse período, todo um contexto histórico-social (crise da economia cafeeira e da República Velha) cujos desdobramentos foram o avanço da industrialização e a Revolução de 30, em estreita consonância com transformações no plano cultural, onde o movimento modernista brasileiro, demarcando uma mudança de postura dos intelectuais, expressa

no maior compromisso com a tarefa de compreender a realidade sócio-política brasileira com vistas a transformá-la.

O terceiro momento está associado ao processo de modernização dependente que se acentua no Brasil a partir da segunda metade do século XX¹². Observe que a Europa da Revolução Industrial, ao promover um brutal aumento da produtividade do trabalho, intensifica a acumulação e aumenta o nível e a diversificação do consumo, ao mesmo tempo em que a nova divisão internacional do trabalho permite a um país especializado em produção agrícola para exportação, “[...] acesso à moderna tecnologia sob a forma de produtos de consumo, sem ter que investir para elevar a produtividade física do trabalho” (FURTADO, 1984, p.22).

A assimetria cultural da sociedade brasileira, numa situação de expansão da demanda internacional que garantia “vantagens comparativas estáticas criadas pela especialização”, facilitava a importação de bens sofisticados por parte de uma elite cada vez mais identificada com os valores externos. Esse comportamento imitativo das elites nacionais, decorrente da adesão à “modernização dependente” terá como corolário a redução da cultura do povo brasileiro a “[...] uma referência negativa, símbolo do atraso, atribuindo-se significado nulo à sua herança cultural não europeia e recusando-se valia a sua criatividade artística” (FURTADO, 1984, p.23).

Segundo Arend (2008), a matriz institucional brasileira molda os agentes a se comportarem como “emuladores” de estratos sociais mais modernos, rompendo com identidades culturais que poderiam levar ao desenvolvimento econômico do país. Ainda, segundo o autor, a cultura local brasileira não foi destruída, mas ela não é entendida pelas “classes dirigentes” como importante para o processo de desenvolvimento capitalista brasileiro.

Observe que, de acordo com o pensamento furtadiano, a “modernização” segue os moldes dos países capitalistas e, assim, acarreta um processo de ruptura com a cultura local, o que impõe restrições ao avanço do capitalismo industrial e, conseqüentemente, do desenvolvimento econômico autônomo. O “desenvolvimento autônomo”, baseado nas particularidades locais, não está presente na sociedade brasileira.

O desenvolvimento econômico é dependente da autonomia cultural local. Historicamente, observa-se que as economias que se inseriam no comércio internacional

¹² Para Furtado (1975, p.98), “uma sociedade só é independente quando há uma independência cultural”.

como primário-exportador, em geral, as economias latino-americanas e que em fase subsequente tiveram o seu processo de industrialização, baseado na substituição de importações, tem sua “acumulação” de bens culturais em grande parte controlada pelo exterior.

Na fase em que nos encontramos, de explosão dos meios de comunicação, o processo de globalização do sistema de cultura terá que ser cada vez mais rápido, tudo nos leva a crer que estamos fechando o ciclo que se abriu no século XVI. Todos os povos lutam para ter acesso ao patrimônio cultural comum da humanidade, o qual se enriquece permanentemente. Resta saber quais serão os povos que continuarão a contribuir para esse enriquecimento e quais aqueles serão relegados ao papel passivo de simples consumidores de bens culturais adquiridos nos mercados. Ter ou não ter direito a criatividade, eis a questão (FURTADO, 1984, p.25).

O desafio civilizatório brasileiro é, então, saber se “continuaremos a contribuir para o enriquecimento do patrimônio comum da humanidade ou seremos relegados ao papel passivo de simples consumidores de bens culturais adquiridos nos mercados. Ter ou não ter acesso a criatividade, eis a questão” (FURTADO, 1999, p.53).

Sendo assim, as estratégias de desenvolvimento efetivas requerem uma ação direta do Estado sobre o conjunto do sistema econômico e devem ser forjadas em escala nacional. Conforme Brandão (2013, p. 244);

“O desafio político é ganhar o poder de comando sobre os centros de decisões, em uma situação em que alguns poucos “nichos de comando” estão internalizados e a maioria se encontra sobre controle exógeno, e em que há progressivo estreitamento dos horizontes temporais (e da legitimidade) para as ações públicas estruturantes e coordenadoras”.

Portanto, para Furtado o Estado torna-se importante no fomento ao desenvolvimento através de políticas de valorização da identidade cultural, rompendo com a dependência (cultural) instaurada ao longo de todo o processo histórico de colonização e, posteriormente, consubstanciada no processo de “imitação” dos padrões de consumo dos países desenvolvidos (destacadamente, o norte americano).

Em síntese, para Furtado (1982, p.180), o chamado processo de “modernização” condena o país a um mimetismo cultural esterilizante. A condição fundamental para libertar-se do subdesenvolvimento é escapar da obsessão de reproduzir o padrão de consumo daqueles que se intitulam como desenvolvidos. É preciso, pois, assumir a própria identidade.

Destacou-se ao longo desta seção que Celso Furtado tratou de maneira ímpar a relação entre a cultura e o desenvolvimento. Sua reflexão sobre a geração, difusão e

implantação do progresso técnico com as raízes históricas e culturais, levou-o a afirmar que a tecnologia é uma das vias mais intensa de mudança cultural dos povos.

Neste sentido, evidenciou-se a relação de dominação que os países centrais, controladores e difusores do progresso tecnológico, exercem sobre os países periféricos, imprimindo padrões de consumo inadequados as suas realidades. A falta de capacidade para absorver plenamente o progresso tecnológico nos países periféricos acaba constituindo uma estrutura econômica marcada pelo dualismo estrutural (setor moderno/setor atrasado) que, por conseguinte, gera o que Furtado chama de “dualismo cultural”. Este, por sua vez, está relacionado com o processo de acumulação desordenado que ocorre na “periferia”.

Em linhas gerais, o argumento é de que a classe burguesa da periferia tenta imitar os padrões de consumo dos países centrais, enquanto as massas da periferia tendem a imitar a sua elite. Em um segundo momento também é apresentado o impacto da globalização na padronização do consumo das massas. Destacou-se o papel exercido pelas empresas “transnacionais” nos países periféricos, bem como o a influência da propaganda em veículos de comunicação de massa e o controle da indústria cultural mundial, através das matrizes culturais de larga escala que difundiram de forma massiva os signos e elementos simbólicos da cultura dominante nos países periféricos com intuito de aprofundar “dominação cultural”, afastando-os cada vez mais da sua própria identidade cultural.

Por fim, ressalta-se a questão da valorização da cultura local e seu papel no desenvolvimento. Neste sentido, a invenção estaria diretamente relacionada à criatividade, de maneira que, caberia aos países dependentes lutar pelo direito a criação de valores culturais próprios, ligados ao sistema de cultura local, que levariam conseqüentemente a sua afirmação como nação em um cenário global.

Ademais, de acordo com o pensamento do autor, o ponto central para o desenvolvimento é a capacidade de determinar os rumos do processo social, com o intuito de alcançar objetivos compatíveis com a identidade cultural e a promoção da invenção cultural. Um país dependente luta pelos valores culturais próprios, ligados a sua cultura local, só assim sendo capaz de se “libertar” culturalmente e de se afirmar enquanto nação em um cenário global. O Estado tem papel fundamental neste processo.

Baseada nas ideias de Furtado (acima destacadas) segue um raciocínio norte deste estudo, que também motivou o destaque do papel da cultura frente ao processo de desenvolvimento. No caso específico desta dissertação, a análise da música local busca

verificar a capacidade desta em criar e/ou destacar estes “valores culturais próprios” descritos por Furtado. A intenção é descobrir se a música local atualmente produzida na região estudada apresenta características capazes de reforçar a identidade cultural local, e com isso auxiliar dentro do processo de desenvolvimento da região. Outra base teórica de Furtado que orienta a pesquisa está relacionada ao papel do estado no fomento de sua “libertação cultural” e afirmação diante de um cenário global. Por isso, a investigação também contemplou os agentes públicos culturais diretamente relacionados ao objeto de estudo, a música local.

Sendo assim, são apresentadas no próximo capítulo, as relações ocorridas entre a música (arte) e a sociedade, tendo em vista, constantes e intensas modificações sobre tudo de caráter material. Para tal, utilizou-se um viés sociológico, que contribuisse para o entendimento desta relação, uma vez que o objetivo da dissertação, também é verificar de que maneira a música pode contribuir com o desenvolvimento local.

3. A MÚSICA E O DESENVOLVIMENTO SOCIAL

A música é uma arte que se encontra presente de forma significativa nas mais variadas ocasiões, circunstâncias e momentos da vida social. Apesar disso, ela tem sido uma das artes menos estudada pelas ciências sociais. Certamente, a quantidade e diversidade de valores e práticas sociais ligadas à música, por si só, já justificaria uma maior atenção acerca desta questão.

De fato, seu caráter imaterial e abstrato, dificulta uma abordagem sistemática que contemple de maneira objetiva a música num escopo analítico. O que se percebe quando se trata do desenvolvimento de uma abordagem sociológica para música, são alguns problemas também inerentes a outras manifestações artísticas, sobretudo, relacionados à sua definição.

Mesmo sendo possível até com certa facilidade encontrar algumas definições para a música sua posição enquanto fenômeno artístico, por si só, já pressupõe uma indeterminação conceitual. Assim como em outras manifestações artísticas, é necessário analisar uma série de relações presentes entre artistas, práticas e público. Tendo em vista que cada indivíduo possui uma definição própria para aquilo que denomina arte.

Entretanto, as relações entre a música e a sociedade tem se transformado ao longo da história da arte (e música), fazendo com que apareçam novas avaliações acerca da questão. Conforme (GROUT & PALISCA, 1997, p. 17) “na Grécia antiga, se acreditava que a música era de origem divina, de modo que esta possuía poderes mágicos, capazes de curar doenças, purificar o corpo e o espírito e operar milagres no reino da Natureza”.

Ainda em relação à sua origem, por mais que existam muitas especulações a respeito, poucas certezas podem ser apontadas. Enquanto uma prática ancestral, o que se pode afirmar é que durante um longo período da história da civilização ocidental, tanto a produção, quanto práticas musicais de caráter erudito estiveram ligadas a contextos socioculturais específicos as religiões ou as cortes.

De fato, esta relação começa a se modificar significativamente a partir do século XVII, quando a música começa a ser tratada como um produto de caráter estético e mercadológico, do qual independia um contexto sociocultural e funcional específico. Historicamente, essa mudança da música para um contexto em que priorizava as relações entre artistas e públicos, ocorreu por duas questões centrais. A primeira está relacionada à sua transformação estética influenciada pela expressão de emergência do

romantismo. E, em segundo, pela ascensão da burguesia, enquanto classe social, que passou a se opor as ideias que a aristocracia designava sobre as artes em geral.

Nesta direção, devido a tais mudanças, observa-se que nos séculos XVIII e XIX ocorreu a multiplicação de teatros, óperas e concertos públicos, transformando a música e sua prática como um produto, onde era necessário pagar para se ter acesso, criando o que atualmente se denomina como, indústria cultural. Desta maneira, foi a partir de tal transformação, ocorrida inicialmente na Europa, que a música começou a adquirir as formas que atualmente conhecemos, lidamos e consideramos normais.

Sendo assim, o que se pretende nesta seção do trabalho, num primeiro momento, item 3.1, é apresentar as contribuições de Max Weber (1995) e Theodor Adorno (2011) acerca da Sociologia da Música, considerando que tais contribuições são essenciais para uma análise que contemple a música e suas relações como um objeto de caráter sociológico.

Num segundo momento, item 3.2, na intenção de realizar uma crítica a dinâmica da indústria cultural vigente, bem como na atuação da cultura de massa frente à sociedade global, apresentam-se pressupostos da Escola de Frankfurt acerca destas questões.

Finalizando o capítulo, no item 3.3, se enfatiza o papel da música no processo de formação e/ou fortalecimento de identidade cultural. Para isso, num contexto geral são apresentadas as colaborações de Hall (1998), Canclini (2003), Álvarez (2015) acerca das identidades e suas transformações. Trazendo para o viés mais específico da música e a identidade cultural dentro da análise do caso brasileiro utiliza-se as colaborações de Netto (2009). Para finalizar, colocou-se em pauta a formação identitária do estado do Mato Grosso Sul através da música, com o objetivo de relacionar com o caso analisado. Para isto, utilizou-se autores como Higa (2010), Amarilha (2014) e Teixeira (2014).

3.1. A Sociologia da música

Considerado como um dos pilares conceituais, dentro da Sociologia moderna, Max Weber, dedicou grande parte de seus estudos para a análise da modernidade, e do que apontava como “processo de racionalização e desencantamento do mundo”. Além da Sociologia, seu pensamento influenciou a Economia, a Filosofia, a Política, a Administração, entre outras áreas do conhecimento.

Neste sentido, seu trabalho sobre a sociologia da música está inserido de maneira fundamental em seus pressupostos acerca do Racionalismo Ocidental, pois apresenta um novo enfoque ao problema, enriquecendo a discussão, já que apresenta o próprio processo de racionalização da música e/ou arte ocidental. Porém, antes de analisar o processo de racionalização na música, propriamente dito, é necessário entender o conceito de “racionalização”, proposto por Weber.

Objeto central na análise weberiana, o conceito de racionalização, é circundado por algumas dificuldades quanto sua definição, uma vez que não é possível apontar uma acepção geral para ele. Isto ocorre, porque para Weber sua preocupação maior está em caracterizar o seu objeto, do que propriamente defini-lo. Em suma, sua análise implica na construção gradativa dos conceitos, ao longo de sua própria construção compreensiva.

Desta maneira, enfoca-se que a racionalização está diretamente ligada à ação social. Sendo que, ao citar a música racionalizada ou a religião racionalizada, condicionam-se essas, a ações sociais racionalmente orientadas, de modo que as dimensões da vida social e as condições de seu desenvolvimento suscitam nestas ações.

Cabe destacar, nesse sentido, que o pensamento weberiano se diferencia dos outros clássicos da sociologia (Durkheim e Marx) justamente pela sua visão compreensiva da sociedade, que em sua concepção deve ser entendida e analisada a partir de suas ações sociais. Conforme Giddens (1990) na acepção weberiana a ação social ou conduta social requer um significado subjetivo que se refere a outro indivíduo ou grupo.

Por “ação” entende-se, neste caso, um comportamento humano (tanto faz tratar-se de um fazer externo ou interno, de omitir ou permitir) sempre que e na medida em que o agente ou os agentes relacionem com um sentido subjetivo. Ação “social”, por sua vez, significa uma ação que, quanto a seu sentido visado pelo agente ou os agentes, se refere ao comportamento de outros, orientando-se por este em seu curso (WEBER, 1991, p. 3).

De uma forma geral, a ação é social quando existe a interferência do comportamento de outros (indivíduos ou fatores) na elaboração do sentido da ação, não importando o tipo de participação. Desta forma, a tarefa da sociologia para Weber é interpretar a ação social, ou seja, captar o sentido da ação.

Sendo assim, nas ciências sociais, em particular na Sociologia, o que se considera como aspecto diferenciador da ação social, é um comportamento distinto daquele que é parte da programação genética, biológica ou instintiva é que ela requer e é

relevante para o significado, uma vez que os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentido.

A ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto para os que a observam: não em si mesma, mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros. Estes sistemas ou códigos de significado dão sentido às nossas ações. Eles nos permitem interpretar significativamente as ações alheias. Tomados em seu conjunto, eles constituem nossas culturas. Contribuem para assegurar que toda ação social é cultural, e que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação (HALL, 1997, p. 01-02).

Por sua vez, para orientar suas interpretações Weber estabeleceu quatro “tipos puros” de ação social, que são: “ação racional com respeito a fins”, “ação racional com respeito a valores”, “ação afetiva ou emocional” e “ação tradicional”. Esses são chamados assim por existirem somente como uma concepção de ideias no mundo conceitual. Isto ocorre em razão desta realidade ser muito mais complexa do que os tipos propostos. O objetivo é usar a simplicidade conceitual dos tipos para ordenar a realidade e como isso organizá-la de forma simplificada para que possa ser compreendida de acordo com as limitações intelectuais do ser humano. Neste sentido, o que merece destaque no momento, são os tipos de ação social, denominados como ação racional, uma vez que se encontram diretamente relacionadas com o processo de racionalização.

Weber (1991) classifica a ação racional de duas formas: com respeito a fins e com respeito a valores. Na primeira, o sentido racional da ação encontra-se na escolha dos meios mais adequados para a realização de um fim, de forma que o único critério de seleção dos meios é a sua capacidade de realizar o objetivo estabelecido. Ou seja, qualquer meio eficiente é considerado válido tão somente por sua eficiência, independentemente de avaliações morais, éticas e religiosas. Na sociedade moderna é o tipo de ação mais frequente, é a ação do empresário capitalista, do político que leu Maquiavel ou daquele que pratica o crime organizado.

Por sua vez a ação racional com respeito a valores não leva em consideração que o fim é somente um “valor”, mas considera que este pode ter conteúdo ético, moral, religioso, político ou estético. Desta forma o que dá sentido à ação é a sua racionalidade quanto aos valores que a norteiam. Sendo assim, a ação é orientada pela fidelidade aos

valores que inspiram a conduta, desde que seja fiel aos valores, o comportamento é válido por si mesmo.

Caracterizados os tipos de ações racionais, cabe ressaltar a diferença entre processo de racionalização e ação racional, de modo que a racionalização oferta as condições fundamentais para que a ação racional seja exercida e/ou expandida, algo fundamental para o desenvolvimento social. Parafraseando Sen (2000, p.02); “O desenvolvimento consiste na remoção de vários tipos de restrições que deixam as pessoas com pouca escolha e pouca oportunidade de exercerem a sua ação racional”.

Sendo assim, para compreender o processo de racionalização na concepção weberiana é necessária uma análise macro-social, de modo a ser possível examinar as modalidades de ações sociais diferenciando-as a partir das sociedades distintas e do tempo necessário para o seu desenvolvimento. Por sua vez, distinguir tais modalidades de ação é uma característica principal do mundo moderno.

[...] o processo de racionalização, no seu decurso, opera a separação das esferas da existência - o que pode ser visto como um aspecto da especialização e fragmentação do mundo - em que cada esfera da existência passa a possuir e desenvolver a sua *Eigengesetzlichkeit*, uma lei que lhe é interna e imanente, uma "legalidade própria" que engendra esse domínio específico. Tal processo culmina, na época moderna, no intelectualismo, na perda daquela unidade primordial do mundo que Weber qualifica como uma "ingenuidade original" (WAIZBORT *apud* WEBER, 1995, p.28).

Deste modo, este processo de diferenciação, que implica na separação das mais variadas modalidades de encadeamentos significativos das ações, sobre os quais ocorre o processo de racionalização, possibilita a passagem de um mundo social “encantado”, para um mundo social “desencantado”. A partir desta lógica, as ações são reorientadas, de modo que passam a se distinguir com crescente nitidez. Sendo assim, se esclarece que a racionalização é uma característica de ações em processo e não das ações já fixas.

Entretanto, a distinção moderna entre os significados correspondentes a linhas de ação distintas acaba por gerar um novo problema. Isto ocorre em razão da relação entre os componentes de diferentes linhas de ação, que antes se entrelaçavam, num registro duplo: de um lado, as relações no interior de cada linha e, do outro, as relações entre linhas diferentes. Ressalta-se que cada uma dessas linhas tem uma “legalidade própria”.

A racionalização (ou seja, o processo que enseja a prevalência crescente da condução racional da ação) apresenta-se, portanto, em dois níveis. O primeiro é de caráter histórico-estrutural, e diz respeito à diferenciação entre linhas de ação, que caracteriza a modernidade. Esse primeiro nível oferece a condição

para o segundo, que remete ao interior de cada linha de ação, no plano da constituição da sua lógica intrínseca, da "legalidade própria" a cada qual. No primeiro nível o problema diz respeito às relações entre significados de ações sociais que ocorrem em linhas distintas. No segundo, concerne à modalidade de encadernamento dos significados no interior da mesma linha de ação (COHN, 1995, p. 13-14).

Desta maneira, independente de qual for a perspectiva que examina o problema da racionalização, é fundamental compreender sua multiplicidade, seja sob a ótica das suas múltiplas áreas de aplicação, ou ainda suas múltiplas acepções. De fato, por trás de toda ênfase dada à diferenciação das linhas de ação, Weber pretende ir além do dado estrutural desta diferenciação e alcançar o campo dos significados. Em outras palavras a nitidez.

E, justamente neste sentido, o termo de “desencantamento do mundo” está relacionado à nitidez, já que esse desencantamento pode ser entendido como o aumento gradativo desta nitidez de significados. Diante do exposto, pode-se afirmar que a vinculação entre o processo de racionalização e a diferenciação das linhas de ação está ligada ao seu caráter significativo, atribuídos pelos agentes e suas ações. De acordo com Cohn (1995, p.17), “a racionalização é um processo que confere significado à diferenciação de linhas de ação”.

Considerado como o texto que fundou a sociologia da música – Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música¹³(1921) – tornou-se fundamental nas análises que discutem o processo de racionalização, não somente na música, como também na arte de um modo geral, sobretudo, na sociedade ocidental.

Em linhas gerais, suas ideias compreendem o desenvolvimento da música moderna¹⁴ em consonância com o processo de racionalização ocidental, registrando a presença das formações sociais neste mesmo desenvolvimento musical, analisando tanto a dinâmica das composições musicais, quanto do desenvolvimento dos instrumentos musicais.

Por meio de uma análise histórico-sociológica comparativa, Weber relaciona o desenvolvimento da música ocidental, mais especificamente na Europa, com outros contextos culturais. Neste sentido, vale lembrar que a gênese de suas ideias acerca da

¹³ O texto "*Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*" (título original em alemão) foi publicado a primeira vez, em 1921, em Munique (*Drei Masken Verlag*). A partir de então, foi republicado como apêndice da obra *Economia e Sociedade*, mantendo-se assim por sucessivas edições. Somente em 1972, apareceu novamente como um texto autônomo.

¹⁴ Dentro do texto de Max Weber, o conceito de "música moderna" quer designar a música do Ocidente desde aproximadamente 1700.

sociologia da arte – música – realizou-se a partir de sua análise das religiões. O que interessa, de fato nesta análise, é a maneira que a religião se relaciona com a arte, investigando as tensões entre as religiões e o mundo, tendo em vista que a arte esteve ligada ao caráter religioso, sobretudo no mundo ocidental.

[...] “a religião, desde sempre, foi uma fonte inesgotável de possibilidades de desdobramento artístico, por um lado, e por outro, da estilização através da ligação da tradição. A arte enquanto suporte de meios mágicos é, para a ética religiosa da fraternidade, assim como para o rigorismo apriorístico, não somente depreciada, senão que diretamente suspeita. Por um lado, a sublimação da ética religiosa e a busca da salvação, e por outro lado o desdobramento da legalidade própria da arte tendem já em si à conformação de uma relação de tensão progressiva” (WEBER, 1956, p. 390-391).

De uma forma abrangente, Weber pontua dois momentos distintos, na relação entre a arte e a religião. O primeiro caracterizado como o da “ingenuidade original”, direciona-se para arte e a religião numa relação em que a arte é entendida como um acessório da religião, contribuindo para seu embelezamento estético e principalmente, reforçando seus valores ideológico-religiosos. O segundo momento, este já sob influência do processo de racionalização, é caracterizado como “intelectualismo”.

A arte a partir do intelectualismo passa então a possuir um caráter cada vez mais autônomo, fazendo surgir valores próprios, sobretudo de caráter estético, que acabam por competir com os valores religiosos. Conforme Habermas (1982, p.402) “a arte [no intelectualismo] constitui-se então cosmos de valores próprios sempre conscientes, abrangentes e autônomos”. Desta maneira, conforme a arte se torna mais autônoma, maior se torna a tensão entre seu caráter estético e o religioso.

De um modo geral, esta autonomia conquistada no campo das artes significa o desdobramento da arte conforme leis próprias. Além do mais, dentro da concepção weberiana, a própria Racionalização Ocidental é vista a partir de três elementos fundamentais, a) a ciência e surgimento de técnicas modernas, b) da ética guiada por princípios religiosos e c) pelo surgimento desta arte autônoma.

A partir desta concepção, Weber concentrou sua análise sobre os efeitos que uma compreensão consciente de valores estéticos intrínsecos possui diante do domínio material, ou seja, diante das técnicas de produção artística. E, mediante a isso, desenvolve toda a discussão referente ao processo de racionalização da música, presente em sua obra - “Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música”.

Segmentado em duas grandes frentes, o texto discute em sua primeira parte¹⁵ o processo de racionalização dos materiais sonoros, considerando a música, como substrato histórico e material. Em sua segunda parte¹⁶, discute a história de alguns instrumentos musicais, em paralelo como o processo de racionalização.

Partindo de uma constatação que engloba toda música moderna, Weber afirma que os intervalos presentes nesta música foram construídos mediante a uma racionalização na divisão das oitavas, e por tanto, uma “música racionalizada harmonicamente”. Tal fato é apresentado como fundamental na análise do processo de desenvolvimento da música (processo de racionalização) ao longo de toda sua evolução.

Por sua vez, esta análise do processo de racionalização do material sonoro é segmentada em duas vias: pelo processo de formação de intervalos e pelo processo de formação das escalas musicais. Dentro desta análise, Weber passa utilizar o “comparativismo”, de modo que busca apontar as diferenças da música oriental, frente à ocidental no que se refere o processo de racionalização do material sonoro.

Considerando que as músicas são racionalizadas em graus e direções diferentes e/ou divergentes, e que sua racionalização pode ser baseada em critérios extra-musicais, Weber adverte que a racionalização baseada nesses critérios denota que a esfera artística ainda não possui uma legalidade própria, uma vez que não pode seguir uma racionalidade própria. Este é justamente o caso da música oriental.

Em linhas gerais, pode-se afirmar que o Ocidente está para a música racionalizada harmonicamente, enquanto que no Oriente a música foi racionalizada de forma não-harmônica. Por sua vez, isto ocorre pelo nível de racionalização musical alcançado. Ressalta-se, então, a existência de diferentes tipos de racionalização, algumas mais, outras menos primitivas. Condicionam-se a problemas relativos à utilização de suas escalas, que por outro lado, são determinadas pelos intervalos de cada tipo de instrumento musical, em outras palavras, a questões diretamente técnicas.

A relação da arte atrelada a fins práticos, ausente de caráter estético, presente nas sociedades primitivas, a direcionou ao oposto de sua autonomia. Por sua vez, a libertação da arte de suas finalidades práticas acabou por exaltar o início da verdadeira racionalização, encontrando de vez sua legalidade própria, que é justamente sua racionalização específica. Desta maneira, assim como a racionalização da arte passou a se projetar sobre os próprios meios artísticos, a racionalização da música também passa

¹⁵ Corresponde aos parágrafos de 1 a 49.

¹⁶ Corresponde aos parágrafos de 50 a 59.

a se projetar sobre os meios musicais (sistemas sonoros, instrumentos e formas de composições).

Dentro da análise do processo de racionalização do material sonoro, outro ponto importante corresponde ao enfoque dado ao fenômeno de notação musical. Neste sentido, Weber questiona o fato do sistema sonoro ocidental e suas correlações se desenvolverem no Ocidente.

Caso se pergunte pelas condições específicas do desenvolvimento da música ocidental, então se trata antes de mais nada da invenção da nossa moderna notação musical. [...] Somente a elevação da música poli vocal à condição de uma arte escrita produziu então verdadeiros "compositores" e assegurou às criações polifônicas do Ocidente, em oposição àquelas de outros povos, duração, repercussão e desenvolvimento continuado (WEBER, 1995, p. 119).

A partir de então, entende-se que a racionalização do sistema sonoro acaba por se entrelaçar com a racionalização da escrita musical. De modo que, o sistema sonoro, as formas composicionais e esquemas de representação, se apresentem como fases de um mesmo processo que, por sua vez, se direcionam a campos específicos. Estes são criados devido a uma constante especialização e divisão, que posteriormente acaba por uni-los num processo mais abrangente.

Em suas considerações finais acerca do processo de racionalização dos materiais sonoros, Weber destaca três questões de suma importância dentro do processo. A primeira refere-se ao que denomina como “audição harmônica”. Dado que a maior especificidade da música ocidental, estar no fato desta ser um “material sonoro interpretado harmonicamente”, ressalta que o próprio processo de audição musical já é condicionado em razão da própria educação musical do Ocidente, que já faz com que a audição busque captar o material sonoro conforme padrões específicos, ou seja, uma música organizada harmonicamente.

Ao relacionar tal dinâmica da “música harmônica ocidental” com um contexto mais atual, destaca-se o modo padronizado ao qual se direcionou a produção musical. O padrão musical se tornou algo tão inerente dentro da música que foi capaz de criar padrões específicos de ouvintes, condicionando o público a escutas musicais mecânicas.

O segundo ponto abordado trata do papel do músico, ou artista profissional da música, denominado como “virtuose”. Este possui papel fundamental dentro do processo de racionalização do material sonoro, uma vez que, de maneira intensa e profunda, sua especialização profissional influencia diretamente o processo de produção e reprodução do material sonoro, seja na sua significação ou no seu emprego. Em suma,

sobre a “virtuose” pretende-se destacar sua dimensão como agente do processo de racionalização da música.

Por final, num terceiro apontamento, o autor destaca o que denomina como “temperamento”, na resolução dos problemas relacionados à divisão da oitava. Nesse sentido, cita que o problema da divisão da oitava, ao qual influência na formação de intervalos e escalas musicais, pode operar de duas maneiras, através de uma racionalização extra-musical ou de uma racionalização intra-musical.

Desta forma aponta que a racionalização de modo extra-musical, característica predominante da música Oriental, é dada a partir da criação e utilização de intervalos obtidos de maneira arbitrária. Por sua vez, em direção contrária, na racionalização intra-musical, destaca-se a questão do “temperamento”.

Temperada é, em sentido mais amplo, toda escala na qual o princípio da distância é levado a efeito de tal modo que a pureza dos intervalos é relativizada com o fim de compensar a contradição dos distintos 'círculos' de intervalos entre si, mediante a redução a distâncias sonoras só aproximadamente justas. (WEBER, 1995, p.130)

Sendo assim, o temperamento deve ser apontado como um processo técnico que equacionou os problemas da divisão de oitava na música ocidental, sendo essencial na formação de intervalos e escalas desta música. Indo mais adiante, cabe ressaltar ainda que o temperamento racionalmente orientado é considerado como a grande realização do Racionalismo Ocidental na área musical.

Com esta discussão Weber encerra a primeira parte de suas ideias, na qual se propõe a analisar e discutir o processo de racionalização do material sonoro, passando então para a análise do processo de racionalização na construção dos instrumentos musicais e seus efeitos dentro da música.

Dentre os principais instrumentos analisados estão o violino e suas variações¹⁷, o órgão e o piano, todos considerados como instrumentos modernos, devido suas transformações ao longo do processo de racionalização. Além dos traços construtivos específicos dos instrumentos, também se exaltou o papel do órgão, na “racionalização da polivocalidade”, bem como a importância do monacato¹⁸ no desenvolvimento da

¹⁷ São considerados como suas variações o grupo de instrumentos musicais que passaram a ser construídos na Itália, no fim do século XVII. São instrumentos de semelhante construção e sonoridade, mas adaptados a extensões diferentes entre os sons graves e agudos. Compõem esta família de instrumentos o violino, a viola, o violoncelo e o contrabaixo.

¹⁸Estilo de vida dedicado a busca de realidades divinas, vem do grego, (pessoa solitária). Iniciado pelos primeiros monges cristãos egípcios, e depois exportado para o mundo cristão medieval. Compõe o chamado clero regular, em oposição ao clero secular (papas, bispos, etc).

música ocidental, onde se apresenta mais uma vez, a relação entre a música e o contexto religioso. Sobre esta importância Waizbort *apud* Weber (1995, p.46) explica que:

[...] o desenvolvimento do sistema sonoro estava muito estreitamente ligado ao órgão, privativo das grandes catedrais e mosteiros. Assim a grande maioria dos problemas técnicos relativos à afinação - e conseqüente formação de intervalos e escalas - foi formulada e resolvida no interior dos mosteiros. E também o monocórdio, instrumento que está na base da medição racional do som, parece ter sido, segundo Weber, obra do monacato.

A ideia de Weber, neste momento, condiciona-se a partir do conceito de “progresso”, de modo que este seja entendido como o “progresso dos meios técnicos” e não como um parâmetro referente à qualidade da arte. Na esfera estética, caso da música, o processo de racionalização é apontado como um progresso dos meios técnicos desenvolvidos em consonância com a própria criação artística.

Sob esta ótica, descreve-se a história evolutiva dos instrumentos musicais, de modo que se evidencie a evolução técnica na construção destes instrumentos. Nesta direção aponta as transformações físicas realizadas nos numerosos gêneros de violas (instrumentos de corda), que após incessantes experimentos deram origem ao violino e suas variações.

Também neste sentido, apresenta-se o contexto histórico evolutivo do órgão e do piano, no tocante de suas transformações técnicas e físicas, enquanto instrumentos modernos. O órgão, instrumento baseado na flauta de Pan com o princípio da cornamusa, diante de um desenvolvimento técnico ininterrupto, foi tido como principal instrumento na criação de movimentos polivocais, portanto possuindo papel ativo na racionalização da polivocalidade. Ressalta-se ainda que o órgão, durante um longo período esteve ligado ao cunho religioso, estando presente nas igrejas e mosteiros, ao qual também era utilizado no ensino musical.

Na época carolínea, o órgão era inicialmente não mais do que uma espécie de máquina musical cortesã [...] O órgão penetrou então nos mosteiros, portadores de todo o racionalismo técnico-musical no interior da igreja; e lá, ao que parece - e isto é importante - foi utilizado sobre tudo também para o ensino da música. O uso sacro regular só é demonstrável a partir do século X, nas festas. Por volta de 1200, tinha alcançado aproximadamente três oitavas de âmbito sonoro. Desde o século XIII encontram-se tratados teóricos a seu respeito. Desde o século XIV seu uso nas grandes catedrais tornou-se rápida e progressivamente universal. O órgão tornou-se um instrumento completamente eficiente, também melodicamente, provavelmente apenas no século XIV, depois que o someiro ganhou sua primeira forma racional na configuração da assim chamada "caixa de mola", que foi substituída ao final do século XVI pela caixa de laço. (WEBER, 1995, p.141)

De fato, o órgão é um instrumento que apresenta em si, um forte caráter de máquina, pois sua ligação com o músico se direciona de uma maneira mais intensa as possibilidades objetivas. Isto ocorre devido suas configurações técnicas sonoras não apresentarem espaço para a liberdade de uma linguagem musical pessoal. Ainda assim, o constante aperfeiçoamento técnico do órgão, coincidiu com inovações dentro do canto polivocal, influenciando de forma significativa tanto no processo de racionalização do material sonoro, quanto de racionalização na construção dos instrumentos musicais.

Por sua vez, o piano, segundo instrumento moderno de teclas, possui duas raízes históricas bastante distintas. A primeira está relacionada ao clavicórdio, que por sua vez, tem origem a partir da multiplicação das cordas no monocórdio, já citado como base da medição sonora racional no Ocidente. Conforme Weber (1995, p.145), “seus sons [do clavicórdio], se esvaíam rapidamente, estimulavam a figuração, e assim ele foi principalmente um instrumento para a verdadeira música artística”.

Como segunda fonte histórica para o piano, se tem o cembalo, cujas cordas, para cada som, eram tocadas por penas, não possuindo capacidade de modulação da intensidade sonora. Apesar disto, o instrumento possuía grande liberdade e clareza no ataque sonoro. O que é importante ressaltar na evolução do piano como instrumento moderno é sua relação com a burguesia.

A construção do piano é condicionada pela venda em massa, pois o piano também é, de acordo com sua essência musical, um instrumento doméstico burguês. Se o órgão, para desenvolver suas melhores qualidades, exige um espaço gigantesco, o piano exige um espaço moderado (WEBER, 1995, p.150).

Os progressos dos meios técnicos da música determinaram de forma significativa a história da música moderna. O desenvolvimento do piano, neste sentido, significou um importante suporte técnico para a música moderna. Sua propaganda, fortemente ligada à burguesia, determinou sua produção em massa, e significação frente à cultura norte-européia.

Sendo assim, ao apresentar sua investigação sobre o processo de racionalização na música, cujo resultado foi o surgimento da música ocidental moderna, Weber apresenta uma investigação modelar acerca do problema do racionalismo, tornando sua sociologia da música uma pedra fundamental em seu pensamento, fornecendo uma reflexão teórica essencial nas análises que contemplem, não somente a música, mas todo o amplo campo das artes.

Diante disso, pode-se traçar um paralelo entre as ideias de Furtado sobre difusão do progresso tecnológico, dependência cultural e imitação do padrão de consumo com os pressupostos de Weber acerca da racionalização da música ocidental. Se a música ocidental desenvolveu-se a partir dos progressos dos meios técnicos, os países (desenvolvidos) que eram detentores dessas inovações tecnológicas tiveram influência direta no padrão musical imposto para as nações periféricas. Em outras a música e o comportamento musical da periferia é diretamente e constantemente influenciados pelo modelo dos países centrais.

Por sua vez, no sentido de apresentar suas considerações sobre a relação entre a música e a sociedade, Theodor W. Adorno se destaca por fornecer importantes contribuições para análises que abordam da música e suas relações com a sociedade. Filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão, Adorno foi um dos principais expoentes da Escola de Frankfurt¹⁹, e devido ao caráter interdisciplinar de seu pensamento, transita em distintas áreas do saber, assim como Max Weber. Sua principal contribuição acerca da relação entre a música e a sociedade, objeto de análise neste item do trabalho, apresenta-se no conjunto de doze preleções transcritas e publicadas na obra - Introdução à sociologia da música (2011) – constituindo parte importante de seus estudos sobre estética e música.

Esta fase do pensamento adorniano, situado no período do pós-guerra, está relacionada diretamente com sua experiência, como exilado, nos Estados Unidos. Por possuir ascendência judaica e vocação para o socialismo, Adorno foi obrigado a fugir da Alemanha, durante o período nazista, assim como grande parte dos pensadores da Escola de Frankfurt.

No início, foram apenas alguns indivíduos isolados, mas quando as nuvens da guerra começaram novamente a se acumular sobre a Europa, com a ascensão de Hitler ao poder na Alemanha, o fluxo se tornou uma verdadeira torrente com “escolas” inteiras de pesquisadores buscando uma segurança, comparativamente bem maior nos Estados Unidos. (FARR, 1998, p. 188)

¹⁹ A Escola de Frankfurt teve sua origem na cidade de Frankfurt, na Alemanha. Criada através de um decreto em 03 de fevereiro de 1923, do Ministério da Educação, em acordo com o Instituto de Pesquisas Sociais. Seu principal incentivador Félix J. Weil, doutorado em ciências políticas, que organizou a “Primeira Semana de Trabalho Marxista”, dando origem a escola. Podendo ser uma escola de corrente sociológica, optou por ser de ordem filosófica, pois também estava preocupada com assuntos de ordem política e econômica. “A escola de Frankfurt é assim a etiqueta que marca um acontecimento (criação de um instituto), uma atitude a ser seguida (a Teoria Crítica) e um projeto científico (filosofia social), enfim uma corrente ou movimentação teórica ao mesmo tempo contínua e diversa (devido as individualidades pensantes presentes)” (ASSOUN, 1991, p.19).

Neste período, vivendo no universo capitalista americano comandado pelos interesses e pelo lucro, direciona-se para uma análise mais atenta sobre a massificação da cultura. De modo que, passa a estudar profundamente a mídia norte-americana, descobrindo que por trás de uma falsa liberdade, difundida através de conceitos ideológicos como “American Way of Life”²⁰, o que de fato vigorava era a indução ao consumo e submissão ao sistema.

Diante desta constatação, passou a ser um crítico ferrenho dos meios de comunicação de massa, por considerá-los como peças essenciais numa engrenagem que sustenta a indústria cultural. Esta, por sua vez, acaba por moldar a mentalidade daqueles que inconscientemente a aderem, implantando o conformismo numa população que se encontra inerte diante de um sistema implacável que desfigura a própria essência do ser.

Novamente cabe ressaltar a ideia de dominação cultural proposta e apresentada anteriormente por Furtado. Segundo este autor, o domínio dos meios de difusão e progresso tecnológico por parte dos países desenvolvidos causa uma dependência estrutural e cultural para com os países periféricos. A Indústria Cultural enquanto peça de uma engrenagem de dominação cultural, busca impor padrões de consumo para a música e as artes em geral, padronizando seus consumidores e seus produtos, visando primeiramente o lucro financeiro.

Adorno procurou organizar em suas ideias sobre sociologia da música, apresentando a relação entre os indivíduos e a música, categorizando os tipos de ouvintes e os estilos musicais vigentes. A partir disto, não somente apresentou uma introdução ao tema, como também influenciou diretamente na concepção sociológica da escola de Frankfurt.

Em sua análise inicial, Adorno define os tipos de comportamentos musicais, e destaca que esta sociologia da música deve ser compreendida de um modo geral como “conhecimentos sobre a relação entre os ouvintes musicais, como indivíduos socializados, e a própria música” (ADORNO, 2011, p.55). Porém, aponta que com sua classificação sobre os tipos de ouvintes, não pretende uma elaboração de teses definitivas a respeito do caso, até porque, em sua concepção dos meios de produção em massa, teriam levado a um número incalculável de ouvintes. Portanto, sua classificação

²⁰ Em tradução livre, “modo de vida americano”, uma expressão aplicada a um estilo de vida que funcionaria como referência de auto-imagem para a maioria dos habitantes dos Estados Unidos da América. Seria uma modalidade comportamento dominante e expressão do *ethos* nacionalista desenvolvido a partir do século XVIII, cuja base é a crença nos direitos à vida, à liberdade e à busca da felicidade, como direitos inalienáveis de todos americanos, nos termos da Declaração de Independência. É utilizada principalmente para exaltar a qualidade de vida da sociedade americana.

estaria direcionada apenas enquanto perfis qualitativamente descritivos, dentro de um *index* sociológico, que visam apontar suas diferenciações e elementos determinantes.

Ao observar sistematicamente a relação entre a produção musical e sua recepção (escuta), Adorno percebeu a dificuldade em adotar procedimentos metodológicos que abarquem esta complexa e extensa relação social. De modo que para criar as tipologias sobre os ouvintes foi necessário considerar a “consciência dos antagonismos sociais” presentes nas relações com a música. Sendo assim, abordou a “diferenciação das experiências musicais”, como maneira de constituir especificamente o objeto, uma vez, que seu enfoque analítico se direcione mais para os indivíduos, do que à música, propriamente dita. A partir dessas premissas, Adorno passa a categorizar os tipos de ouvintes musicais.

O primeiro tipo de ouvinte, descrito por Adorno, é o que denomina como “*expert*” ou “ouvinte plenamente consciente”. O autor define essa categoria como um tipo ouvinte capaz de realizar uma análise técnica e profissional da música. De um modo geral, fazem parte desta categoria os músicos profissionais, por serem capazes de realizar o que denomina como uma “escuta estrutural”, onde o seu foco de análise passa pela lógica musical concreta.

O lugar dessa lógica é a técnica, para aquele que também pensa com o ouvido, os elementos individuais da escuta se tornam imediatamente atuantes como elementos técnicos, sendo que nas categorias técnicas se revela, essencialmente, a interconexão de sentido. Atualmente, esse tipo poderia limitar-se, em boa medida, ao círculo dos músicos profissionais, sem que todos estes cumprissem satisfatoriamente seus critérios já que muitos intérpretes contrapor-se-iam a eles (ADORNO, 2011, p.61).

Ainda sobre este tipo de ouvinte, Adorno chama a atenção para o distanciamento na relação música e indivíduo numa eventualidade de se tentar fazer todos os ouvintes possuir tal capacidade técnico-analítica. Apontando essa ação como algo utópico e desumano, uma vez que as condições sociais dominantes não possibilitam esta situação.

Dando prosseguimento em sua classificação, Adorno apresenta a categoria do “bom ouvinte”. Este, assim como o *expert*, possui uma capacidade técnica de escuta, porém não mesmo nível técnico-profissional que o primeiro. Ainda assim, é capaz de emitir opiniões bem fundamentadas sobre a música, de modo que não seja influenciado somente pelo prestígio ou gosto musical vigente. Adorno associa este tipo como aquele “indivíduo musical”, não simplesmente porque gosta de música, mas sim porque é capaz de estabelecer inter-relações de maneira espontânea, escutando além do detalhe

musical. Nota-se, portanto, a existência de uma interligação entre o *expert* e o bom ouvinte, sendo essas tipologias cada vez mais raras na sociedade, dado ao constante processo de aburguesamento social.

Em sua terceira classificação dos ouvintes, Adorno apresenta o “ouvinte de cultura” ou “consumidor cultural”. Seu surgimento deu-se sob forte influência dos músicos amadores (*amateur*), frutos de uma nova burguesia frequentadora assídua de óperas, teatros e concertos, tendo como característica principal um conhecimento musical ligado mais a dados biográficos de discos e interpretes, apresenta uma maneira espontânea e direta de relacionar-se com a música, substituindo a escuta estrutural dos “*experts*” e “bom ouvinte” por uma relação musical fetichista. Em outras palavras, respeita a música como um bem cultural e o consome a partir de sua legitimação pública.

Sobre os consumidores de cultura, ainda cabe ressaltar, a maneira hostil e elitista no tratamento das massas, que devido a uma ideologia reacionária e culturalmente conservadora, apresentava forte resistência a qualquer tipo de nova música. Parafraseando Adorno (2011, p. 65) “conformismo e convencionalismo definem amplamente o caráter social desse tipo”.

Apresentando divergências e convergências com o ouvinte de cultura, o quarto tipo de classificação proposta por Adorno abarca o que denomina como “ouvinte emocional”. Esses, assim como os consumidores de cultura, possuem uma relação fetichista com a música, mas diferem entre si em razão da influência musical sofrida. O ouvinte emocional se deixa influenciar pela sua própria mentalidade, e pelos sentimentos que proporcionados pela música. Utilizando a música como uma ferramenta essencial na ativação de excitações instintivas controladas ou reprimidas pela sociedade. Do ponto de vista social, a identificação desse tipo de ouvinte é complexa. Tendo em vista a profundidade e intensidade, assumidas conforme os conceitos das preferências musicais estabelecidas.

Conforme Adorno (2011, p. 68) “[...] para o ouvinte emocional, a música consiste em um meio para os fins de sua própria economia pulsional. Ele não se abstém da coisa que também está apta a lhe recompensar com sentimento, mas a transforma em um meio de mera projeção”.

Especificamente nesse caso, o autor apresenta um subtipo para os ouvintes emocionais, o qual denomina como ouvinte sensual, no qual se pauta num exemplo dos “homens de negócio”. A principal característica nesse caso é o modo isolado que o

ouvinte sensual se relaciona com a música. Ou nas palavras de Adorno (2011, p.67), “uma maneira culinária, onde cada estímulo musical é apreciado de forma isolada”. Cabe ressaltar ainda, a dificuldade de investigação acerca do ouvinte emocional, uma vez que, sua maneira de interpretação aponta para uma dualidade conceitual, sobretudo pelo caráter fictício que cada ouvinte apresenta. As diferenças na reação musical para o ouvinte emocional são influenciadas pelas diferenças presentes em cada indivíduo.

Em contraposição ao ouvinte emocional, surge na Alemanha nos anos 40, o ouvinte do ressentimento, tendo como uma característica marcante seu desdémio com a vida oficial musical, sugerindo ser algo ilusório e ultrapassado. Diferentemente do ouvinte emocional que busca na música um escape para as proibições civilizatórias, o ouvinte do ressentimento caracteriza-se pela apropriação destas proibições e as direciona justamente em face de um comportamento musical próprio. Os ouvintes do ressentimento, por não aceitar a vida oficial musical vigente, acabam por fugir para períodos musicais passados, aos quais acreditam estarem protegidos contra o caráter mercadológico dominante presente na música atual, tendo seu tipo de escuta classificado como uma escuta musical estática.

O ouvinte do ressentimento, aparentemente inconformista em seu protesto contra o sistema musical, simpatiza na maior parte das vezes com as ordenações e coletividades pelo simples fato destas existirem, com todas as conseqüências políticas e sócio-psicológicas [...]A consciência desse tipo é pré-formada pelos estabelecimentos de metas fixadas por suas confrarias, que, em geral, são partidárias de ideologias extremamente reacionárias, assim como pelo historicismo (ADORNO, 2011, p.69).

A diferenciação musical é representada, para o ouvinte de ressentimento, como algo puritano, e devido a isto se torna difícil delimitar a disseminação deste ouvinte, uma vez que atua de modo organizado e propagandístico, exercendo forte influência sobre a pedagogia musical, fazendo de grupo-chave, aqueles que apontam como indivíduos musicalizados. Até a atualidade a decifração social completa desse tipo de ouvinte, ainda não foi realizada, de modo que sua orientação social ainda está por ser indicada, pois tanto seu posicionamento frente à música, quanto sua própria consciência frente à sociedade, fazem parte dos resultados de um conflito entre posição social e ideologia.

Em sua última classificação sobre os tipos de ouvintes musicais Adorno aborda o grupo denominado como “ouvintes de entretenimento” que em termos quantitativos é sem dúvida o mais significativo e se analisados apenas por critérios estatísticos seria a tipologia de maior abrangência. Isto ocorre porque é para este grupo que a indústria

cultural está principalmente direcionada. Seja porque estes estão em conformidade com sua ideologia, ou ainda porque são engendrados por ela. Como nas outras classificações Adorno aponta para a necessidade de investigar as diferenças sociais entre os ouvintes, uma vez que estes apresentam uma consciência subjetiva, que é parte de uma ideologia empregada, sobretudo para os ouvintes de entretenimento. Desta maneira adota a hipótese de que as classes sociais inferiores são influenciadas de maneira não racionalizada, já as classes sociais superiores se posicionam de forma idealística, com a forma do espírito da cultura.

Em outras palavras, também poderia ser descrito como Furtado cita a imitação dos padrões de consumo. Onde as classes baixas dos países periféricos buscam imitar padrões de consumo da classe burguesa dos mesmos países periféricos, que por sua vez buscam imitar os padrões de consumo das elites dos países centrais.

Os ouvintes de entretenimento quanto ao seu modo de escuta são caracterizados por possuir uma escuta distraída e desconcentrada, com pouca atenção e reconhecimento. Onde sua relação com a música passa a ser de dependência, diante de um comportamento vicioso em relação aos meios de comunicação de massa. Neste sentido, Adorno reforça que a descrição adequada do ouvinte de entretenimento, somente será possível quando contextualizado a partir dos meios de comunicação em massa, como o rádio, a televisão e o cinema.

Desta forma, são apresentados os tipos de comportamento musical conforme a concepção adorniana, passando para o segundo objeto de sua análise, que se refere também na relação entre a música e os indivíduos, desta vez, a partir da definição do estilo musical.

Com intenção de conceituar a música, sua evolução e seus rumos, sobretudo no que concerne a sua propagação como um produto da cultura de massa, Adorno aponta para o que denomina como o surgimento da “música ligeira”. Para Adorno a música ligeira é um fenômeno dado pelo rebaixamento do gosto musical, ocasionado pela falta de acesso das massas a uma música elevada (clássica). De fato, o que ocorre nesta situação, é que devido aos avanços tecnológicos, a indústria cultural de massa, passou a ditar uma padronização musical com um forte apelo comercial, ao qual Adorno denominou como música ligeira e/ou hit²¹.

²¹“Nos países industrialmente desenvolvidos, a música ligeira se define pela padronização: seu protótipo é o hit” (ADORNO, 2011, p.92).

A principal diferença entre um hit e uma canção séria, ou, conforme o belo paradoxo da linguagem de tais autores, uma canção *standard*, estaria no fato de que a melodia e a letra de um hit teriam de ficar internamente limitadas, à um esquema inflexivelmente estrito, ao passo que canções sérias permitiriam ao compositor uma configuração livre e autônoma. A padronização estende-se do arranjo geral às individualidades (ADORNO, 2011, p.92).

A música ligeira, diferentemente da música elevada, que se relacionava com suas formas históricas através da dialética, teve a padronização como uma de suas principais características, de modo que esta acabou por desenvolver e difundir diferentes tipos padronizações dentro das estruturas básicas musicais. Em outras palavras, ocorreu uma padronização dentro de estilos musicais diferentes, cada um direcionado para um público alvo distinto, ressaltando ainda mais seu caráter mercadológico.

Perante uma análise social, os *hits* apresentam um efeito delimitado como efeito relativo aos esquemas da identificação. Conforme Adorno (2011, p.96) “a banalidade da atual música ligeira, implacavelmente controlada devido à vendagem, marca a ferro e fogo o que há de decisivo em sua fisionomia: o vulgar”. Ao analisar o que Adorno chama de “vulgar” perante a cultura musical, cabe ressaltar que o rebaixamento da arte neste momento acontece de forma bem organizada e administrada, sendo fruto de algo arquitetado pela indústria cultural de massa, na intenção de interferir dentro das questões de identificação social. Desta forma, a padronização da música ligeira, não deve ser submetida apenas sob uma ótica interna musical, mas sim, sob sua ótica sociológica. De modo que sua padronização não está somente ligada à questão técnica da música, mas ao tipo de comportamento e reação que o ouvinte possui ao entrar em contato com ela.

Esta relação entre os ouvintes e a música ligeira, é marcada por ser espontânea, uma vez que não é necessária grande concentração para sua compreensão. Em outras palavras, a reflexão musical não se apresenta como algo necessário, neste caso.

A passividade exigida insere-se no sistema global da indústria cultural como uma crescente estultificação. Não que um efeito emburrecedor se depreenda imediatamente das peças individuais. Mas o fã, cuja necessidade daquilo que lhe é imposto pode elevar-se à euforia embotada e às tristes sobras da antiga embriaguez, é educado mediante o sistema global da música ligeira com uma passividade que, possivelmente, também é transposta a seu pensamento e a seus comportamentos sociais (ADORNO, 2011, p.99).

Apesar de apontada sob um caráter mercadológico, bem como relacionada a uma produção de cultura de massa, a música ligeira não pode ser condicionada única e

exclusivamente a produção industrial de massa, pois sua função se apresenta mais intimamente ligada às questões de circulações do que propriamente dita da produção. Sobre sua a produção, Adorno destaca que devido à pressão mercadológica, muitos músicos talentosos são absorvidos pela música ligeira, na tentativa de balancear sua “estupidez” com a técnica de músicos altamente qualificados.

Nesta perspectiva, a dinâmica dominante dentro da indústria cultural fica evidente em grande parte das relações produtivas. Sendo que os músicos que produzem a música ligeira acabam por seguir uma direção pré-determinada pela indústria, que por sua vez possui caráter puramente econômico. Além disto, a música ligeira e suas relações sociais, ao qual se destaca o predomínio do caráter mercadológico diante do estético, concedem aos mecanismos de distribuição grande influência sobre aquilo que é distribuído. Em outras palavras, a grande abrangência social do *hit*, também está na maneira incisiva de sua divulgação e distribuição.

A real música de entretenimento dificilmente teria a mesma amplitude e o mesmo efeito sem aquilo que, na América, denomina-se *plugging*. Escolhidos como *best-sellers*, os hits são pregados nos ouvintes a golpes de martelo durante tanto tempo que, por fim, estes são obrigados a reconhecê-los, e, também, adorá-los, tal como os psicólogos publicitários da composição calculam acertadamente (ADORNO, 2011, p. 105-106).

Apesar de serem considerados distantes da música elevada, os *hits* possuem uma métrica que segue exigências próprias e mínimas para que obtenha êxito. Nesse sentido, sua fácil comunicabilidade e acessibilidade surgem como elementos sociais fundamentais para sua rápida proliferação. O sucesso dos hits, portanto, também estaria condicionado a uma música produzida pelos meios de comunicação em massa, de modo que o gosto do ouvinte não exercesse qualquer influência em sua escolha musical. Ainda assim, é possível perceber em alguns *hits* a existência de qualidades específicas das quais emergem uma segmentação própria, sendo estas denominadas pelos próprios ouvintes, como no caso dos chamados *hits evergreens*, canções que parecem não envelhecer, que perduram durante o tempo, sobrevivendo até mesmo às modas e tendências impostas pelo próprio sistema. Isto acontece, segundo Adorno (2011, p.108), porque “todo hit é, de fato, um ordenamento experimental sócio-psicológico, um esquema e um dispositivo catalisador de possíveis projeções, estímulos instintivos e *behaviours*”. Sendo assim, a ação desta música para os ouvintes, acaba por incentivar sensações eróticas privadas nos indivíduos. De forma intencional, tais canções remetem o indivíduo a um passado nostálgico, onde através do seu próprio imaginário o faz

acreditar que possa reviver tais experiências presenciadas no passado. Ainda no tocante do trabalho de composição dos hits, Adorno explica que,

Se o sistema comercial exige do compositor de *hit* algo impossível, obrigando-o a escrever algo ao mesmo tempo familiar a todos e que possa ser apreendido com facilidade, isto é, que seja igualmente diferente de tudo, então os hits qualitativamente exitosos são, por certo, aqueles nos quais se logrou essa quadratura do círculo, sendo que as análises penetrantes a seu respeito teriam de descrever essa façanha com precisão (2011, p.110).

Diante do exposto por Adorno, sobre o que classifica como música ligeira ou *hit*, pode-se afirmar que para a indústria cultural de massa, que promove e divulga tal música, é apenas mais um “ramo industrial inocente”, assim como tantos outros setores industriais. Por sua vez, sob uma análise sociológica, tal tipo de música é enganosa e colabora diretamente para o “dilaceramento” da consciência daqueles indivíduos que se entregam a este tipo de padronização musical.

Neste sentido, a próxima seção 3.2, busca levantar a discussão presente na Escola de Frankfurt, acerca do que denominam como Indústria Cultural e Cultura de Massa, certo de que tal análise crítica possa colaborar para o entendimento da relação entre a música e a formação e/ou fortalecimento de uma identidade cultural local, mesmo diante da dinâmica global da Indústria Cultural vigente.

3.2. Indústria Cultural e Cultura de Massa

“A indústria cultural realizou maldosamente o homem como ser genérico, fungível, um mero exemplar”.
(ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 136)

Desenvolvido por Adorno e Horkheimer, pensadores da Escola de Frankfurt, o conceito de indústria cultural se refere aos produtos culturais adaptados, para o que denominam como “consumo das massas”. Este conceito foi apresentado pela primeira vez na obra “Dialética do Esclarecimento”²², onde destacava o fato de que a cultura se tornava uma simples mercadoria e, portanto, encontrava-se subordinada as leis do sistema capitalista.

²²Lançada em 1947, é considerada como a mais importante dentro teoria crítica da Escola de Frankfurt, e contém um capítulo sobre elementos do anti-semitismo, além da indústria cultural, em que os autores elaboram sua teoria da comunicação, fundamentada tanto numa sociologia quanto numa psicologia social próprias. (CONCEIÇÃO, 2011)

“Dialética do Esclarecimento” trouxe uma nova perspectiva à análise dos meios de comunicação de massa cujo estudo estava, até então, sob forte influência da psicologia comportamental, “que restringia o fenômeno da veiculação de informação a um grande público à capacidade do emissor codificar uma mensagem, através de um canal e, assim, obter uma resposta do receptor” (COSTA, 1994, p.179).

Os produtos culturais, desta maneira, adotariam um caráter mercadológico, permanecendo assim fetichizados, e não possuíam as necessidades humanas como um fim, porque essas seriam somente um meio para fomentar a atividade capitalista, visando unicamente sua venda e conseqüentemente a obtenção de lucro. Para que isto fosse possível era necessária a concentração econômica e administrativa, de grandes corporações da comunicação, de maneira que os produtos da indústria cultural fossem padronizados e formatados, a partir de uma ideologia vigente na sociedade. Sendo assim, o consumidor seria transformado em objeto de fácil manipulação, submetido a fins previamente estabelecidos.

Esta abordagem conhecida como Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, é considerada por autores como Miège (2000), Mattelart & Mattelart (2001) e Wolf (2001), como uma das primeiras linhas de pensamento que se dedicaram exclusivamente ao estudo dos fenômenos da área de comunicação de massa. Também a este respeito, a *Mass Communication Research*²³, foi outra abordagem considerada como precursora pelos referidos autores, porém esta possuía um viés funcionalista, portanto, contraria a abordagem crítica da Escola de Frankfurt.

Apesar de serem iniciadas de maneira distintas e com preocupações específicas estas correntes de pesquisa acerca da comunicação de massa convergem no fato da emergência e difusão das tecnologias de comunicação de massa, bem como as possibilidades de pesquisas financiadas que surgiram pós-segunda Guerra Mundial, principalmente nos Estados Unidos. Cabe ressaltar neste sentido, que o período do pós-guerra foi de grande importância para a produção de conhecimento, pois impulsionou diversas correntes de pensamento, pesquisas e metodologias científicas, que em pouco tempo alcançaram grande aprofundamento.

Segundo Farr (1998) este processo esteve centralizado principalmente nos EUA, por dois principais motivos. O primeiro pelo já referido deslocamento migratório de muitos pensadores europeus para este país e, o segundo, pelo retorno dos soldados que

²³ Para melhor compreensão ver: Paul Lazarsfeld (1940), Harold Lasswell (1927), Kurt Lewin (1935) e Carl Hovland (1951).

havia estado em campo de batalha e procuravam retomar sua vida profissional e acadêmica diante de uma nação que precisava dar continuidade ao seu processo de desenvolvimento.

De fato, a gênese do pensamento que norteou a *Dialética do Esclarecimento*, ocorreu no ano de 1938. Convidado por Lazarsfeld²⁴, Adorno mudou-se para os EUA, onde passou a coordenar as pesquisas administrativas sobre a comunicação em massa nos EUA. Sua primeira experiência, neste sentido, foi o projeto de pesquisa da Universidade de Princeton, financiado pela Fundação Rockefeller, denominado como *Princeton Office of Radio Research*. Enquanto coordenador dessa pesquisa, Adorno realizou diversas entrevistas com ouvintes e profissionais das rádios, estudou cartas encaminhadas pelos ouvintes às rádios e escreveu comunicações e dissertações a respeito. Segundo Conceição (2011), foi nesta fase que Adorno desenvolveu quatro estudos fundamentais para a elaboração de sua teoria social da radiodifusão pautada na crítica de viés materialista dialético.

Seu primeiro estudo foi apresentado em 1939 em forma de conferência para os próprios colaboradores do projeto e ficou denominado como “*A Social Critique do Radio Music*”. Neste estudo, Adorno deu início à elaboração de seus conceitos críticos, percebendo que o interesse da indústria rádiodifusora, na elaboração das pesquisas que coordenava, estava diretamente ligado aos aspectos econômicos, buscando o aumento de audiência e conseqüentemente de seus lucros.

No segundo estudo, “*The NBC Music Appreciation Hour Conducted*”, Adorno analisou um programa de rádio educativo e sem fins lucrativos, voltado para crianças em idade escolar que não tinham oportunidades de frequentar salas de concertos, a este programa, direcionou críticas ferrenhas, que não agradaram os financiadores da pesquisa. Por esse motivo este estudo permaneceu inédito até 1994.

Conforme Carone (2003, p.479), o principal objetivo de Adorno neste estudo, “era o de mostrar que a radiodifusão mesmo quando se propõe a colocar no ar, programas musicais de caráter puramente educacional, falhava em levar os ouvintes-destinatários uma relação viva e real com a música, ou seja, a ter uma verdadeira experiência musical”. Entre as críticas tecidas apontava que:

[...] não apenas há insuficiência na parte puramente musical e pedagógica do programa, mas também que ele conduz a um mundo musical fictício dominado pelos nomes de personalidades, etiquetas estilísticas e valores pré-

²⁴Pensador Austríaco, precursor dos estudos que relacionavam a sociedade com os meios de comunicação. Fundador do Escritório de Pesquisa Rádio Universidade de Princeton, em 1933.

digeridos que não podem ser “experienciados” pela audiência do *Music Appreciation Hour*; na verdade, o programa apresenta o material de modo a fomentar, de modo proposital ou não, atitudes estereotipadas e convencionais, ao invés de levar à compreensão concreta do sentido musical. (ADORNO, 1994, p. 326)

Seu terceiro estudo publicado em 1941 intitula-se “*The Radio Symphony*”. O estudo abordava a ineficiência da rádio em apresentar o que chamada de “verdadeira música”²⁵ para as massas, uma vez, que segundo (WIGGRSHAUS, 2006, p.270), “a sinfonia retransmitida no rádio dava apenas uma imagem da execução real”. Ressalta-se ainda, que este estudo, foi o único a constar nas publicações oficiais do *Princeton Office of Radio Research*.

Também publicado em 1941, seu quarto estudo denominado “*On Popular Music*”, ganhou destaque no importante periódico científico, *Studies in Philosophy and Social Sciences*. Levantando as questões que chamara “do Sempre Idêntico e do Novo”, apontou que as músicas populares feitas para a indústria cultural buscavam ser iguais e diferentes ao mesmo tempo. Nesta dinâmica as canções sendo idênticas, estariam dentro do contexto mercadológico imposto pela indústria cultural, mas ainda assim, deveriam ter um caráter diferenciador dos outros sucessos, para que também pudessem ter espaço nas rádios. Foi justamente na segunda parte deste estudo que Adorno elaborou sua teoria sobre os tipos de ouvintes musicais, a qual já foi objeto de análise no item 3.1 desta dissertação.

Para Adorno a indústria cultural utilizou-se de estratégias que modificaram a relação entre a sociedade e seu modo de apreciara música e as artes em geral. E nessa direção aponta que a música sob controle da indústria cultural foi estrategicamente convertida numa ferramenta de prazer e diversão, com objetivo de se tornar um produto de entretenimento das massas. Justamente nesse sentido o termo descrito como “*fun*”²⁶ foi utilizado e popularizado, pela indústria cultural, principalmente nos EUA. A intenção principal era de apresentar um novo caráter estético para a música, relacionando-a com humor, diversão e entretenimento.

Tal noção de que a arte – música – não deveria ser séria, nem mesmo em seu caráter estético, foi fundamental para que a indústria cultural transformasse as artes numa “cultura de massa” e com isto num produto altamente rentável. A propaganda da

²⁵ Neste sentido, entende-se como verdadeira música, a música sinfônica executada pelas orquestras.

²⁶ Em tradução livre para o português, significa “diversão”.

indústria cultural para tanto, era de que a arte era contrária a realidade árdua da sociedade, ou nas palavras do autor (1994, p. 374):

A noção de “*fun*” reflete um processo social que mecaniza e oprime o indivíduo num tal grau que no seu tempo livre ele deve sentir alívio de suas responsabilidades. Em nossa época, esse alívio assume, sob o nome de “*fun*”, a forma de uma regressão à infância. O adulto que declara ter “*fun*” está moldado pelo padrão do menino brincalhão, descuidado, frívolo, que certamente não existe como ouvinte musical.

Sendo assim, ao correlacionar o gosto musical com a diversão, a indústria cultural estaria categorizando a música como um bem de consumo ligado ao entretenimento, que por sua vez, seria extremamente rentável, já que a própria indústria influenciaria diretamente em seu consumo. Esta foi mais uma constatação acerca o poder da indústria cultural na manipulação da sociedade que o autor encontrou em suas pesquisas frente ao *Princeton Radio of Research Project*.

De fato, o que é fundamental ressaltar, neste período, foi que a análise crítica adorniana gerou grande incomodo para os financiadores e demais pesquisadores do projeto. Afinal, seus estudos não contribuíam para a finalidade central das pesquisas, que era o aumento de audiência, conseqüentemente um maior ganho econômico.

Em linhas gerais, Adorno deveria auxiliar para que a indústria cultural, neste caso especificamente a ráiodifusora, se fortalecesse e como isso aumentasse seus lucros, mas ao contrário disso, acabou por descortinar um sistema manipulador que engendrava a sociedade a consumir a música, como um produto de entretenimento, de caráter exclusivamente mercadológico. Deste modo, por não alcançar e compactuar com os objetivos propostos pela pesquisa, e ainda por apresentar seus reais objetivos, Adorno acabou por ser desligado do projeto, ainda em 1941.

Naturalmente que, no âmbito do *Princeton Project*, parecia não existir muito espaço para uma pesquisa social de caráter crítico. A fundação *Rockefeller*, que encomendara o projeto, ordenava expressamente que as pesquisas fossem conduzidas dentro dos limites do sistema radiofônico comercial vigente nos Estados Unidos. Por conseguinte, subentendia-se que o próprio sistema, as suas conseqüências culturais e sociológicas e os seus pressupostos sociais e econômicos, não deviam ser analisados. (ADORNO, 1971, p. 261)

Evidencia-se, portanto, a postura contrária de Adorno, frente ao tipo de pesquisa realizada, caracterizada como pesquisa administrativa. Pois estes tipos de pesquisas procuravam estudar o comportamento do ouvinte de forma adaptativa, sem levar em consideração como a audiência influenciava num comportamento social mais

abrangente. Em outras palavras, o método empregado nas pesquisas administrativas era considerado por Adorno como insuficiente, uma vez que, utilizava-se de fontes primárias de conhecimento sociológico, unicamente a partir de reações dos indivíduos.

[...] o tipo de pesquisa que se esperava dele [Adorno] deveria ser guiado por uma questão de técnica administrativa: como manipular as massas. Para Adorno a tarefa do pensamento crítico é contribuir para a emancipação da sociedade como um todo, destruindo suas pretensões de progresso ou liberdade; mas a pesquisa empírica que ele descobriu nos Estados Unidos não era um protesto contra o modo de ser da sociedade, mas uma tentativa de investigá-la e compreendê-la para depois racionalizá-la e controlá-la melhor. Dessa tentação, não é de surpreender que Adorno e Lazarsfeld não conseguiram convencer a Fundação Rockefeller a continuar pagando pelo que queriam, mas que Adorno não parecia disposto a oferecer. (THOMSON, 2010, p. 35-36)

Apesar disso, a investigação empírica não foi excluída totalmente dos métodos de Adorno, de modo que, segundo Wolf (2001, p. 94) [Adorno] defendia que tais dados permitiam apenas “analisar as relações inerentes ao sistema produtivo, não as suas ligações com a dinâmica histórica, ou seja, com a característica constitutiva de cada fenômeno social”.

O embate entre as correntes teóricas crítica e funcionalista, sobretudo acerca da utilização de métodos de investigação empíricos, acabou por resultar duas visões distintas e contrárias sobre a cultura de massa e a indústria cultural. De acordo com a teoria crítica, tratar-se de “instrumentos de reprodução de massa que, na liberdade aparente dos indivíduos, reproduzem as relações de força do aparelho econômico e social” (WOLF, 2001, p. 92).

Por outro lado, para a *mass communication research*, a pesquisa administrativa, seria um instrumento pragmático utilizado em fins distintos de acordo com objetivos pré-determinados. Sendo assim, a pesquisa administrativa estaria a serviço de agências administrativas, fossem elas públicas ou privadas, colocando desta maneira os objetivos das mídias como irrelevantes. Para Lazarsfeld (1941, p.9), era justamente sobre tal questão que recaíam as ressalvas da teoria crítica:

Os modernos meios de comunicação transformaram-se em instrumentos tão complexos que, onde quer que sejam utilizados, produzem nas pessoas efeitos muito mais importantes do que tudo o que pretenda obter quem os administra: para além disso, esses meios são de uma tal complexidade que deixam às agências que os administram muito menos escolha do que julgam ter. O pensamento da pesquisa crítica opõe-se à prática da pesquisa administrativa na medida em que exige que, previamente e associado a qualquer objetivo específico que se queira atingir, se deve analisar a função global dos meios de comunicação de massa no sistema social atual.

A dificuldade encontrada por Adorno no desenvolvimento da pesquisa administrativa estava no fato de que assim como outros pensadores europeus exilados nos EUA, ele também encontrava muitas dificuldades na adaptação como a cultura norte-americana. Conforme Adorno (1971, p.265), “não me pediam para compreender a relação entre a música e a sociedade, mas sim para fornecer informações”.

Ainda assim, apesar de Adorno ter encontrado dificuldades epistemológicas com a pesquisa administrativa, principal característica da *mass communication research*, salienta-se que ele, nunca a rejeitou por completa. Uma vez que, acreditava que as pesquisas empíricas eram legítimas e fundamentais dentro dos fenômenos culturais.

Porém parafraseando Adorno (1986, p.271);

Não era preciso, todavia, atribuir-lhes autonomia ou considerá-las [as pesquisas administrativas] como uma chave universal. Acima de tudo, têm, por sua vez, de concluir-se por um conhecimento teórico. A teoria não é apenas um veículo que se torna supérfluo mal se dispenha dos dados.

Após sua saída do *Princeton Radio Research Project*, Adorno passou a se dedicar exclusivamente ao Instituto de Pesquisa Social dirigido por Horkheimer, onde em conjunto com o ele, desenvolveu a Teoria Crítica da Sociedade, onde de fato, com a experiência adquirida nas pesquisas de comunicação de massa nos EUA, apresentou a sua crítica a indústria cultural, foco central de análise neste item da dissertação.

Nesta direção, apresenta-se a diferenciação dos termos Indústria Cultural e Cultura de Massa. É fundamental que tais termos propostos, não sejam entendidos como algo que surge de maneira voluntária pelas massas. Sendo que, a cultura presente de forma espontânea nas massas, refere-se à cultura popular, de cunho regional, e que possui uma personalidade própria e distinta da cultura massificada.

Apesar disso, conforme Adorno e Horkheimer (2006), mesmo que a cultura popular apareça espontaneamente e possua elementos próprios, ela não resistiria a ser colonizada pela indústria cultural. Por sua vez, apesar do conceito de indústria nos direcionar ao processo de produção de produtos, o caso específico aplicado a indústria cultural não estaria restrita unicamente a essa questão. A indústria cultural estaria um escopo mais abrangente onde abarcaria o processo de distribuição e padronização da sua mercadoria.

O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais (...). Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis porque são

aceitos sem resistência. De fato, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. (ADORNO & HORKHEIMER, 2006 p. 100)

Ressalta-se ainda, que o objetivo principal dentro do processo de produção de mercadorias, o lucro, sempre esteve dependente a questões econômicas, e que este por sua vez, não estava sob o alcance total e direto do controle capitalista, em outras palavras, sendo um lucro mediado. Nesse sentido, Adorno e Horkheimer, apontam para uma nova dinâmica emergida com a indústria cultural, uma nova maneira de obter lucros, onde o este passa a ser imediato e calculado de maneira precisa, de modo que esta nova mercadoria – a cultura - pudesse ser assimilada de forma instantânea.

Parafrazeado Conceição (2011), seria a alienação em sua expressão mais refinada, que afasta cada vez mais o indivíduo, da verdadeira humanização, sendo que diferentemente da alienação do homem, proposta por Marx, ligada a exploração desumana da força de trabalho, essa nova alienação, se faz presente em espaços como a arte, a ciência, a cultura e o lazer.

Neste sentido, a indústria cultural passou a se dedicar na administração dessas atividades, transformando-as em objetos de consumo de caráter exclusivamente mercadológico. Portanto, tais processos administrativos geridos pela indústria cultural, engendrariam o homem a uma dependência e servidão, com intenção de impedir a formação de indivíduos capazes de julgar e decidir suas escolhas de forma consciente. Para tal, a indústria cultural utilizou-se de um discurso ideológico onde se defendia a padronização da cultura, sob alegação de sua democratização, onde supostamente atenderia a demanda social, porém sem demonstrar, que esta demanda era algo diretamente produzido pela própria indústria cultural.

A unidade evidente do macrocosmo e do microcosmo demonstra para os homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais ele se confessa ao público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda a dúvida quanto a necessidade social de seus produtos (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 133-114).

Para Adorno (1986) a democratização da cultura, então, tornou a massa como principal peça da engrenagem da indústria cultural, de maneira que esta pudesse conjecturar o estado de consciência e inconsciência de seus consumidores, a fim de confundir suas possibilidades de escolhas frente a mercadorias previamente padronizadas, e desta forma fazendo-o perder toda a sua individualidade, poder de escolha e reflexão.

Em outras palavras, a lógica mercadológica imposta pela indústria cultural ficaria acima das próprias escolhas individuais, evidenciando deste modo o caráter totalitário deste sistema, onde a manifestação da individualidade era suprimida e impedida. Os indivíduos diante desta padronização estariam impedidos de conhecerem e compreenderem os bens culturais elaborados historicamente, tornando a indústria cultural como principal fonte ideológica das massas. Conforme Adorno (1986, p. 93) “as massas não são a medida, mas a ideologia da indústria cultural, ainda que esta última não possa existir sem a elas se adaptar”.

Sendo assim, a dinâmica da indústria cultural transformou a cultura em um bem de consumo, altamente rentável, que acabou por gerar efeitos sobre o comportamento das massas. Conforme Adorno e Horkheimer apresentam (1985, p. 119, grifo meu) um efeito seria a

alienação/entorpecimento do indivíduo que, exposto aos filmes e novelas, seria **adestrado** e suas capacidades de imaginação e espontaneidade atrofiariam. Isto porque, a fórmula da repetição dos esquemas dos formatos industriais entregaria ao consumidor cultural algo com que ele se identificaria de imediato, dispensando suas faculdades de reflexão e, conseqüentemente, produzindo o conformismo social.

Outro efeito marcante estaria no surgimento da chamada “reificação do indivíduo”. Parafraçando Adorno e Horkheimer (1985, p. 119), o indivíduo despersonalizado na massa, seria transformado em um objeto que, “inevitavelmente, cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo”. Em linhas gerais, os indivíduos confundiriam sua individualidade com o seu próprio poder de escolha de um produto.

Ainda sobre tal Zuin (2001, p.13) explicita que “o engodo da personalidade bem estruturada não pode se eximir da necessidade de ser associado ao consumo de algum tipo de produto da Indústria Cultural, cuja elaboração pautou-se na mentira da primazia das necessidades básicas sobre as necessidades de consumo”. Diante do exposto o indivíduo seria reconhecido pelos bens de valores que consumiria, de modo que tal

movimento não seria passivo, sendo que o indivíduo se desdobraria para crer na aparência prioritária de suas necessidades básicas e no consumo de tais produtos.

Assim, para a indústria cultural, os indivíduos não passam de meros dados estatísticos, com intenção de quantificar seus ganhos. Ou nas palavras de Adorno e Horkheimer (1985) “reduzidos a simples material estatístico, os consumidores são distribuídos nos mapas dos institutos de pesquisa (que não se distinguem mais dos de propaganda) em grupos de rendimentos assinalados por zonas vermelhas, verdes e azuis” (p. 116).

Desta forma, ressalta-se o papel da publicidade, dentro da indústria cultural. De um modo geral, a administração de uma indústria, além de criar seus produtos, necessita distribuí-los, dentro de um mercado consumidor. A publicidade neste sentido tornou-se a principal responsável pelo direcionamento dos consumidores, influenciando diretamente em suas escolhas, e conseqüentemente criando seus mercados consumidores.

O que de fato ocorreu, entre a publicidade, especificamente da indústria cultural, foi que esta acabou por utilizar diversos recursos e técnicas das artes em geral. A música, as artes plásticas, o cinema e até a literatura eram constantemente incorporadas dentro do material publicitário, desta indústria, de modo que a publicidade acabava por se confundir com os produtos da indústria cultural.

“A publicidade converte-se na arte pura e simplesmente, com a qual Goebbels identificou-a premonitivamente, *l’art pour l’art*, publicidade de si mesma, pura representação do poderio social” (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p.153).

Sendo assim, a indústria cultural através de uma publicidade maciça, buscava implantar uma ideologia conformista, baseada na manutenção de um consumo imposto do qual não deveria ser contestado. Em linhas gerais, a indústria criava os “gostos” das massas, estas por sua vez, não refletiam ou questionavam tais “gostos” impostos pela indústria cultural, apenas consumia aquilo que lhe é apresentado, não existindo uma escolha consciente pelos consumidores.

Propaganda para mudar o mundo, que bobagem! A propaganda faz da linguagem um instrumento, uma alavanca, uma máquina. A propaganda fixa o modo de ser dos homens tais como eles se tornaram sob a injustiça social, na medida em que ela os coloca em movimento. Ela conta com o fato de que se pode contar com eles. No íntimo, cada um sabe que ele próprio será transformado pelo meio num outro meio, como na fábrica. (ADORNO E HORKHEIMER, 2006, p.119)

Conforme Santos (2004), a análise de Adorno e Horkheimer acerca da Indústria Cultural, buscava apresentar não somente seus efeitos e funcionamento, mas também caminhos para confrontá-la, ainda assim a ênfase sistêmica abordada na análise da indústria cultural acabou por deixar em segundo plano as possibilidades de resistência frente a uma estrutura tão poderosa.

Ainda nesta direção, conforme Konder (2002) é possível afirmar que a ideia de maior impacto contida na Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, foi que a questão ideológica, sobretudo no século XX, adquiriu um poder muito superior ao que Karl Marx imaginaria, e que isso se deve à ação da indústria cultural. Sendo assim, Adorno e Horkheimer foram os precursores ao denunciar “o funcionamento dos meios de comunicação de massas e a indústria do entretenimento como um sistema que não só assegurou a sobrevivência do capitalismo como continua exercendo função essencial em sua preservação, reprodução e renovação” (KONDER, 2002, p.82).

Deste modo, ao apresentar a indústria cultural a partir da concepção crítica da Escola de Frankfurt, é possível afirmar que ao transformar a música – ou as artes de um modo geral - em um produto comercial do mundo do entretenimento, seus efeitos frente à sociedade são devastadores. A perda de senso crítico, o empobrecimento intelectual e a ausência do poder de escolha individual na sociedade, são reflexos diretos da dinâmica imposta pela indústria cultural, que molda os indivíduos tornando-os meros objetos, na busca incessante de conseguirem seu objetivo principal, lucros cada vez maiores.

Diante disto, na direção do que se propõe investigar esta dissertação, apresentam-se na próxima seção 3.3, algumas relações entre a música e a formação ou fortalecimento de uma identidade cultural, na tentativa de esclarecer: Será que a música, diante de uma sociedade cada vez mais globalizada e frente à dinâmica da indústria cultural, ora apresentada, possui a capacidade de criar ou fortalecer uma identidade cultural?

3.3. Música e Identidade Cultural

Com base no que foi exposto no item anterior sobre a indústria cultural frente às massas, inicia-se a partir deste item 3.3, uma análise das relações entre a música, identidade cultural e desenvolvimento. Para isto, foi necessário explicitar como as identidades culturais se comportam diante do processo de globalização e como a música está inserida nesta relação. De fato, o que se pretende abordar é se a música - objeto de

análise desta dissertação - pode auxiliar as sociedades na manutenção e preservação de suas culturas, reforçando sua identidade cultural e com isso colaborando com o processo desenvolvimento, mesmo diante de toda influência cultural causada pelo processo de globalização.

Para dizê-lo de maneira mais clara, o que se costuma chamar de ‘globalização’ apresenta-se como conjunto de processos de homogeneização, e ao mesmo tempo, de fragmentação articulada do mundo que reordenam as diferenças e as desigualdades. Como se posicionar em relação às diferentes teorias da globalização? (CANCLINI, 2003, p.45).

Conforme afirmam Ger e Belk (1996) os fluxos globais econômicos, políticos e culturais se alastram pelo globo, criando além de um mercado, uma cultura global. A esfera cultural passa a ser um terreno onde a globalização transita constantemente, permeando e influenciando diretamente nas culturas locais. O indivíduo, diante disso, transformou-se num ser fragmentado, resultado das diversas identidades que lhe são impostas pela dinâmica global capitalista. Desta forma o processo de identificação do indivíduo passou a ser desconexo e extremamente mutável.

De acordo com Hall (1998, p.13) “a identidade torna-se uma celebração móvel formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.

Parafraseando Arnould (2010) no processo de globalização, a cultura não é mais governada pela tradição, mas por fluxos de consumo globais, que de um modo geral é pautada numa simbologia comercial associada à ideia de modernidade, ou em outras palavras a “cultura do consumo”. Sobre isto, Rocha (2005, p.117), cita que:

A sociedade de consumo institui um vocabulário, uma gramática e uma estilística do consumo, cabendo aos indivíduos apropriarem-se dessa linguagem para elaborar suas narrativas. É aderindo a determinados comportamentos, estilos de vida, ideias e atitudes que criamos uma identidade e instituímos uma consistência (sendo a própria vida pessoal entendida como o bem de consumo por excelência).

Também neste sentido Álvarez (2015) aponta que o processo de globalização acirra as pressões concorrenciais nos mercados internacionais, fazendo avançar a sociedade da informação, da imagem, do som e da mensagem impulsionadas pela constante difusão e sofisticação da tecnologia. Desta forma, este processo solidifica todo o processo produtivo baseado na agregação de valor, de modo que suas exportações sejam o foco mais importante na disputa por novos mercados. Neste sentido, ocorre um aumento da permeabilidade das fronteiras nacionais, facilitando a

circulação de ideias, valores e produtos culturais de toda a procedência, fazendo com que a discussão sobre a produção cultural ganhe nova importância política, econômica e estratégica.

Sendo assim, devido sua fácil penetração nos mercados consumidores, bem como a própria facilidade na criação de novos mercados, o comércio internacional de produtos culturais²⁷, dos quais são compreendidos os bens e serviços das indústrias cinematográficas, ráiodifusoras, televisivas, fonográficas, editoriais, entre outras maneiras de expressão cultural, atualmente é apontado como uma das áreas mais dinâmica da economia mundial, e por isto, tem seus mercados de exportações cada vez mais disputados. Por esta razão, o aumento constante desse fluxo internacional de produtos culturais é visto como uma grande ameaça às identidades culturais, presentes na diversidade humana. Diante do exposto, ainda cabe ressaltar que entre todas as nações, os EUA são os que mais se beneficiam com esta dinâmica da exportação cultural²⁸.

De uma forma mais abrangente, tal fato pode ser correlacionado por dois fatores já apontados nesta dissertação. O primeiro refere-se ao controle e difusão do progresso tecnológico, apontado por Celso Furtado, onde os países centrais, neste caso os EUA, engendram os países periféricos numa dependência tecnológica, e conseqüentemente a uma dependência cultural, fazendo com que ocorra a imitação dos padrões de consumo dos países centrais, entre eles os produtos culturais. A outra questão está relacionada com a transformação da cultura, apontada na crítica de Adorno e Horkheimer, onde os norte-americanos passaram a dar um viés de entretenimento e diversão, transformando-a em um produto de caráter extremamente mercadológico.

Sendo assim, dada a força econômica das indústrias culturais, bem como seu poder manipulador das massas, percebe-se que ao longo do processo de globalização, as questões que envolvem o consumo cultural e suas relações tem se tornado pauta constante em debates globais, sobretudo contrapondo a visão norte-americana sobre esta questão. Nesse sentido, no ano de 2005, capitaneados pela França e Canadá, mais de cem países (incluindo o Brasil) aprovaram na Conferência Geral da UNESCO, a

²⁷Os produtos da indústria cultural caracterizam-se pelos objetivos econômicos imediatos, que determinam a fabricação dos produtos e suas especificidades estéticas. Sendo que, além de responder as exigências econômicas das indústrias culturais, os produtos tornam-se acessíveis simbolicamente a um maior número de pessoas, tornando descomplexificadas as condições de acesso a esses produtos.(HERCOVICI, 1995).

²⁸Conforme Alvarez (2015, p.15) “a indústria de entretenimento norte-americana, já é hoje a segunda maior rubrica da pauta de exportação dos EUA”.

Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade Cultural. Nesta ocasião, o único país que deixou claro seu descontentamento com a Convenção foi os EUA. Conforme Álvarez (2015, p.17, grifo meu), isto ocorre por que;

(...) a visão, defendida pelos EUA, de que bens e serviços culturais constituem - **produtos de entretenimento** - e, como qualquer produto, devem ser submetidos às regras da Organização Mundial do Comércio (OMC), as quais preconizam a progressiva liberalização dos mercados nacionais à entrada de produção estrangeira sem qualquer discriminação de nacionalidade.

Por sua vez, a visão encabeçada pela França e apoiada pela maioria dos países presentes nesta Convenção, foi pautada na concepção de que bens e serviços culturais não podem simplesmente serem considerados apenas como produtos comerciais. Isso porque para estes países, os bens e serviços culturais são portadores de valores, sentidos e características próprias, que por sua vez são responsáveis na formação e fortalecimento da expressão da identidade de povos e comunidades.

Desta forma, a Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade Cultural apresentou a necessidade da criação de regras e normas, que defendam as identidades culturais, bem como os direitos das sociedades promoverem suas próprias culturas. Mas, para que isto ocorra é necessário que as nações adotem uma postura de maior resistência e controle na entrada de produtos culturais estrangeiros em seus territórios nacionais, além de aumentar as ações que promovam e reforcem a sua própria cultura.

Nesta direção, as ações de políticas públicas culturais são apontadas como fundamentais para o fomento e crescimento de uma indústria cultural doméstica, por meio de incentivos, subsídios, subvenções e reservas de mercado. Evidenciando assim o papel do Estado frente ao fortalecimento e promoção das identidades culturais, como forma essencial de se alcançar o desenvolvimento, como já citado por Furtado.

Privar comunidades culturais dos meios e formas para manter e fazer evoluir seus discursos simbólicos próprios significa favorecer a penetração indiscriminada de produtos culturais criados em outras realidades. A troca de discurso simbólico próprio por outro, aliena e provoca não só a gradativa aniquilação das peculiaridades da produção local, mas também impede que esta comunidade um dia alcance o desenvolvimento, na plena acepção da palavra. Ambos são efeitos altamente indesejáveis. Dessa forma, a legitimidade das políticas públicas destinadas a promover a cultura reside no fato de que a cultura expressa à identidade íntima de povos e indivíduos, e constitui marco de afirmação das liberdades civis, mas é, sobretudo, ator de desenvolvimento. (ÁLVAREZ, 2015, p.22)

Miranda (2000), por sua vez, ressalta que as identidades são contraditórias e que as pessoas participam de várias simultaneamente, em combinações às vezes conflitantes, conforme a maneira que o sujeito é interpelado ou representado. Assim sendo, sua identificação nem sempre é automática, ela precisa ser conquistada e pode ser alienada politicamente. Em linhas gerais, a identidade não pode ser considerada como algo imóvel, imutável e acabado, mas deve ser considerada como parte de um processo em constante desenvolvimento.

Desde aquele sujeito do Iluminismo entendido como totalmente unificado desde seu nascimento, dotado das capacidades de razão, consciência e ação, passando pela ideia mais recente do “sujeito sociológico” que se forma nas relações com outras pessoas que mediam seus valores, sentidos e símbolos expressos em uma cultura. Em tal acepção, projetamos a nós próprios nessas identidades culturais, à medida que internalizamos tais significados e valores, alinhando nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural em que vivemos. Ou seja, o mundo exterior é que estaria mudando, fragmentando o indivíduo, obrigando-o a assumir várias identidades. Com o agravante de que o ambiente em que vivemos agora é considerado provisório e variável. (MIRANDA, 2000, p.78)

Para Hall (1997, p.08) o que denominamos como nossas identidades, de um modo geral, seria melhor conceituado como “as sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos viver, como se viessem de dentro, mas que, sem dúvida, são ocasionadas por um conjunto especial de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências única e peculiarmente nossas, como sujeitos individuais”. Em outras palavras as identidades são formadas culturalmente.

Zardo e Mello (2013) afirmam que a identidade seria um processo interno de individualização de uma comunidade para organizar seus significados; ação fundamental para a criação de valores comuns a comunidade frente às mudanças constantes e drásticas. Sendo assim transcrevem-se trechos da obra “O Poder da Identidade” de Castells que ilustram perfeitamente estes conflitos.

Os movimentos sociais tendem a ser fragmentados, locais, com objetivo único e efêmeros, escolhidos em seus mundos interiores ou brilhando por apenas um instante em um símbolo da mídia. Nesse mundo de mudanças confusas e incontroladas, as pessoas tendem a reagrupar-se em torno de identidades primárias: religiosas, étnicas, territoriais, nacionais(...) Em um mundo de fluxos globais de riqueza, poder e imagens a busca pela identidade, coletiva ou individual, atribuída ou construída, torna-se a fonte básica de significado social. Essa tendência não é nova, uma vez que a identidade e, em especial, a identidade religiosa e étnica tem sido a base do significado desde os primórdios da sociedade humana. No entanto, a identidade está se

tornando a principal e, às vezes, única fonte de significado em um período histórico caracterizado pela ampla desestruturação das organizações, deslegitimação das instituições, enfraquecimento de importantes movimentos sociais e expressões culturais efêmeras. Cada vez mais, as pessoas organizam seu significado não em torno do que fazem, mas com base no que elas são ou acreditam que são. (CASTELLS, 1999, p. 23)

Diante disto, pode-se afirmar que no caso das identidades nacionais, suas significações não são unicamente genéticas e nem hereditárias, mas são construídas e transformadas no interior de uma representação cultural. Desta forma a nação possui um caráter simbólico de representação cultural. Numa perspectiva geral, a identidade nacional é um discurso adotado, que constrói sentidos, influenciando e organizando as ações e/ou concepções que temos de nós mesmos.

As identidades nacionais representam vínculos a lugares, eventos, símbolos, histórias particulares. Elas denotam o que, por vezes, é chamado de uma forma particularista de vínculo ou pertencimento. Sempre houve uma tensão entre identificações nacionais e identificações mais universalistas (HALL, 2003, p.76).

Trazendo esta análise especificamente para o caso brasileiro e reforçando que as identidades nacionais estão inseridas, de um modo geral, em nossa língua, em nossos costumes e em nossos sistemas culturais, ressalta-se que essas identidades estão longe de serem homogêneas, uma vez que são constantemente influenciadas por diferenças étnicas, sociais, geográficas e históricas. O Brasil, especificamente, em razão de sua grande extensão territorial e sua formação histórica miscigenada, da qual sofreu diversas influências culturais e sociais (europeia, africana, indígena) possui uma característica sócio cultural, definida como “hibridismo cultural”.

Canclini (1997) entende que o hibridismo cultural articula elementos aparentemente díspares e auto-excludentes na forma de atitudes e produtos culturais e é uma das marcas singulares da modernização não somente brasileira, mas também latino-americana. Esta característica pode ser apontada como um fator essencial na potencialização da criatividade intelectual e artística, auxiliando na promoção e manutenção das diferentes identidades culturais presentes no país. Neste sentido a música brasileira, ao longo de sua evolução, é considerada como um exemplo importante e significativo de criatividade coletiva, contribuindo na formação da identidade cultural brasileira.

[...] ela- **a música brasileira** - passa periodicamente por verdadeiros saltos produtivos, verdadeiras sínteses críticas, verdadeiras reciclagens: são momentos em que alguns autores, isto é, alguns artistas, individualmente e

em grupos, repensam toda a economia dos sistemas e condensam os seus múltiplos elementos, ou fazem com que se precipitem certas formações latentes que estão engasgadas. Podemos apontar alguns, talvez os mais salientes desses mo(vi)mentos metacríticos: o nascimento do samba em 1917, a bossa-nova, o tropicalismo, o pós-tropicalismo (como chamar a década de 70?) (WISNIK, 1979, p.15, grifo meu).

A música brasileira, neste sentido, foi fundamental na formação da identidade nacional, e é considerada como um dos mais importantes meios para sua manutenção e promoção. Parafraseando o texto – *Cara brasileira: a brasilidade nos negócios; um caminho para o “Made in Brazil”* - publicado pelo Serviço brasileiro de apoio à Micro e Pequena Empresa, em 2002, e que foi produzido com o intuito de divulgar a cultura brasileira no exterior, fica evidente a importância da música brasileira, no contexto do identitário nacional. “A imagem do Brasil vem sendo promovida de maneira excepcional pela música popular brasileira. Na verdade, a grande visibilidade do Brasil no mundo é veiculada através da música” (SEBRAE, 2002, p.91).

Nessa direção, é fundamental destacar a importância do gênero musical samba, como precursor, dentro do processo de formação e divulgação identitária nacional. De acordo com Napolitano (2005, p.23), “a partir dos anos 1930, o samba deixou de ser apenas um evento da cultura popular afro-brasileira, ou um gênero musical dentre tantos outros, e passou a significar a própria ideia de brasilidade”.

Corroborando o pressuposto, de que as formações de identidades são forjadas e até muitas vezes contraditórias, Netto (2009, p.28) afirma que “a formação identitária brasileira, é marcada por uma imposição simbólica, tendo em vista diversos interesses, sendo esta atravessada por um processo histórico, cujo resultado é uma expressão limitada no tempo, no espaço e em outros fatores como as classes sociais”.

Outra contribuição acerca da questão, parte das ideias apresentadas de Eric Hobsbawn e Terence Ranger em relação ao que denominam com “tradições inventadas”. A ideia central, neste caso, é de que algumas tradições são inventadas e servem como forma de centralização e reconhecimento dos Estados nacionais. De forma geral, Hobsbawn enfoca como as tradições surgiram e se estabeleceram, tendo como questão básica em sua análise o fato delas (as tradições) “que parecem ou são consideradas antigas serem bastante recentes, quando não são inventadas, somando-se a isso, e de modo diferente dos costumes, o objetivo e característica das tradições, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas” (HOBSBAWN, 1984, p. 9-10).

O samba, neste caso, foi à música apropriada das comunidades afro-brasileiras com o objetivo de criar um símbolo nacional que representasse o Brasil para o mundo, ou seja, uma música de descendentes de escravos, que até então eram tidos como socialmente inferiores pelas elites brasileiras da época, se tornou um dos principais símbolos nacionais. Apesar disso, pode-se afirmar que a música é uma expressão cultural aglutinadora e eficiente quanto se trata de promover a cultura de um determinado local e/ ou região.

Sendo assim, Hall (1998) explica que as novas características temporais e espaciais, que resultam numa nova compressão das distâncias e das escalas de tempo, estão entre os aspectos mais importantes da globalização a ter efeito sobre as identidades culturais. Pois com a aceleração dos processos globais, se tem a impressão de que o mundo parece menor e que as distâncias estão mais curtas, de modo que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância.

Desta maneira a globalização também passa a ser encarada como uma condição de suporte para difundir, promover e fortalecer a cultura em sua “dimensão local”. Sobre isto Albagli (1999, p.189) acrescenta que “é nela [dimensão local] que a globalização se expressa concretamente e assume especificidades”.

Nesta mesma direção, procurando compreender a paradoxal relação entre o local e o global, já que num momento promove, e noutra transforma às identidades culturais, Hall (2003, p.77) afirma que, “juntamente com o impacto do global, aparece um novo interesse pelo local”.

Assim, ao invés de pensar no global substituindo o local, seria mais acurado pensar numa nova articulação entre global e local”. Esse local não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem-delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. Mais provável é que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações ‘globais’ e novas identificações ‘locais’.

Cabe ressaltar, neste sentido, que a música brasileira, ao longo de seu processo histórico evolutivo não se furtou dos efeitos da globalização, e ainda assim, como já apontado, foi fundamental na formação identitária nacional, bem como na formação das diversas identidades regionais e locais em todo território brasileiro. Todavia ao examinar a produção musical de origem popular quando incorporada pela indústria cultural percebe-se uma relação bastante contraditória.

O samba, por exemplo, que hoje é considerado como símbolo cultural brasileiro, em seus primeiros anos de existência, enfrentou forte rejeição e preconceito por ser considerado subversivo para a sociedade burguesa. Isto fica evidente na visão de Cabral (1996, p.77);

O samba, que traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas, paciência: não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejam benévolos: lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos, devagarzinho, torná-lo mais educado e social.

Há exemplo do que ocorreu com o samba no Brasil, o *jazz* quando surgiu nos Estados Unidos, também foi discriminado, sobretudo pela sua burguesia, sendo indicado como uma música de prostíbulos e bares de segunda classe, dos quais seus frequentadores resumiam-se apenas a negros e pessoas de classes baixas. Porém, no caso do *jazz*, ocorreu que uma boa parte da juventude burguesa, na intenção de romper com os padrões culturais e sociais burgueses vigentes. O *jazz* neste caso teve um papel de libertação social e cultural para a juventude.

A aceitação do jazz nos anos 1920 seguiu o padrão de outras formas de arte e entretenimento. Membros das altas classes foram às partes mais pobres da cidade (*Nova Orleans*) ouvir a nova música e, ao mesmo tempo, essa foi importada para as seções das classes médias e altas. Se nas partes pobres, de onde ela veio, ou em um ambiente mais da moda, aqueles que abraçaram suas formas indissolúveis quebraram de todo coração com um grande número de valores tradicionais. Essas pessoas eram, na maioria, adolescentes se revoltando contra as convenções (NETTO *apud* LEONARD, 1962, p.52).

O que se pode perceber nos dois casos foi que ambas as práticas musicais surgiram e se difundiram inicialmente nas camadas mais pobres da população, sofrendo forte discriminação antes de ser incorporada pela sociedade burguesa e se transformar num símbolo identitário coletivo.

De acordo com Netto (2009) a elite brasileira na ânsia de apresentar símbolos que representassem nação, buscou aspectos que não estavam ligados a modernidade, como era comum nas sociedades europeias. Deste modo, acabou por adotar aspectos culturais das classes baixas. Nesse processo foi necessário que se empreendesse instrumentos capazes de retirar destas classes suas possíveis identificações e, pelas mãos da elite burguesa, serem transportadas a um âmbito mais amplo, o nacional. Os principais instrumentos para tal foram, a indústria fonográfica, a rádio, intelectuais, artistas de música popular de classe média, e por fim, o Estado forte.

Esta relação contraditória entre os costumes populares (dos quais a música também está inserida), sua adoção como um símbolo identitário cultural e a influência da indústria cultural também se encontra fortemente ligada à formação da identidade cultural do estado de Mato Grosso do Sul. E neste caso a região de fronteira com o Paraguai, mais especificamente as cidades de Ponta Porã e Bela Vista, apresentam-se como protagonistas.

Com a criação do estado de Mato Grosso do Sul, por meio do governo militar, em 1977, e efetivado a partir de 1979 (com a sigla MS), esta nova unidade da federação necessitava criar uma identidade que a representasse culturalmente, neste sentido, a “Cultura Paraguaia” foi apropriada para compor uma parte significativa de um todo chamado Mato Grosso do Sul.

A “cultura paraguaia” é “resgatada” como “pertencimento” das identidades sul-mato-grossenses. Um exemplo, o tereré torna-se um discurso de uma bebida agradável, deliciosa, saborosa, para beber com os amigos, “fazer a roda”, já que possibilita a conversa, o diálogo e a amizade. Além de “matar a sede” Lembro que as memórias publicadas anteriores a 1977 o “tereré” era divulgado como costumes de paraguaios no sentido pejorativo, “enrolação no serviço”. (AMARILHA, 2014, p.09).

Entre as heranças culturais paraguaias adotadas pelo então novo estado de Mato Grosso do Sul, a música paraguaia teve um papel de destaque ocupando um espaço cativo no cotidiano da população do estado, e posteriormente sob influência da indústria cultural também se popularizou principalmente nas regiões Sudeste e Centro-Oeste (HIGA, 2010).

De acordo com Caldas (1979) os gêneros musicais tradicionalmente paraguaios, como a polca paraguaia, e especialmente a guarânia dada sua característica “lamuriante”, acabaram por se tornarem uma forte influência musical, naquela que passou a se denominar como “música sertaneja”²⁹. Neste sentido, Caldas associa a música sertaneja diretamente à indústria cultural e a mecanismos de exploração do gosto popular, estabelecendo a diferença entre cultura popular (manifestação cultural espontânea) com cultura de massa (concretizada na música sertaneja através da gravação e comercialização de discos).

Desta maneira, Nepomuceno (1999, p. 129) aponta uma boa dose de “fronteirice” dentro da música sertaneja, sendo que isto se tornaria, posteriormente, um

²⁹ Para Martins, (1975, p.105) o termo “música sertaneja” se difere da “música caipira” no sentido de que esta, se encontra associada à utilidade para efetivação de certas relações sociais do cotidiano do caipira (ritual religioso, de trabalho ou lazer).

dos traços mais significativos não somente na música do MS, mas em grande parte da identidade cultural do estado de Mato Grosso do Sul.

Apesar disso, destaca-se que antes da criação do estado de MS, sobretudo nos anos que sucederam o final da Guerra do Paraguai, a “cultura paraguaia” de um modo geral era discriminada pelos brasileiros como sendo algo atrasado e incivilizado. Conforme José de Melo e Silva³⁰, que publicou em 1939 a obra *Fronteiras Guaranis*, os “costumes paraguaios” não eram bem vistos, e sua maior preocupação em relação a isto, era o modo de falar dos brasileiros que moravam na fronteira, principalmente nas cidades de Ponta Porã e Bela Vista.

Para Melo e Silva (2003) significava um crime o que faziam os moradores brasileiros da região fronteira, utilizando de vocábulos que em geral se identificavam com os “costumes paraguaios”, por exemplo, ao cumprimentar um conhecido, saudavam com: *Buenos dias, buenas tarde, buenas noche, adiós*. O autor demonstra indignação com os brasileiros que utilizam destes vocábulos castelhanos no dia a dia, como uma coisa corriqueira, “natural”, em sua concepção essa atitude era compreendida como um desrespeito ao idioma nacional, sendo desnecessário e prejudicial à cultura brasileira.

Conhecemos inúmeros brasileiros, não-mestiços (porque esses em geral se identificam aos paraguaios), que empregam *impieçar, enfermar, aquilar, cambiar, acostar, enojar, serventa, marchante, sombrero*, etc – em vez de começar, adoecer, alugar, mudar ou trocar, deitar, enraivecer, criado, freguês e chapéu, sem perceber que, além de tudo, dão péssimo exemplo aos filhos, que por sua vez vão crescendo nessa indiferença pela pureza da língua (MELO E SILVA, 2003, p. 82).

Numa análise relacionada à música na região, o autor aponta as cidades de Bela Vista e Ponta Porã como “impérios da ociosidade”. Conforme relata, os comerciantes locais, “vendiam em menos de três anos cerca de quatrocentos violões, ao passo que no mesmo espaço de tempo não conseguiram vender uma só enxada ou machado”. Ainda neste sentido, acrescenta que ao contrário do que acontecia com os brasileiros de outras localidades do país, “que só em casos excepcionais se afastam do trabalho em dias úteis”, na região fronteira;

³⁰ José de Melo e Silva, formado em direito, migrou para o sul de Mato Grosso, onde exerceu o ofício de juiz nas cidades de Bela Vista e Ponta Porã. Posteriormente, Melo e Silva, transferiu-se para o Território Federal do Guaporé, onde hoje fica localizada Rondônia. Em 1949 aparece como juiz substituto na comarca de Porto Velho. Depois, como juiz de direito da comarca de Guajará-Mirim (RO), em 1950, 1953 e 1959. É um dos autores da letra do hino de Rondônia (AMARILHA, 2014).

(...) é possível encontrar em qualquer parte, e a todo momento, homens e mulheres, ordinariamente ociosos a cavalo, que agrupam-se em qualquer parte, cantando e bebendo. É comum ficarem horas a fio nas casas de negócio, cantando e tocando sanfonas, violões e violinos, a pretexto de experimentarem estes instrumentos cujos estoques são sempre vultosos. (MELO E SILVA, 2003, p. 84).

Sendo assim, fica evidente a discriminação da “cultura paraguaia” por parte de intelectuais da época, como José de Melo e Silva. Apesar disso, pode-se notar também, a partir desses relatos, que a região fronteira sempre fora muito musical, e que aqueles brasileiros que residiam nesta região possuíam características culturais próprias, com um forte caráter híbrido.

Além disto, ao analisar a adoção dos símbolos da “cultura paraguaia” (música, tereré, culinária, religiosidade, etc) pelo então recém-criado estado de Mato Grosso do Sul, percebe-se a mesma relação contraditória ocorrida com a adoção do samba no Brasil, e do *jazz* nos EUA. De fato, o que ocorre em geral, é que as classes dominantes (artistas, burguesia e Estado) adotam símbolos e costumes culturais das camadas mais baixas da sociedade. O Estado com interesse de criar uma identidade cultural própria assume e eleva o que outrora negou e discriminou, e com uma forte divulgação em massa, capitaneada através das indústrias culturais, passam a indicar tais elementos como parte de uma identidade coletiva.

Nesta perspectiva, Álvarez (2015) acrescenta que a complexidade da relação entre a indústria cultural e a cultura popular exige um esforço para evitar esquematismos e simplificações. Em primeiro lugar, cabe considerar que esta indústria não representa a pura negatividade, contendo mesmo elementos de grande valor para a humanidade que estão sendo utilizados de uma forma alienada e unilateral ou postos apenas a serviço de uma minoria. Os meios de comunicação de massa, as novas tecnologias desenvolvidas ou incorporadas pelo cinema, os sistemas de gravação e reprodução de som e imagem não podem deixar de ser considerados patrimônios da humanidade que deveriam estar a serviço e à disposição de todos. Em segundo lugar, é perigoso considerar que tudo e todos que são veiculados pela mídia se tornam representantes da alienação ou “vendidos” ao sistema. Embora a indústria cultural crie muitos produtos completamente artificiais a partir de “receitas de sucesso”, muitas vezes ela incorpora elementos de valor que pertencem a diferentes tradições ou que se desenvolveram fora da sua esfera.

Desta maneira, o grande desafio encontrado surge no sentido de equilibrar essa relação entre cultura popular e indústria cultural, e indicar ações que busquem valorizar, divulgar e fortalecer as identidades culturais locais/regionais, sobretudo diante da constante pujança da globalização e seu caráter homogeneizante.

Sobre isto, apresenta-se o raciocínio Hall (1998, p. 69) sobre as influências da globalização diante das identidades culturais. Ressalta-se ainda, que este raciocínio foi fundamental na classificação dos artistas investigados neste estudo. Para Hall existem três possíveis consequências da globalização sobre as identidades:

- a) elas poderiam estar se desintegrando;
- b) as identidades “locais” estão sendo reforçadas por resistência à globalização;
- c) novas identidades híbridas tomam o lugar das antigas identidades nacionais.

Desta forma, tendo em vista que o local do estudo (fronteira Ponta Porã/*Pedro Juan Caballero*) apresenta aspectos culturais diferenciados, sobretudo pelas suas características híbridas, apropria-se da definição proposta por Lutosa da Costa (2006) como “bacia cultural” para a definição desta região.

Conforme Barroso (2006) a bacia cultural pode ser definida como um território que se configura em torno de um mesmo fluxo cultural, nutrido por fontes culturais diversas, que se fundem e se desdobram numa rede relacional de influências e confluências, para formar, em sua diferença e a partir de um imaginário compartilhado, um espaço original.

Esta denominação também tem sido bastante utilizada pelo músico e ex-ministro da Cultura, Gilberto Gil. Segundo Gil a intenção é que a “bacia cultural” acabe por representar um espaço geográfico diferenciado, que toma como referência, a cultura regional valorizando assim sua identidade e diversidade. Neste sentido, são incluídos tanto elementos geográfico-ambientais quanto socioeconômicos, já que cultura, sociedade e meio ambiente são componentes absolutamente inseparáveis. Nesta perspectiva da “bacia cultural” a relação entre identidade cultural e desenvolvimento local/regional é reforçada.

Lutosa da Costa (2006) aponta que atualmente a valorização da identidade cultural surge como uma alternativa concreta dentro do processo de desenvolvimento regional, reforçando o papel da cultura dentro dos novos modelos de desenvolvimento, sobretudo no que se refere aos territórios locais e regionais, já que principalmente nestes

casos é possível observar uma série de efeitos positivos para a sociedade. Essa alternativa de desenvolvimento, pautada na valorização da identidade cultural, possui a capacidade de despertar o sentido de pertencimento da sociedade, aumentando sua autoestima e acumulando capital social, assegurando desta maneira o comprometimento da sociedade com projetos de desenvolvimento da região, criando assim oportunidades de emprego e renda.

Por sua vez, para que isto ocorra segundo Zardo e Mello (2013) é necessário que o processo de desintegração/homogeneização das identidades culturais seja combatido através de trabalhos de desenvolvimento local, fazendo com que os atores de uma comunidade identifiquem que os fatores culturais e sociais são tão importantes para seu desenvolvimento quanto os econômicos e políticos, para isto é fundamental a cumplicidade nas ações referentes à identidade cultural de um território.

Neste sentido, como já exposto anteriormente, a música se apresenta como uma das mais importantes expressões artísticas quando se trata de fortalecimento e/ou manutenção de uma identidade cultural, fazendo com que a comunidade conheça sua cultura e se reconheça através dela. O local do estudo (fronteira Ponta Porã/*Pedro Juan Caballero*), nesta perspectiva, apresenta-se como uma das fontes simbólicas expressivas para a música regional sul-mato-grossense e isto fica evidente na produção musical daqueles artistas que ajudaram a criar a identidade cultural do estado de MS.

Conforme Teixeira (2014) os artistas precursores do que ficou conhecido como “música regional” de Mato Grosso do Sul são: Geraldo Roca, Paulo Simões e Geraldo Espíndola, Almir Sater, Guilherme Rondon, Tetê Espíndola. Destaca-se, por sua vez, que embora a música autoral influenciada pela música tradicional paraguaia já estivesse sendo produzida desde os anos 1950, com os compositores pioneiros³¹, o termo “música regional” só começou a ser utilizado, a partir do final dos anos 1970, e principalmente, após o lançamento do LP “Prata da Casa”³².

Dentre as canções desses artistas, algumas são consideradas atualmente como hinos não-oficiais do estado, e a influência da música fronteiriça é um traço forte neste sentido. A canção *Sonhos Guaranis* de Paulo Simões e Almir Sater, por exemplo,

³¹ Ver “Os pioneiros – A origem da música sertaneja de Mato Grosso do Sul” (TEIXEIRA, 2009).

³² “Prata da Casa” foi um projeto desenvolvido pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul com músicos de Campo Grande. Teve início com shows em 1979, e foi idealizado pelo produtor cultural, cineasta e jornalista Cândido Alberto da Fonseca, que também gerou em 1981 os primeiros clipes de artistas campo-grandenses no documentário “Velhos Amigos – Prata da Casa”, exibido e coproduzido pela TV Morena. O LP “Prata da Casa” foi o primeiro disco gravado ao vivo com plateia – em 15 e 16 de maio de 1982 no Teatro Glauce Rocha– em Campo Grande. O show de lançamento do álbum virou um especial que a TV Morena exibiu em sua programação (TEIXEIRA, 2014, p.49).

apresenta os traços rítmicos tradicionais da guarânia, e faz referência direta na relação de “uma só raiz” entre o povo sul-mato-grossense e o paraguaio, conforme trecho da letra:

Mato Grosso encerra em sua própria terra sonhos guaranis, por campos e serras a história encerra uma só raiz [...] Mato Grosso espera esquecer quisera o som dos fuzis, se não fosse a guerra quem sabe hoje era um outro país, amante das tradições de que me fiz aprendiz [...] e às vezes me deixa assim, ao revelar que eu vim da fronteira onde o Brasil foi Paraguai.

Curiosamente esta canção tão emblemática dentro do identitário cultural do estado foi composta após os artistas terem sido censurados em um programa de televisão que não permitia a execução da chamada “música de fronteira”, conforme relata Sater em entrevista.

Fui cantar num programa do Rolando Boldrin a música ‘Trem do Pantanal’ e ele disse: ‘Não, aqui é só música brasileira, guarânia, música de fronteira, não serve’. Ficamos eu e o Simões tão mordidos com aquilo que fizemos, ‘Sonhos Guaranis’, logo a seguir, justificando porque a gente gosta deste tipo de música que o Boldrin rejeitou. Podem expulsar um povo de seu país à bala, mas não lhe roubam a história. Nós ficamos impregnados da cultura paraguaia porque grande parte dos peões das fazendas de Mato Grosso do Sul eram paraguaios, o pessoal que mexia com couro, o pessoal que abriu as fronteiras, que utilizava o machado como instrumento de trabalho, que colhia a erva-mate, era constituído de paraguaios, cuja música impregnou nossa cultura. (SÁ ROSA e DUNCAN, 2009, p.104).

Outra canção de destaque neste sentido é “*Cunhatay Porã*” de Geraldo Espíndola. A canção composta em 1976 é outro símbolo da influência cultural fronteiriça no estado de MS. Segundo Espíndola relata, “fiz ela para minha esposa viajando de trem de Corumbá para Ponta Porã, uma viagem que sempre fazíamos. Essa música é um relicário que a gente ama e preserva, além de tudo fala da terra a que pertencemos. Eu amo a minha terra, por isso faço este tipo de canção” (Espaço Aberto, 01/03/2013).

Um fator importante a destacar, diante da declaração do autor, está relacionado ao sentimento de pertencimento local, que é uma característica essencial no processo de desenvolvimento local pautado na valorização da identidade cultural, e isto fica claro já nos primeiros versos da canção: “*Onde você quer ir meu bem? Diga logo pra eu ir também. Você quer pegar aquele trem. É naquele trem que eu vou também. É pra **Ponta Porã, Cuñatay porã cherô rai rô***”.

Desta maneira, ao apresentar a influência que o local do estudo (fronteira) representa não somente para a música regional de Mato Grosso do Sul, mas para toda a formação identitária do estado, é fundamental destacar alguns pontos essenciais para o prosseguimento do estudo.

Em primeiro lugar, vale lembrar que esses artistas citados como os principais ícones da música regional, apesar de terem influências diretas advindas da fronteira, não se limitam apenas a isto, sendo considerados por Teixeira (2014), como artistas híbridos, pois também sofreram impactos e influências diretas da globalização e dos gêneros musicais como o *rock*, o *blues*, o *reggae*, o *folk*, o *soul* entre outros gêneros musicais globais. Isto fica evidente na declaração de Almir Sater, sobre a canção mais conhecida do estado, Trem do Pantanal.

(...) é uma guarânia com a influência paraguaia, mas a harmonia dela é toda blues. E o blues em compasso ternário fica gozado. Nunca gostei de tocar guarânia imitando o jeito paraguaio. É sem graça. Agora é bacana trazer aquela emoção da fronteira do toque da música paraguaia para o nosso som. Nós crescemos ouvindo isso e faz parte da nossa cultura. (TEIXEIRA, Overmundo, ago. 2007).

Outra questão levantada sobre a música regional e a formação da identidade cultural no estado de MS, é que esta ocorreu de forma planejada e intencional, onde foram envolvidos artistas (intelectuais), poder público e instituições privadas, sobretudo grande parte da imprensa local. Neste sentido, nota-se a similaridade com o caso brasileiro e sua formação identitária nacional.

Tomando por base a sociedade sul-mato-grossense oitocentista, é flagrante que alguns setores tomaram a dianteira no que diz respeito à formação desse conjunto de valores (identidade cultural) que, do ponto de vista da alta cultura, seria socialmente desejável. Podemos apontar a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), a Academia Sul-mato-grossense de Letras (ASL), o Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul (IHGMS), o Jornal Correio do Estado, a TV Morena e a Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS). Todas essas instituições, em maior ou menor grau, estiveram interessadas em compor uma identidade e memória cultural regional para os sul-mato-grossenses, sempre sob a vigilância e cumplicidade de alguns importantes representantes das elites políticas locais (CAETANO, 2013, p.97).

Para finalizar tais reflexões, acrescenta-se ainda que a influência da música e dos costumes fronteiriços não se limitou a esta leva de artistas precursores da música regional. De modo que ainda é possível notar esta relação presente na produção dos artistas contemporâneos. O surgimento da polca-rock, por exemplo, gênero híbrido criado pelos músicos Jerry Espíndola, Rodrigo Teixeira e Caio Ignácio, no final dos

anos 80 e início dos 90, misturou a polca paraguaia a elementos e instrumentos do rock, gerando discos exclusivos³³ do novo gênero.

É certo que os elementos da cultura paraguaia foram apropriados e reinterpretados localmente [...] A música, cuja influência foi determinante sobre os ritmos locais, sofre uma série de releituras, a começar pelas batidas dos jovens do movimento da Moderna Música Popular Urbana do MS, nascido na década de 1970, considerados representantes natos da identidade cultural do estado, que ademais das referências ao Pantanal, à natureza e à fronteira, incorpora o compasso ternário da música paraguaia em suas melodias. Do mesmo modo, novas combinações e ritmos híbridos irão surgir em período mais recente, como a polca-rock, que combina o compasso ternário da polca com a batida do rock. (BANDUCCI JR., 2009, p. 7-8).

Mais recentemente, canções como *Por América* (Hermanos Irmãos), *Serve um terá!* (Curimba) e *Frontera* (Muchileiros) ainda demonstram que a influência da cultura fronteiriça continua presente de certa forma na produção musical atual do estado. Sendo assim, diante da forte influência que o estado de Mato Grosso do Sul recebeu da região de fronteira, em especial das cidades de Ponta Porã e *Pedro Juan Caballero*, direciona-se o estudo para uma investigação da música produzida nesta região fronteiriça atualmente, sobretudo na intenção de verificar se esta possui elementos capazes de promover e/ou fortalecer a identidade cultural local, e com isto auxiliar no processo desenvolvimento da região.

³³ Em 2003 a polca-rock ganhou dois discos autorais voltados completamente para o gênero, com os álbuns de Jerry Espíndola & Croa (“Polca-rock”) e Rodrigo Teixeira (“Polck”).

4. A MÚSICA E O DESENVOLVIMENTO LOCAL

Neste capítulo apresenta-se o estudo de caso referente a música local realizado na fronteira entre as cidades de Ponta Porã (Brasil) e *Pedro Juan Caballero* (Paraguai). O estudo buscou investigar o cenário musical atual da região fronteiriça, analisando sua produção musical a partir de seus artistas locais. A análise pautou-se em verificar se a música autoral produzida atualmente possui relação com o contexto cultural local, de modo a reforçar sua identidade cultural. Para tanto, foram consideradas algumas questões que nortearam e motivaram a investigação, como: a) a música é uma das expressões artísticas mais importantes na formação, fortalecimento e manutenção das identidades culturais; b) o fortalecimento e manutenção das identidades culturais vem sendo apontado com uma ação fundamental para alcançar o desenvolvimento local e regional; e c) a região possui características culturais próprias, fruto de uma miscigenação e diversidade cultural particular, que se bem exploradas podem surgir como um potencial produto cultural para as indústrias criativas, auxiliando no processo de desenvolvimento. Nesta perspectiva, a investigação encontra-se diretamente vinculada na relação existente entre a Cultura e o Desenvolvimento Local/Regional.

Si entendemos por cultura (más que el mundo de los libros y las bellas artes) el conjunto de procesos simbólicos a través de los cuales se comprende, reproduce y transforma la estructura social (...) Lo que debiéramos investigar centralmente para conocer las relaciones entre cultura transnacional y culturas populares es de qué modo los cambios político-económicos se combinan con la reformulación de las políticas culturales para promover una nueva cultura política, un nuevo sentido de la vida social (CANCLINI, 1989, p.29).

Atualmente percebe-se que ações pautadas nesta relação entre Cultura e Desenvolvimento Local estão sendo utilizadas como ferramentas fundamentais no processo de dinamização de âmbito político, cultural, econômico e social. Sobre isto, Vetrare (2000) destaca que um dos papéis da Cultura no Desenvolvimento de uma localidade é a integração social, rompendo as distâncias entre os grupos sociais através do fomento da criatividade, do resgate da autoestima da população, do resgate da identidade sociocultural. Maffesoli (1999), por sua vez, destaca que o resgate das questões culturais locais surge com um potencial econômico a ser explorado neste contexto de globalização. Kasasara e Santana (2007) ainda reforçam que a revalorização da esfera local é colocada como questão central na discussão sobre a estratégia do Desenvolvimento Local, de modo que esta seja foco de ação para implementação de

políticas sociais que tenham real impacto sobre a qualidade de vida e o Desenvolvimento econômico da região, sendo fundamental para que isto ocorra o chamado “espírito empreendedor” dos agentes sociais, governos e organizações.

É a dimensão cultural que fortalece, potencializa e pereniza valores culturais, saberes populares, códigos de relacionamento do grupo humano focalizado. Ações concebidas e implementadas com base nesse compromisso tendem a ser mais bem assimiladas pelos beneficiários e contribuem para o fortalecimento de identidades das comunidades. São numerosos os exemplos de experiências bem-sucedidas de inclusão social e de promoção de alternativas sustentáveis de Desenvolvimento econômico local que se fundamentam em processos de resgate das identidades culturais. (GONÇALVES, 2005, p. 8)

Nesta direção, Zardo e Mello (2013) considera que os três pontos fundamentais merecem destaque pela direta interferência da Cultura como vetor de Desenvolvimento Local, quais seja, a cultura como identidade formadora de um povo, como marca diferenciadora de um território e como indústria criadora de valor. Neste sentido, também reitera a necessidade de acompanhar a supremacia dos conteúdos imateriais, simbólicos e intangíveis que se revelam profícuos para possibilidades criativas em que a cultura estrategicamente se insere. A investigação deste modo se justifica e se concentra na análise do conteúdo imaterial e simbólico contido na atual música local, uma vez que esta pode auxiliar no desenvolvimento local, reforçando a identidade cultural local, e também se apresentando como um potencial produto cultural a ser explorado economicamente. Sobre isto, Braga (2003) é categórico ao afirmar que existe um caminho a ser percorrido entre a Cultura local e os produtos baseados em sua identidade. Assim, para criar territórios competitivos através de sua identidade é necessário mapear e apresentar as tipicidades, ícones naturais, símbolos e as referências culturais do local, fazendo com que essas sejam apropriadas pelas comunidades e contribuam para o reconhecimento de um território.

Justamente neste sentido, a música quando relacionada ao contexto cultural local apresenta-se como uma alternativa real na promoção das identidades culturais locais e seu reconhecimento por parte da comunidade. Conforme Carsalade (2004) devido combate à desmaterialização, criado para dar mais leveza e mobilidade ao capital, a perspectiva cultural acaba fazendo com que os lugares diferenciados e únicos funcionem como âncora de referência para a própria produção de valores de mercado. Nesta perspectiva a região do estudo apresenta-se como um centro de referência cultural potencial tendo em vista seus aspectos próprios como sua diversidade e miscigenação

cultural. O que se pretende descobrir com a investigação é justamente se a atual música local produzida na região destaca esse diferencial cultural. Entende-se desta forma que esta é a condição inicial básica para o planejamento de ações que visem o desenvolvimento local através da música.

Sendo assim, o capítulo foi organizado em 3 seções principais. A primeira se refere aos Aspectos Metodológicos utilizados como forma de organizar e realizar a investigação. Na segunda apresenta-se o Recorte do Objeto, onde foram apresentadas algumas questões referentes ao local do estudo, além de descrever como ocorreu o levantamento dos artistas locais e das canções analisadas. E, por fim, na terceira seção foi realizada a análise das entrevistas aplicadas com os artistas locais e gestores públicos locais da área de cultura, além da análise do conteúdo das letras de música.

4.1. Aspectos Metodológicos

Na intenção de alcançar os objetivos propostos pelo estudo, utilizou-se a metodologia qualitativa de abordagem “compreensiva hermenêutica”³⁴, descrita por Jürgen Habermas (1987) como “Eu-Identidade”. A escolha desta metodologia ocorreu em razão deste pesquisador investigar um objeto de estudo (a musical local) do qual está diretamente inserido. Por atuar a mais de uma década, como músico, interprete e compositor, no local do estudo (fronteira Brasil/Paraguai), a escolha da “Eu-identidade” se faz presente como importante aporte teórico-metodológico desta pesquisa, uma vez que credita o pesquisador a utilizar de sua experiência individual na busca da compreensão das questões referentes às significações e identidades (locais) coletivas.

Neste sentido, buscando identificar a relação existente entre os artistas, sua produção musical e o contexto local (fronteira), foram aplicadas entrevistas livres com artistas locais previamente selecionados, utilizando-se também da técnica de pesquisa denominada como “Observação Participante”, para a análise dessas entrevistas.

Podemos considerar que a Observação (participante) constitui uma técnica de investigação, que usualmente se complementa com a entrevista semi-estruturada ou livre, embora também com outras técnicas como análise documental, se bem que a mesma possa ser aplicada de modo exclusivo. Para a sua utilização como procedimento científico, é preciso que estejam reunidos critérios, tais como o responder a objetivos prévios, ser planejada de modo sistemático, sujeita a validação e verificação, precisão e controle (CORREIA, 2009, p.31).

³⁴ “A compreensão hermenêutica não é outra coisa que a forma metodologicamente desenvolvida daquela reflexividade vaga ou semitransparência na qual sempre já se processa a vida dos homens em comunicação pré-científica e em interação social” (HABERMAS, 1987, p. 162).

Além disto, também foram analisadas letras de músicas desses artistas com a intenção de identificar a presença de elementos simbólicos que remetam a cultura local. Para tal, foi utilizada a técnica de pesquisa descrita por Bardin (2011) como análise de conteúdo (análise de discurso). A ideia central para a análise das letras está na concepção de que ao produzir canções com elementos simbólicos que remetam a cultura local, estes artistas estejam contribuindo diretamente para o fortalecimento e/ou valorização da identidade cultural local, que por sua vez, apresenta-se como importante ferramenta dentro do processo de desenvolvimento local/regional.

Por fim, com intuito de verificar a atuação do poder público nas questões referentes à música local e seus representantes, foram aplicadas entrevistas semi-estruturadas aos Secretários Municipais de Cultura, em Ponta Porã (Brasil) e Pedro Juan Caballero (Paraguai), uma vez que as políticas públicas culturais são fundamentais para que de fato ocorra o desenvolvimento local pautado na valorização de uma identidade cultural.

4.1.1 Habermas e a “Eu-identidade”

Apresentado como um dos autores mais conhecidos e produtivos no âmbito da filosofia, ciências sociais e psicologia social, Jürgen Habermas têm sido referência obrigatória para diversas disciplinas das ciências humanas, tendo como destaque, suas contribuições, discussões e proposições sobre as coordenadas pós-nacionalistas, identidade humana, individual e coletiva.

“A referência básica da compreensão entre indivíduos, pressuposta tacitamente às costas das ciências naturais por aqueles que participam do processo investigatório, é reivindicada pelas ciências do espírito como sendo de seu domínio exclusivo” (HABERMAS, 1987, p.155).

Denominada por Dilthey³⁵ (1965) com “ciências do espírito”, estas possuem como objeto o homem e seu comportamento. De modo que, diante do mundo humano

³⁵ Wilhelm Dilthey (1833 – 1911) foi filósofo hermenêutico, psicólogo, historiador, sociólogo e pedagogo alemão. Lecionou em universidades européias, como a Universidade de Berlim e a da Basileia. Considerado um empirista, contrastava com o idealismo dominante na Alemanha em sua época, mas diferindo sua concepção do empirismo e da experiência da concepção britânica. Seus principais conceitos procuram fundamentar as "ciências do espírito" como forma de conhecimento humano, em oposição às ciências da razão. Para tal dialoga e aprofunda o pensamento de Kant, John Locke, Auguste Comte, Stuart Mill, Berkeley, Rudolf Hermann Lotze, entre outros (AMARAL, 2010).

seja possível adotar uma atitude de "compreensão pelo interior". Perante o mundo da natureza, essa via de compreensão estaria completamente fechada, portanto, os meios necessários para a compreensão do mundo histórico-social podem ser tirados da própria experiência social vivida. Esta experiência vivida na qualidade de realidade unitária seria o meio a permitir a apreensão da realidade histórica e humana sob suas formas concreta e viva.

Sendo assim, Habermas aponta que o alto nível de intersubjetividade presente no complexo cultural da vida, limita a ciência, de modo que num sentido estrito esta seja capaz de pressupor, mas incapaz de analisar. Neste sentido, destaca-se que as ciências do espírito possuem uma posição metodológica especial diante das ciências naturais.

A partir das tarefas da própria vida desenvolveu-se, por assim dizer de forma vegetativa, ao lado das ciências naturais, um feixe de conhecimentos interligados entre si pelo objeto comum. Tais ciências são a história, a economia política, as ciências do direito e da política, o estudo da religião, da literatura e da poesia, da arquitetura e da música, das concepções de mundo e dos sistemas filosóficos e, por fim, da psicologia. Todas essas ciências reportam-se a uma mesma realidade: a espécie humana. Elas descrevem e relatam, julgam e compõem conceitos e teorias em relação com este fato (a espécie humana). E assim aparece pela primeira vez a possibilidade de demarcar esse grupo de ciências em sua relação com o mesmo fato: a humanidade, distinguindo-as, assim, das ciências da natureza (HABERMAS *apud* DILTHEY, 1965, p.79-81).

Por sua vez, ainda que pareça clara a diferença entre as ciências da natureza e as ciências do espírito, Habermas aponta a própria objeção de Dilthey acerca da questão. Dilthey ressalta que não basta apenas circunscrever o domínio do objeto para apontar uma delimitação entre os dois grupos de ciência, pois segundo ele certos domínios factuais podem não existir, mas podem ser constituídos. Desta maneira, a diferença entre as ciências da natureza e as ciências do espírito deve ser reconduzida ao modo comportamental cognoscente, à sua atitude frente aos objetos.

Em linhas gerais, as ciências da natureza tratam de um mundo fenomenal, pautado por leis universais, e por isto o ser humano pode se apossar deste mundo físico uma vez que conhece tais leis, porém para isto é necessário que se elimine qualquer experiência do sujeito. Segundo Habermas (1987, p.157) a dominação da natureza conforme suas leis "é adquirida por meio da neutralização de uma sensibilidade

Neste sentido cabe ressaltar a influência das ideias de Dilthey na formulação teórica da "Eu-identidade", uma vez que esta surge a partir da análise de sua "*Teoria Expressiva e Compreensiva*", apresentada no Cap.7 da obra "*Conhecimento e Interesse*" de Habermas (nota do autor).

extremamente diferenciada, bibliograficamente determinada e historicamente marcada, à custa da eliminação de todo um espectro pré-científico de experiências cotidianas”.

Neste caso, o domínio material do investigador das ciências da natureza permite além de sua mensuração, o recurso da experimentação e da matemática, de modo que os aspectos empíricos descobertos tanto pela experiência, quanto pela observação, possam ser adaptados a aportes construtivos da mecânica e da matemática. (DILTHEY, 1965)

Por outro lado, o sujeito das ciências do espírito é caracterizado por uma experiência totalmente irrestrita. Nesta situação a experiência do sujeito não está limitada a condições experimentais de uma observação sistêmica dominante que torna acessível e possível a intervenção do indivíduo. A acessibilidade a realidade está disponível para aquele sujeito, que de fato, vive, incluindo todas as experiências pré-científicas por ele acumuladas.

Para Habermas “(...) a maior parte das camadas receptivas, às quais o sujeito se encontra exposto em toda extensão experimental, corresponde apenas a um ínfimo grau de objetivação: é por assim dizer do interior que a realidade se abre para a vivência do sujeito” (1987, p.158). Sendo assim, o sujeito é fruto de uma posição polivalente dentro do processo cognitivo.

Deste modo, enquanto nas ciências da natureza, as experiências sistêmicas objetivadas devem ser relacionadas com teorias que dependem de modelos previamente assumidos, nas ciências do espírito, contrariamente, o plano da teoria ainda não se encontra separado na forma de plano de dados disponíveis. Sendo assim, os aportes conceituais e teóricos são menos produtos artificiais do que reconstruções miméticas.

Se por um lado nas ciências da natureza o conhecimento aponta para as teorias ou posições que têm sido controladas pela experiência, por outro as teorias da ciência do espírito não passam de modos para engendrar as vivências das quais são capazes de serem reproduzidas pelo indivíduo. Portanto, não existem hipóteses dando suporte a uma realidade pré-estabelecida, o entendimento invade as manifestações vitais do outro por meio de uma transposição das experiências efetivamente vividas por alguém.

Para Dilthey (1965) o pano de fundo do qual as ciências do espírito se destaca está centrado nas inter-relações entre vivência, objetivação e compreensão. De modo que desde o princípio a categoria da vivência tem sido a chave para a teoria das ciências do espírito. Nessa percepção o objeto de pesquisa deixa de ser a humanidade, e passa a ser o mundo no qual se manifesta a vida histórico-social.

“A abundância de nossa própria experiência permite-nos imaginar e compreender, através de um tipo de transposição, uma experiência análoga fora de nós; até nas proposições mais abstratas das ciências do espírito o real, representado no pensamento, é vivência e compreensão” (DILTHEY, 1965, p.263).

Sendo assim, através da compreensão é possível transportar-se meu próprio “eu” naquilo que é exterior, de maneira que uma vivência passada ou alheia torna-se novamente presente em uma vivência que agora passa a ser minha. A compreensão por sua vez não significa a plena empatia com a experiência alheia, mas uma reconstrução de uma objetivação intelectual. Deste modo, uma ciência só faz parte das ciências do espírito quando seu objeto nos é acessível por um método fundado na inter-relação entre a vida, expressão e compreensão.

Nesta direção, Habermas aponta que a história da vida é a unidade inicial do processo que engloba a espécie humana em sua totalidade, constituindo-se das relações vitais, que por sua vez, consistem por um lado num “Eu” e por outro as coisas e homens que fazem parte do mundo do Eu. Nesta perspectiva, as relações vitais, também sinalizam modos comportamentais do sujeito em relação ao seu meio ambiente.

A realidade, a partir do momento que faz parte das relações vitais adquire relevância como um caráter significativo em termos globais, e nessa totalidade de significância os aspectos descritivos, valorativos e prescritivos ainda encontram-se fundidos.

(...) a apreensão objetiva, a crítica, a posição referente aos fins aparecem como tipos de comportamentos em uma infindável gama de variações a se intercruzar permanentemente. No decurso da vida elas formam complexos internos que abarcam e determinam toda a atividade e todo o desenvolvimento (HABERMAS *apud* DILTHEY, 1965, p.131).

A visão analítica de Dilthey, neste sentido, encontra-se diretamente ligada a questão semântica, da qual os complexos de significações factuais de um mundo e de uma vida individual estratificam-se em conjuntos simbólicos, de maneira que todas as determinações do Eu ao despontar nas relações vitais são conscientizadas e expressas através da linguagem.

De fato, para Habermas a experiência biográfica do indivíduo apresenta papel central dentro de sua análise, uma vez que integra as relações vitais que convergem no decurso de uma vida em vista da unidade de uma biografia individual. Esta unidade está ancorada na identidade de um Eu e na articulação de um sentido ou significação.

“A identidade do Eu determina-se na dimensão do tempo, antes de mais nada, como a síntese das vivências a se reproduzir em sua diversidade: ela engendra a continuidade da unidade biográfica no fluxo dos eventos psíquicos” (HABERMAS, 1987, p.166).

Portanto, a identidade que é mantida desde seu início é considerada como uma conquista frente a permanentes mudanças e interferências na vida do indivíduo. A história individual ocorrida ao longo de toda vida é moldada por um sistema de referências do qual as partes acabam por se comportar como porções diante de um todo.

Sendo assim, a eu-identidade necessita ser diferenciada da unidade de seu organismo, de maneira que esta possa ser de sua gênese ao seu fim identificada no interior das coordenadas espaciais e temporais como sendo um corpo. Neste momento um observador atento certifica a identidade de alguns atributos diante de um determinado período e de maneira que possa ser corroborado intersubjetivamente.

Considerada como um modelo da relação das partes com um todo, a biografia do indivíduo, cujas as inter-relações são asseguradas pela eu-identidade, são fundamentais dentro da análise categórica das significações. Neste sentido, Dilthey denomina que as significações é resultado único do peso valorativo de momentos compreendidos dentro de um conjunto unitário, de maneira que sua identidade inclui tanto sua decomposição constante, quanto a superação sobre as influências sofridas.

A significação deve ser constantemente recriada por interpretações retrospectivas da biografia, continuamente renovadas, corrigidas e enriquecidas cumulativamente. Não existe significação senão em um sistema de referências cuja transformação corresponde a um processo de formação, este processo deve satisfazer os critérios de um desenvolvimento autobiográfico (HABERMAS, 1987, p.167).

Neste sentido, o significado adquirido pelo sujeito sobre as coisas ou as pessoas são conseqüências derivadas dos sentidos, próprio a uma história e do desenvolvimento do seu todo. Esta história o sujeito pode apoderar-se ainda que apenas de forma implícita, ficando assegurado que cada significação esteja integrada numa unidade de sentido, que representa uma unidade irredutivelmente individual, num mundo centrado sobre o Eu.

Ainda assim, as significações não são representadas apenas com um caráter individual. Isto ocorre porque as significações devem estar acopladas a símbolos, além de possuir uma validade intersubjetiva. Em linhas gerais, aponta-se que as experiências vitais são formadas em comunicação com outras experiências biográficas.

Parafrazeando Dilthey (1965, p. 132); “O ponto de vista individual, o qual se adere à experiência biográfica individual, corrige-se e se distende na experiência genérica da vida. Com isso entendo que estão em relação umas com as outras e cujos enunciados lhes são comuns”.

Tomando como referência a afirmação, cabe ressaltar que Dilthey ao empregar o conceito de “comum”, direciona-o para um escopo específico. Sobre tal, Habermas (1987, p.168) explica que, “aquilo que é comum significa a validade intersubjetiva de um mesmo símbolo para um grupo ou sujeitos que se comunicam entre si na mesma linguagem”. Portanto, neste sentido o termo não indica concordância de diferentes elementos em caracteres que sejam comuns, não significando uma lógica que aponte uma série de elementos de mesma classe.

A experiência biográfica, neste sentido, movimenta-se sempre no meio da compreensão recíproca a outros sujeitos. E por isso, é possível a interpretação da história da vida individual como o resultado dos processos estruturantes ao nível da intersubjetividade. De certa maneira, as experiências biográficas são o produto de seu próprio processo formativo e, portanto, conforme Habermas (1987, p.169) podem ser utilizadas como “função de conexões estruturais e de sistemas sociais supra setoriais”.

Uma infinita riqueza de vida se desenvolve na existência individual de cada pessoa, graças às relações que ela tem com o seu meio, com os outros homens e com as coisas. Mas cada indivíduo particular é, ao mesmo tempo, ponto de intersecção de uma globalidade que transpassa (todos) os indivíduos, tendo neles suas raízes, mas ultrapassando sua vida e que, pelo conteúdo, pelo valor e fim que se realiza nesta globalidade, possui uma existência autônoma em um desenvolvimento próprio (HABERMAS *apud* DILTHEY, 1965, p.134).

Na concepção de Dilthey, são distinguidos os sistemas culturais de valores dos sistemas de organização externa de uma sociedade. Porém, para ele todo tipo de interação e comunicação entre os indivíduos está mediado pelo emprego intersubjetivo dos símbolos, que por sua vez, são remetidos ao que se conhece como linguagem cotidiana.

Neste sentido, apresenta-se também o caráter central da linguagem na análise do eu-identidade. Para Habermas a linguagem é o fundamento objetivo sobre qual as pessoas devem se apoiar antes de objetivar sua manifestação vital, seja em palavras, atitudes e/ou ações. Evidencia-se, desta forma, que a linguagem é modo no qual as significações são compartilhadas, sejam no sentido cognitivo, ou também de modo mais amplo, contemplando aspectos afetivos e normativos.

A compreensão recíproca nos assegura aquilo que nos é comum, daquilo que persiste entre os indivíduos, de modo que o caráter do “ser-comum” se exterioriza na identidade autônoma da razão, da simpatia na vida emocional, do comprometimento mútuo em torno das obrigações e direitos, os quais se fazem acompanhar da consciência do dever-ser (DILTHEY, 1965).

Em termos semânticos, o ser-comum adota uma característica específica, apontando para o fato de que nele indivíduos particularizados se comunicam. Estes indivíduos por sua vez, fundamentados pela intersubjetividade acordam algo num sentido universal, de modo que se identifiquem uns com os outros, conhecendo-se e reconhecendo-se reciprocamente como sujeitos iguais. Esta relação dialética do universal com o particular é a base fundamental para pensar na eu-identidade, de modo que a eu-identidade e a comunicação por meio da linguagem cotidiana são conceitos que se complementam.

Deste modo, a ampliação do horizonte científico, gerado pelo fortalecimento das ciências do espírito, do qual nos permite a compreensão de nossas próprias manifestações vitais e aquelas dos outros, aponta para uma questão metodológica correspondente que busca saber como o sentido de um conjunto vital individualizado pode ser concebido e exposto em categorias que são universais.

Em linhas gerais, a eu-identidade é gerada pela socialização dentro de um processo aquisitivo de competência linguística, do qual é constituído por interações sociais. De modo que, pela sua complexidade e abstração gradativa a identidade é fruto de um processo mais amplo que possibilita melhor interpretação da realidade frente a linguagem resultante da intersubjetividade. Este “eu”, por sua vez, é dependente do processo de trocas simbólicas e comunicativas presentes no mundo (objetivo, social e subjetivo). Desta maneira, a intersubjetividade comunicativa leva compreender que valores e comportamentos não são leis da razão pertencente ao indivíduo, mas sim do resultado de uma relação intersubjetiva formada socialmente.

4.1.2 Observação Participante e Análise de Conteúdo

Tendo em vista o caráter qualitativo e compreensivo/hermenêutico da pesquisa, que busca investigar a música num cenário local específico – Ponta Porã (Brasil) e Pedro Juan Caballero (Paraguai) – onde este pesquisador também atua há mais de 13 anos, como músico, compositor e intérprete, a utilização da técnica de pesquisa denominada como “Observação Participante” foi fundamental para uma melhor descrição e compreensão do cenário estudado, bem como para a interpretação das entrevistas realizadas com outros artistas locais, e na análise das canções que compõe o estudo.

De uma forma geral as pesquisas qualitativas (da qual faz parte esta pesquisa) possuem um enfoque de estudo no processo vivenciado pelo sujeito. Estas pesquisas possuem características multi-metodológicas, utilizando-se de um número variado de métodos e coletas de dados. A observação participante, neste sentido, apresenta-se como uma das principais técnicas utilizadas nas pesquisas de caráter qualitativo.

Introduzida pela Escola de Chicago, nos anos 1920, a observação participante foi duramente contestada pelos pesquisadores experimentais, e por isto abandonada por décadas. Entretanto, atualmente sua utilização tem sido resgatada, auxiliando de forma significativa nas descrições e interpretações de situações cada vez mais globais. Ainda assim, mesmo sendo reconhecida hoje como importante técnica nas pesquisas sociais, muitas vezes sua aplicação é banalizada e utilizada de forma indiscriminada, sem o rigor metodológico que esse procedimento exige em relação à coleta, registro e interpretação pertinentes e coerentes com a realidade estudada. Em muitos casos, a observação participante passa a ser relacionada a interpretações meramente emotivas e deformações subjetivas e sem dados comprobatórios (CHIZZOTTI, 1995).

Por sua vez, ao realizar um retrospecto da evolução histórica da observação participante, percebe-se que a proposta inicial de Malinowski³⁶, em 1922, tem sido implementada conforme o uso da técnica, que se tornou mais conhecida. Neste sentido Malinowski (1975) reforça que é justamente no universo científico que a construção

³⁶O antropólogo inglês Bronislaw Malinowski revolucionou a Antropologia nas três primeiras décadas do século XX, quando fez propostas referentes aos métodos de trabalho de campo, principalmente em relação à observação participante. Em um de seus trabalhos mais relevantes descreve sua inserção entre os nativos da Ilhas Trombiant, no Pacífico, fundamentando sua descrição na necessidade de bagagem científica do estudioso, dos valores da observação participante, das técnicas de coleta, ordenação e apresentação do que denomina de evidências. (KRAINOVICH-MILLER, 2001).

sistemática da observação participante se torna cada vez mais evidente, uma vez que essa técnica modifica a ação do pesquisador que, ao integrar o grupo que vivencia a realidade social, propicia interações que contribuam para a mudança de comportamento do grupo observado de forma não intencional. Numa acepção de maior abrangência a observação participante pode ser entendida como:

O processo no qual um investigador estabelece um relacionamento multilateral e de prazo relativamente longo com uma associação humana na sua situação natural com o propósito de desenvolver um entendimento científico daquele grupo (MAY, 2001, p. 177).

Também neste sentido Correia (2009) explica que a observação participante é realizada em contato direto, frequente e prolongado do investigador, com os atores sociais, nos seus contextos culturais, sendo o próprio investigador instrumento de pesquisa, e por isto requer a necessidade de eliminar deformações subjetivas para que possa haver a compreensão de fatos e de interações entre sujeitos em observação, no seu contexto.

Sobre isto, Hatano e Miyake (1991) reforçam que apesar da dificuldade em ponderar sistematicamente a cultura, buscar compreendê-la intuitivamente pode torná-la relativamente mais acessível, e justamente com esta intenção que a técnica da observação participante é apontada como importante ferramenta de pesquisas culturais e/ou etnográficas.

Parafraseando Morin (1997), o conhecimento é pertinente quando se é capaz de dar significado ao seu contexto global, ver o conjunto *complexus*. Assim, a pesquisa participante que valoriza a interação social deve ser compreendida como o exercício de conhecimento de uma parte com o todo e vice-versa que produz linguagem, cultura, regras e assim o efeito é ao mesmo tempo a causa.

Nesta perspectiva, Leininger (1995) afirma que o pesquisador/investigador precisa saber estar com as pessoas em campo e consigo mesmo, despojado de preconceitos e capaz de desenvolver um novo olhar sobre os participantes, sem o prévio rótulo de certo ou errado. Considera que o processo sistemático de observar, detalhar, descrever, documentar e analisar os padrões específicos de uma cultura ou sub-cultura, é essencial para a compreensão dessa mesma cultura.

Conforme Anguera (1985) a observação participante é uma técnica de investigação social onde o observador descreve na medida em que as circunstâncias o permitam, as atividades, as ocasiões, os interesses e os afetos de um grupo de pessoas

ou de uma comunidade. Em linhas gerais consiste numa técnica composta, uma vez que o observador não só observa, mas também necessita de auxílio de técnicas de entrevista com graus de formalidade diferentes.

Desta forma, a utilização desta técnica de pesquisa é indicada, sobretudo, em estudos que busquem uma captação das significações e das experiências subjetivas dos próprios participantes no processo de interação social. E por isto, o investigador encontra-se numa tensão permanente entre a necessidade de se adequar às características do grupo e a necessidade de manter o necessário espírito crítico e a isenção científica.

Neste sentido, Burgess (1995) afirma que, esta técnica de pesquisa (observação participante) possibilita graus diversos de integração no grupo observado, além da sistematização dos procedimentos de recolha de informação, pautados com os objetivos que o investigador estabelece para sua investigação, uma vez que o investigador acaba por adequar-se a fenômenos ou grupos de reduzida dimensão, pouco conhecidos e/ou pouco visíveis.

Todavia, pelas suas próprias características, a observação participante apresenta algumas vantagens, como o risco, sempre presente, do investigador resvalar para a subjetividade, devido ao seu envolvimento pessoal com o objeto, e a possibilidade da sua presença perturbar o normal decurso da interação social.

Sobre a observação participante também cabe ressaltar que esta técnica de pesquisa possui algumas classificações quanto ao tipo de interação do observador com o objeto, bem como algumas etapas essenciais para a sua aplicação.

Para Lapassade (2001) existem três tipos de observação participante. A primeira é denominada como “observação participante periférica”, onde o observador tem certo grau de implicação no grupo, mas não tanto que possa bloquear a sua capacidade de análise. A segunda classificação é definida como “observação com participação ativa”, sendo referida aos observadores que possuem “um pé dentro e outro fora” do objeto, esta é adotada por grande número de investigadores, pois faculta que obtenha um estatuto que lhe permite participar em todas as atividades, mantendo certo distanciamento. Por fim, o terceiro tipo é classificado como “observação participante total ou completa”, esta é indicada em estudos etno-metodológicos ou alguns estudos em contexto de investigação-ação.

Neste sentido, devido o envolvimento deste pesquisador com o objeto analisado, considera-se que o terceiro tipo desta classificação (observação participante

total/completa) é o que foi o utilizado para realizar a pesquisa junto aos músicos e compositores do local estudado.

No que se refere às etapas de uma observação participante, estas são apresentadas também em três fases distintas. Conforme Queiroz (2007) a primeira é a aproximação do pesquisador ao grupo social em estudo. Essa aproximação, que exige paciência e honestidade, é a condição inicial necessária para que o percurso da pesquisa possa, de fato, ser realizada de dentro do grupo com a participação de seus membros enquanto protagonistas e não simples objetos. Por sua vez, esta etapa é facilitada quando o observador possui maior envolvimento como o grupo, como no caso deste estudo.

A segunda etapa por sua vez é caracterizada pelo o esforço do pesquisador em determinar uma visão conjunta da comunidade objeto de estudo. Essa etapa deve ser realizada com o auxílio de alguns elementos, como o estudo de documentos oficiais, reconstituição da história do grupo e do local, observação da vida cotidiana, identificação das instituições e formas de atividades econômicas, levantamento de pessoas-chave (mais populares e influentes no grupo) e a realização de entrevistas abertas/livres com pessoas que possam ajudar na compreensão da realidade estudada. Por sua vez, os dados necessitam ser registrados sistematicamente, para não haver perda de informações relevantes e detalhadas sobre os dados observados. Se possível, deve-se realizar o registro imediato, sugere-se o uso do recurso de filmagens, fotos ou entrevista (RICHARDSON, 1999).

Realizada a coleta dos dados, é necessária sua sistematização e organização. Esta parte corresponde à terceira etapa da observação participante. Tal análise (dos dados) deve informar ao pesquisador a situação real do grupo e sobre a percepção que este possui de seu estado. Ainda conforme Richardson (1999) se todas essas etapas forem seguidas sistematicamente, pode-se afirmar que o trabalho conseguirá atingir êxito, favorecendo o conhecimento da realidade social, além de estimular o crescimento do grupo de estudo por meio da auto-organização e conseqüente desenvolvimento de ações conscientes e criativas para a mudança social.

Sobre o limite temporal e espacial para a observação participante, uma vez que as pesquisas qualitativas se caracterizam pela utilização de múltiplas formas de coleta de dados, Barros e Lehfeld (1994) afirmam não haver limites previamente definidos, o consumo de tempo, entretanto, só parece ser excessivo quando comparado ao despendido em pesquisas baseadas em aplicação coletiva de questionários e testes. Em

linhas gerais, o consumo de tempo é relativo à necessidade de apreender/compreender os significados de fatos e comportamentos.

Para finalizar o entendimento sobre a utilização da técnica de pesquisa de observação participante, vale ainda indicar algumas habilidades e competências que o observador deve possuir para que sua análise de fato obtenha sucesso. Além disto, também cabe ressaltar alguns aspectos positivos e negativos quanto à utilização desta técnica de pesquisa.

Conforme Schwartz e Schwartz (1955, p.347) para que o observador participante obtenha êxito em sua análise, este deve possuir algumas habilidades e competências fundamentais como:

- a) capacidade de estabelecer uma relação de confiança com os sujeitos;
- b) ter sensibilidade com as pessoas e ser bom ouvinte,
- c) familiaridade com a investigação, com preparação teórica sobre o objeto de estudo ou situação que será observada;
- d) flexibilidade para se adaptar a situações inesperadas;
- e) não ter pressa de adquirir padrões ou significados aos fenômenos observados;
- f) elaborar um plano sistemático e padronizado para observação e registro dos dados;
- g) habilidade em observação participante aplicar instrumentos adequados para a coleta e apreensão dos dados;
- h) verificar e controlar os dados observados, e;
- i) relacionar os conceitos e teorias científicas aos dados coletados.

Diante do exposto, e para reforçar a compreensão acerca da observação participante, e atentar-se para algumas questões que podem comprometer a análise, destacam-se alguns aspectos positivos e negativos acerca da utilização desta técnica. Dentro dos aspectos positivos, destaca-se a possibilidade de obter a informação no momento em que ocorre o fato na presença do observador, além de ser a forma mais direta de estudar uma ampla gama de fenômenos, e grande parte dos aspectos comportamentais humano, que só podem ser estudados satisfatoriamente mediante observação.

Além disto, no caso específico deste estudo, que investiga a música como possível indutora de desenvolvimento local, a técnica de observação participante se mostra eficiente no planejamento de estratégias que visem contribuir com o objeto estudado.

Percebe-se que o método de observação participante tem grande valor no meio acadêmico-científico, principalmente quando se trata de aplicação de pesquisas qualitativas. Isto porque contribui com as investigações, proporcionando uma visão ampla e detalhada de uma realidade, resultante da

interação do pesquisador com o meio, **podendo servir de base para o planejamento de estratégias para o desenvolvimento sustentável da comunidade em estudo** (QUEIROZ *et al.*, 2007, p.281, grifo do autor).

Conforme Haguette (1987), dentre os aspectos negativos, que podem incorrer na observação participante, o risco de imersão total em outra realidade que não a do pesquisador e um tempo de contato relativamente curto e superficial, são apontados como sérios problemas, podendo significar deformações subjetivas da realidade estudada.

Nesta direção, sabendo que a observação participante é uma técnica de pesquisa composta, ou seja, sendo necessário que o pesquisador registre e analise os dados coletados e não apenas observe o que está acontecendo em sua volta, à utilização de técnicas de pesquisa complementares é fundamental.

De uma maneira geral, as mais variadas técnicas de análise de dados significam uma metodologia de interpretação, e por isso, possuem procedimentos peculiares, envolvendo toda a preparação dos dados a serem analisados, uma vez que esse processo “consiste em extrair sentido dos dados de texto e/ou imagem” (CRESWELL, 2007, p. 194).

Deste modo, em conjunto com a Observação Participante o estudo utilizou a técnica de pesquisa denominada como “Análise do Discurso”, um tipo específico de Análise de Conteúdo da qual a obra de Laurence Bardin (2011) é referência no assunto³⁷. Esta técnica serviu como aporte para analisar as letras de música dos artistas entrevistados, na intenção de relacionar o texto (letras das músicas) com o contexto local (fronteira). A ideia central foi apontar elementos simbólicos característicos da cultura local presentes nessas canções, uma vez que eles podem ser importantes para o fortalecimento da identidade cultural local e com isso auxiliar no processo de desenvolvimento da região.

Para a utilização desta técnica foram criadas categorias com base no referencial teórico utilizado na pesquisa. O objetivo foi identificar e relacionar dentro do objeto de estudo (a música local) questões levantadas nos capítulos anteriores da dissertação, como;

- 1) Relação de Dependência Cultural x Difusão do progresso tecnológico (Furtado)
- 2) Tipos de Ações Racionais e a racionalização da música (Weber)

³⁷ Conforme Mozzato e Grzybovski (2011) este é o autor mais citado no Brasil em pesquisas que adotam a análise de conteúdo como técnica de análise de dados.

- 3) Tipologia dos ouvintes e indústria cultural de massa (Adorno/Horkheimer)
- 4) Interpretações das significações semânticas (Habermas).

Através dessas categorias teóricas foi possível apontar uma série de relações entre o escopo teórico utilizado e a análise central da pesquisa. Ressalta-se que tais procedimentos foram fundamentais para a decodificação do material analisado.

A decodificação de um documento pode utilizar-se de diferentes procedimentos para alcançar o significado profundo das comunicações nele cifradas. A escolha do procedimento mais adequado depende do material a ser analisado, dos objetivos da pesquisa e da posição ideológica e social do analisador (CHIZZOTTI, 2006, p. 98).

Tomando como base os pressupostos de Bardin (2011, p.37-38) sobre a análise de conteúdo, esta consiste em:

(...) um conjunto de técnicas de análise das comunicações, que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens. (...) A intenção da análise de conteúdo é a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção (ou eventualmente, de recepção), inferência esta que recorre a indicadores (quantitativos ou não).

Considerada como uma das técnicas de pesquisas mais relevantes para análise de textos em geral, Chizzotti (2006, p. 98) afirma que, “o objetivo da análise de conteúdo é compreender criticamente o sentido das comunicações, seu conteúdo manifesto ou latente, as significações explícitas ou ocultas”.

Bauer e Gaskell (2008) indicam que dentro das comunicações, os materiais textuais escritos são os mais tradicionais na análise de conteúdo, podendo ser manipulados pelo pesquisador na busca por respostas às questões de pesquisa. No caso específico da análise das letras das músicas selecionadas para esta pesquisa, a busca parte no sentido de identificar elementos característicos da cultura local, como a mistura entre os idiomas (principalmente o português, guarani e espanhol), a referência aos hábitos e costumes (como tomar o tereré) e outros possíveis indicadores representativos da cultura local, certo de que tais elementos possam vir a reforçar a identidade cultural e auxiliar no processo de desenvolvimento da região.

Desta forma, Freitas *et al* (1997) considera a análise de conteúdo como uma técnica refinada no campo das pesquisas qualitativas, pois exige por parte do pesquisador muita dedicação, paciência e tempo. Além disto, o pesquisador tem de se

valer da intuição, imaginação e criatividade, principalmente na definição de categorias de análise, e por isto disciplina, perseverança e rigor são essenciais.

Também nesta direção Minayo (2001, p. 74) cita que a análise de conteúdo é “compreendida muito mais como um conjunto de técnicas”. Pois, constitui-se na análise de informações sobre o comportamento humano, possibilitando uma aplicação bastante variada, e tem duas funções: verificação de hipóteses e/ou questões e descoberta do que está por trás dos conteúdos manifestos. De modo que podem ser complementares a pesquisas de caráter qualitativo e/ou quantitativo.

Para Oliveira (2008) a análise de conteúdo permite:

O acesso a diversos conteúdos, explícitos ou não, presentes em um texto, sejam eles expressos na axiologia subjacente ao texto analisado; implicação do contexto político nos discursos; exploração da moralidade de dada época; análise das representações sociais sobre determinado objeto; inconsciente coletivo em determinado tema; repertório semântico ou sintático de determinado grupo social ou profissional; análise da comunicação cotidiana seja ela verbal ou escrita, entre outros (OLIVEIRA, 2008 p.570).

Dentro da análise de conteúdo, por sua vez, é importante ressaltar a existência de algumas etapas essenciais para a organização e extração significativa da coleta de dados. De acordo com Bardin (2011) estas etapas são divididas em três partes fundamentais, sendo ela a “pré-análise”, a “exploração do material” e o “tratamento dos resultados, inferência e interpretação”.

A primeira fase descrita por pré-análise corresponde à organização do material que será analisado com a intenção de operacionalizar e sistematizar as ideias iniciais. De um modo abrangente trata da organização propriamente dita, que se subdivide em quatro etapas, sendo elas: 1) a leitura flutuante (quando se toma conhecimento básico do texto, o primeiro contato com os dados coletados); 2) escolha e/ou separação dos documentos (demarkação do que será analisado); 3) formulação das hipóteses e dos objetivos; 4) referenciação dos índices e elaboração de indicadores (onde são determinados os indicadores por meio de recortes de textos nos documentos analisados) (BARDIN, 2011).

Consistindo na segunda fase da análise de conteúdo segundo Bardin (2011), apresenta-se o que o autor denomina como exploração do material. Esta fase consiste basicamente na exploração do material mediante a definição de categorias (sistemas de codificação) e a identificação das unidades de registro (unidade designificação a codificar corresponde ao segmento de conteúdo a considerar como unidade

base, visando à categorização e à contagem frequencial) e das unidades de contexto nos documentos (unidade de compreensão para codificar a unidade de registro que corresponde ao segmento da mensagem, a fim de compreender a significação exata da unidade de registro). Portanto a exploração do material consiste numa importante etapa, porque irá possibilitar ou não a qualidade das interpretações e inferências. Esta é a fase da descrição analítica, onde ocorre à orientação pelas hipóteses e referenciais teóricos, e por isso a codificação, a classificação e a categorização são básicas nesta fase.

Por fim, a terceira fase corresponde ao tratamento dos resultados, inferência e interpretação, sendo destinada ao tratamento dos resultados obtidos. É nesta fase que ocorre a condensação e o destaque das informações para análise, culminando nas interpretações inferenciais, este é o momento da intuição, da análise reflexiva e crítica (BARDIN, 2006).

Triviños (1987) ressalta ainda, que essas etapas circundam alguns simbolismos que precisam ser descodificados, e por este motivo o pesquisador precisa fazer um esforço para desvendar o conteúdo latente. Nesta perspectiva (Thompson, 1995), aponta que a análise contextual e histórica é de grande valia, além disso, a criatividade e intuição enfatizam o papel do caráter crítico da pesquisa.

Outro ponto fundamental que cabe destaque no que se refere à análise de conteúdo são os diferentes tipos de técnicas que são utilizadas pelos pesquisadores. Segundo Oliveira (2008) isto dependerá da vertente teórica seguida e aplicada pelo pesquisador. Entre os diversos tipos destacam-se: análise temática ou categorial, análise de avaliação ou representacional, análise de enunciação, análise da expressão, análise das relações e associações, análise léxica ou sintática, análise transversal ou longitudinal, análise do geral para o particular, análise do particular para o geral, análise segundo o tipo de relação mantida com o objeto estudado, análise dimensional, análise de dupla categorização em quadro de dupla entrada e a utilizada neste caso, a análise do discurso.

Por sua vez, o resultado produzido varia de acordo com a técnica escolhida, de modo todas permitem a produção de conhecimentos sobre o objeto de estudo, bem como a compreensão de suas relações. Sendo assim, a escolha da técnica deve estar atrelada ao tipo de pergunta elaborada, ao tipo de conhecimento que se deseja produzir frente ao objeto estudado, do qual necessita de uma sistematização. Por isso é importante refletir primeiro sobre o processo de formulação de perguntas e sua relação

com a análise de conteúdo, pois se corre o risco de aplicar o método inadequado visando responder às perguntas estipuladas.

Considerada como uma tarefa complexa e metódica, a construção de uma pergunta dentro da pesquisa qualitativa, requer uma imersão prévia no investigado com o intuito de compreender o ser e sua essência. Nesta perspectiva, a análise de conteúdo, aparece como técnica que se propõe à compreensão de uma realidade que está visível, mas também uma realidade invisível, que pode aparecer de modo subentendido no texto, com vários significados.

Sendo assim, a análise precisa de uma pré-compreensão do objeto, suas manifestações, suas interações com contexto, e principalmente requer um olhar metucioso e atento do investigador, de modo que seja de fundamental importância a verificação dos níveis que estruturam uma pergunta de pesquisa.

Em suma, a inquietação científica busca por respostas e conseqüentemente o encontro ou a aproximação com as soluções encontradas por meio de procedimentos metodológicos estruturados na pergunta. Justamente neste contexto é que a análise de conteúdo está inserida, porque possui a sistematização necessária para a produção de respostas diante dos questionamentos, ainda que precise ser utilizada onde a pergunta de pesquisa remete a este método. É desta forma que o método e a pergunta se complementam na busca de respostas ou aproximações confiáveis.

Para tanto, é preciso atentar-se as possibilidades da aplicação da análise de conteúdo, de modo que seja preciso conhecer e respeitar alguns critérios da validade qualitativa. Nesse sentido, Oliveira (2008) aponta alguns deles como; a exaustividade (esgotamento da totalidade do texto), a homogeneidade (clara separação entre os temas a serem trabalhados), a exclusividade (um mesmo elemento só pode estar em apenas uma categoria), a objetividade (qualquer codificador consegue chegar aos mesmos resultados) e a adequação ou pertinência (adaptação aos objetivos do estudo).

Por final, cabe reforçar as limitações quanto o uso da análise de conteúdo. Mozzato e Grzybovski (2011, p. 16-17) esclarecem que;

Por abordar a subjetividade do sujeito, a pesquisa qualitativa, em alguns momentos, pode permitir que a análise do observador esteja impregnada de seus pré-conceitos, o que acaba por refletir no objeto estudado. Isto se deve à proximidade do observador com os fenômenos relacionados. Desta forma, corre-se o risco de fazer sucessivas aproximações com o objeto sem deixar que o ponto de vista do pesquisador sobreponha os fenômenos a serem explicados nas análises.

Outro fator relevante na discussão sobre a limitação do uso da análise de conteúdo se refere à definição da amostra dos sujeitos a serem entrevistados. Apesar da pesquisa qualitativa não se preocupar tanto com o quantitativo de sujeitos, em muitas situações ficam os questionamentos sobre a amostra. Isto pode denotar um caráter não formalizado e assistemático, que foge aos parâmetros da pesquisa e da ciência impregnada pelo método positivista.

Por sua vez, na pesquisa qualitativa, e mais especificamente na análise de conteúdo como método, o foco não está na quantificação, mas na análise do fenômeno em profundidade, elencando as subjetividades, suas relações, bem como interlocuções na malha social. Porém, apesar da análise de conteúdo não se amparar especificamente em uma amostra quantificável, alguns autores propõem o critério de saturação das informações como necessário para a delimitação do olhar investigativo (TURATO *et al*, 2008).

Sendo assim, apresentados os aspectos metodológicos utilizados nesta dissertação, direciona-se na próxima seção para o esclarecimento de algumas questões centrais acerca do núcleo do objeto. Para tal, realizou-se a descrição do local do estudo, a fronteira entre as cidades de Ponta Porã (Brasil) e *Pedro Juan Caballero* (Paraguai), levando em consideração aspectos históricos, culturais e sociais. Além disso, é apresentado um levantamento geral dos grupos e/ou artistas locais, que serviu de base analítica, para a identificação e seleção dos artistas que produzem música com um conteúdo simbólico da cultura local.

4.2. Pesquisa de Campo – Recorte do Objeto

Esta pesquisa realizou-se na fronteira entre o Brasil e o Paraguai, mais especificamente, nas cidades de Ponta Porã (Mato Grosso do Sul) e *Pedro Juan Caballero (Departamento de Amambay)*³⁸ e buscou investigar a produção musical desta região na atualidade. O que se pretende verificar, de fato, é se a música produzida atualmente possui características que destaquem e/ou reforcem a identidade cultural local, uma vez que a região apresenta características culturais particulares, fruto de uma intensa miscigenação ocorrida no local.

“Ser fronteiriço é compartilhar de uma cultura diferente”, isto é, morar em um lugar rico em elementos que dão um caráter todo singular e importante ao viver.

³⁸ A denominação “Departamento” no Paraguai equivale a “Estado” (unidade da federação) no Brasil.

Podemos entender, que “um” se faz na cultura do “outro”, ou seja, um brasileiro se apropria de elementos da cultura paraguaia, como um paraguaio se apropria de elementos da cultura brasileira. Há nesse ponto, algumas misturas (trans)formadoras de sujeitos híbridos (MONDARDO, 2007, p.13).

Conforme Raffestin (2005, p. 10) “fronteira é um fato social de uma riqueza considerável, que compreende aspectos físicos, morais, políticos, religiosos e culturais de diversas ordens”. E por isso, acredita-se que este estudo, possa apresentar parte do cenário atual da música local, de modo que esta possa ser mais valorizada, sobretudo com incentivo e fomento do poder público, uma vez que, não somente a música local, mas cultura local de um modo geral aparece como importante instrumento dentro do processo de desenvolvimento local.

Atualmente, Ponta Porã possui uma área de 5.330 km² e uma população de Ponta Porã de 77.872 mil habitantes, com estimativa de alcançar 86.717 mil habitantes em 2015, segundo fontes do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2010). *Pedro Juan Caballero*, por sua vez, tem uma área de 456 km² e uma população de 114.917 mil habitantes, de maneira que 77.504 mil habitantes moram na área urbana do distrito e o restante da população (37.413 mil) nas áreas rurais (Departamento de Estatísticas, Pesquisas e Censos, 2002).

As cidades são separadas apenas por uma avenida, chamada Avenida Internacional e as duas cidades compõem uma área de conurbação³⁹ com aproximadamente 200 mil habitantes, onde pouco mais de sete quilômetros desta conurbação está situada em área urbana tornando um ambiente único e peculiar, onde a interação sociocultural é facilitada.

Ponta Porã y Pedro Juan Caballero son hermanas siamesas (“xifópagas”). Esto quiere decir que todas las crisis y todos los sucesos son sentidos por ambas comunidades al mismo tiempo y de forma semejante. Como hermanas “xifópagas”, cuando es afectada una de ellas, inmediatamente siente también la otra. Además, sus pobladores conviven em indisoluble hermandad. Nunca se verificaron atritos ni desgastes de gravedad. (SALDANHA, 1997 *apud* GOIRIS, p. 183).

³⁹ Conurbação é um termo usado para designar um fenômeno urbano que acontece a partir da união de duas ou mais cidades/municípios, constituindo uma única malha urbana, como se fosse somente uma única cidade. A partir da unificação, as cidades envolvidas começam a utilizar de maneira conjunta os mesmos serviços de infraestrutura, formando uma malha urbana contínua. O fenômeno de conurbação ocorre quando os limites municipais quase não são percebidos, por isso dificulta a identificação precisa de onde termina ou começa um município (FREITAS, 2016).

A legislação brasileira, por sua vez, estabelece através da Lei de Fronteira nº 6.634 de 02/05/ 1979, que a faixa de fronteira nacional corresponda a 150 km para além dos limites internacionais com quaisquer países. Nesta situação, levando em consideração a área total do estado de Mato Grosso do Sul, este apresenta cerca de 48% de seu território inserido em faixa de fronteira.

A extensa faixa de fronteira, que demarca a porção sudoeste do Mato Grosso do Sul, limitando o estado com o Paraguai e a Bolívia, facilitou o contato e estimulou a permanente troca cultural entre os povos. (...) a cultura paraguaia, por seu turno, em decorrência do amplo território de contato, dos embates históricos e da forte presença do trabalhador imigrante em todo o sul de Mato Grosso, foi determinante na constituição da cultura e das tradições locais. Muitos hábitos, como a sesta, o consumo do tereré, da chipa, da sopa paraguaia, entre outros itens da culinária paraguaia; muitos valores e símbolos, como a religiosidade, a língua, e os ritmos musicais, representados, sobretudo, pela polca e a guarânia, influenciaram diretamente o espírito e o cotidiano dos sul-mato-grossenses (...) (BANDUCCI JR, 2009, p.07).

Destaca-se, portanto, que essa fronteira ganha uma atenção maior no tocante das relações de contato entre os moradores, não apenas nas questões financeiras (formais e informais), mas em diversas esferas da vida social, que se caracteriza como local de intenso contato entre brasileiros e paraguaios representando, ambos, uma diversidade cultural riquíssima.

Parafraseando Martins (1997, p.30) na fronteira ocorre “(...) uma situação de convivência marcada pela pluralidade cultural e social e pelo estabelecimento de um espaço inteiramente novo na relação com o outro, que seja um espaço de afirmação e reconhecimento da diferença que dá sentido à existência dos diferentes povos”.

Por sua vez, Becker (1990, p.11) acrescenta que; “a fronteira é, pois para a nação, símbolo e fato político de primeira grandeza, como espaço de projeção para o futuro”. Assim, a fronteira é onde os símbolos são demonstrados, demarcando territórios. É comum vislumbrarmos frases na fronteira como: “um país começa pela fronteira”.

No caso específico da fronteira entre Ponta Porã e *Pedro Juan Caballero* ainda cabe destacar que estas surgem ligadas a exploração da erva-mate apenas duas décadas após o final da Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), tornando-se entrepostos comerciais para o abastecimento de fazendas de erva-mate e como local de repouso para as caravanas que conduziam o produto até o Rio Paraguai (BANDUCCI, 2010).

Com esta herança para o comércio já instalada desde os primórdios, as duas cidades se desenvolveram até se tornarem pontos de comércio e turismo fortes. No lado

brasileiro da fronteira, a cidade de Ponta Porã, apresenta-se como local de negociações agropecuárias, com destaque para o gado e a soja. Já Pedro Juan Caballero se transforma em foco para o comércio de produtos importados, atraindo turistas de várias regiões, como São Paulo e Paraná (MONDARDO, 2007).

As cidades de Ponta Porã e Pedro Juan Caballero, estas são marcadas por relações e práticas culturais diferenciadas, uma representando a cultura brasileira e a outra a paraguaia, pautadas em referenciais distintos sendo formadas a partir da junção entre a cultura guarani - originária do povo paraguaio - e a castelhana - oriunda dos colonizadores. **Através do exercício da cultura, os indivíduos criam uma identidade grupal, representada pela reprodução de determinados atos, práticas e valores que são compartilhados entre cada grupo, como se este necessitasse se afirmar, só assim garantindo sua existência** (TERENCIANI& NUNES, 2010, p.03, grifo do autor).

Sendo assim, consideram-se fundamentais as questões levantadas sobre o local do estudo (a fronteira Ponta Porã/Pedro Juan Caballero), pois esclarecem algumas particularidades da sociedade, da economia e da cultura local, de modo que estas são essenciais para a compreensão do objeto central do estudo, que trata da música local, produzida atualmente.

Como já ressaltado em outras seções desta dissertação, a cultura está diretamente integrada ao processo de desenvolvimento como uma das dimensões centrais do processo, e a valorização das identidades culturais locais são apresentadas cada vez mais como uma maneira eficiente de auxiliar neste processo. A música, neste sentido, apresenta-se como uma das artes protagonistas no auxílio do desenvolvimento, sobretudo em âmbito local/regional, seja como elemento fortalecedor da identidade cultural local ou ainda pelo seu dinamismo econômico.

Apresenta-se, desta forma, o caminho utilizado na seleção dos artistas e das canções analisadas. Primeiramente foi realizado um amplo levantamento sobre os artistas musicais (solos e grupos) em atividade na fronteira⁴⁰. O objetivo foi apresentar um levantamento geral mais próximo possível da realidade local, retratar os artistas que fazem parte da cena musical atual. Por esta razão, nesta primeira fase do levantamento, aspectos pontuais como gênero musical e tipo de produção musical (cover ou autoral) não foram levados em consideração. A necessidade desse levantamento se deu em razão da ausência de informações neste sentido, uma vez que, nem a Fundação de Cultura de Ponta Porã (FUNDAC), nem a *Secretaria de Cultura de Pedro Juan Caballero*,

⁴⁰ Destaca-se que a denominação “fronteira” aqui se refere tanto a cidade de Ponta Porã (Brasil), como a *Pedro Juan Caballero* (Paraguai).

possuíam tais informações. Para tal, primeiramente buscou-se informações junto aos estabelecimentos (bares, boates, restaurantes, casas de shows, clubes e shoppings) que possuem música ao vivo. No total foram visitados 18 estabelecimentos, sendo 10 (dez) em Ponta Porã e 8 (oito) em *Pedro Juan Caballero*. Este levantamento gerou uma lista inicial com 19 artistas.

A partir de então, esses primeiros artistas citados, auxiliaram no ajuste do levantamento indicando artistas que estavam ausentes. Como requisito básico para a indicação ficou descrito como uma mínima atuação profissional, ou seja, o artista indicado se apresentasse com certa frequência e recebesse um cachê por sua apresentação. Ressalta-se também que nesta fase do levantamento a utilização das redes sociais (*facebook e whatsapp*) foi fundamental para o contato rápido e com o maior número de artistas possíveis.

Além dos estabelecimentos e artistas, quem também contribuiu foram radialistas brasileiros e paraguaios conhecedores sobre a cena musical da fronteira. De fato, nesta primeira fase, ainda sem muitas restrições e classificações, pode-se dizer que ocorreu um árduo trabalho de investigação na busca dos artistas que atuam na cena musical atual da fronteira. Este levantamento ocorreu entre os meses de dezembro de 2015 a fevereiro de 2016. Cabe ressaltar ainda, que o conhecimento deste pesquisador sobre a cena da música local, pelos treze anos de atuação neste cenário musical foi fundamental para a realização do levantamento neste curto período de tempo.

Sendo assim, após as diversas contribuições de estabelecimentos, artistas e radialistas foi apresentado um número de 39 artistas, dos mais variados gêneros musicais, que compõe o cenário musical da fronteira, conforme tabela abaixo.

**LEVANTAMENTO DOS ARTISTAS LOCAIS (MÚSICA) NAS CIDADES
DE PONTA PORÃ E PEDRO JUAN CABALLERO**

	Nome do Artista/Grupo	Gênero Musical	Cidade Local
01	Nadyelle Lobato	Sertanejo	Ponta Porã
02	Surfistas de Trem	Pop/Rock	Ponta Porã
03	Trio Voz Nativa	Sertanejo	Ponta Porã
04	Jefferson Barros	Sertanejo	Ponta Porã
05	Muchileiros	Pop/Rock	Pedro Juan Caballero
06	Tokomadera	Reggae	Pedro Juan Caballero

07	Drive Roots	Pop/Rock	Ponta Porã
08	Junior Estigarribia	Instrumental	Pedro Juan Caballero
09	Leandro Henrique e Gabriel	Sertanejo	Ponta Porã
10	Matheus D'Nobrega	Sertanejo	Ponta Porã
11	Orlandinho Rodrigues	Sertanejo	Ponta Porã
12	Sambamamos	Samba/Pagode	Pedro Juan Caballero
13	Julio Santiago	Sertanejo	Pedro Juan Caballero
14	Neto e Gabriel	Sertanejo	Ponta Porã
15	MC Bidico	Funk	Ponta Porã
16	Los Thammys	Música Paraguaia	Pedro Juan Caballero
17	Alterego	Pop/Rock	Ponta Porã
18	Bizarrasong	Rap/Hip Hop	Pedro Juan Caballero
19	Sanajah	Reggae	Pedro Juan Caballero
20	Williantar	Metal	Pedro Juan Caballero
21	Naomi	Pop/Rock	Pedro Juan Caballero
22	Vinil Blue	Pop/Rock	Ponta Porã
23	Manzana Azul	Pop/Rock	Pedro Juan Caballero
24	Veneno Urbano	Pop/Rock	Ponta Porã
25	Atos Falhos	Pop/Rock	Ponta Porã
26	Nathalia	Sertanejo	Pedro Juan Caballero
27	Infaction	Metal	Pedro Juan Caballero
28	Gabi Porazzi	Sertanejo	Ponta Porã
29	Matheus Pagan	Sertanejo	Ponta Porã
30	Repi Guarani	Rap/Hip Hop	Pedro Juan Caballero
31	Los Ojedas	Música Paraguaia	Pedro Juan Caballero
32	Rodasamba	Samba/Pagode	Ponta Porã
33	Escafandro	Metal	Ponta Porã
34	Los Líricos	Música Paraguaia	Pedro Juan Caballero
35	Trozator	Metal	Pedro Juan Caballero

36	Luz Aurora Rojas	Música Paraguaia	Pedro Juan Caballero
37	Renan Guizane	Sertanejo	Ponta Porã
38	Victor Lacorte	Rap/Hip Hop	Ponta Porã
39	Rollstar	Música Paraguaia	Pedro Juan Caballero
Total de artistas			39

Fonte: Tabela 1 elaborada pelo autor

Dos 39 artistas ativos na cena musical fronteiriça atual, 20 são de Ponta Porã e 19 de *Pedro Juan Caballero*. Os gêneros musicais desses artistas são, 12 Sertanejos, 9 Pop/Rock, 5 Música Paraguaia, 4 Metal, 3 Rap/Hip Hop, 2 Reggae, 2 Samba/Pagode, 1 Funk e 1 Música Instrumental. Neste sentido também vale destacar a ausência dos artistas do gênero gospel, uma vez que esses se enquadram numa classificação específica de música de caráter estritamente religioso, da qual não faz parte esta pesquisa. Com este levantamento e seleção inicial foi possível identificar cada artista, para que posteriormente a investigação se afinilasse numa outra direção.

Como o objetivo da pesquisa é verificar a produção de música autoral dos artistas fronteiriços, uma nova classificação foi necessária. Esta com intuito de separar os artistas que possuem e trabalham suas próprias canções, sua música autoral, daqueles outros que não possuem canções próprias e apenas tocam canções de outros artistas, em outras palavras, artistas “*covers*”. Sendo assim, dos 39 artistas elencados no primeiro levantamento constatou-se que 23 deles possuem canções autorais e as divulgam em seus shows e apresentações, sendo eles; Nadyelle Lobato, Surfistas de Trem, Trio Voz Nativa, Muchileiros, Tokomadera, Drive Roots, Junior Estigarribia, Leandro Henrique e Gabriel, Matheus D’Nobrega, Los Thammys, Alterego, Bizarrasong, Sanajah, Vinil Blue, Manzana Azul, Veneno Urbano e Atos Falhos, Gabi Porazzi, Matheus Pagan, Repi Guarani, Los Ojedas, Los Líricos e Victor Lacorte.

Identificados os artistas que possuem músicas autorais, realizou-se a seleção e escuta das canções. Grande parte dessas canções foram enviadas a este pesquisador, via e-mail, redes sociais ou por material físico (CD e/ou DVD). Por esta razão foi essencial que o artista tivesse a música gravada, seja em material físico (CD/DVD), ou em arquivo digital disponível na internet (músicas/vídeos ao vivo/clipes) para que o material pudesse ser analisado e classificado. Deste modo, num período de 01 mês, compreendido entre os dias 01/03/2016 a 01/04/2016, foram analisadas 63 canções, dos

21 artistas que encaminharam suas canções para esta pesquisa. Sendo que, os grupos Sanajah e Repi Guarani, que inicialmente relataram possuir e trabalhar suas músicas autorais, não encaminharam suas canções, impossibilitando sua análise e classificação.

É importante destacar que os artistas Los Thammys, Surfistas de Trem, Muchileiros, Nadyelle Lobato, Trio Voz Nativa e Leandro Henrique e Gabriel, foram os únicos que encaminharam material físico (CD) gravado de forma profissional. Já os demais encaminharam suas canções gravadas e divulgadas de forma independente, sobretudo na internet, nessas estão inclusos clipes musicais e vídeos em performance ao vivo (disponíveis na plataforma *Youtube*) e perfil em sites especializados de música (*Soundcloud* e *PalcoMP3*).

Esta primeira escuta, serviu para identificar quais artistas que possuíam canções com algum tipo de relação com o contexto cultural local. O que se buscou foi apontar elementos gerais da cultura e do cotidiano da fronteira estudada, desde referências a um local ou costume da região até a mistura de idiomas (português, espanhol, guarani) comum no local. Neste sentido, as canções foram analisadas e classificadas em três estratos. Esses estratos serviram para classificar os artistas a partir da música que produzem e foram criados pautados na base teórica de Hall (1998), sobretudo acerca do que autor acredita que ocorra com as identidades culturais diante da globalização. Sendo assim, foram criadas estratos de 1 a 3, onde;

1 – Corresponde ao maior grupo de artistas. Sendo eles artistas

que produzem uma música autoral que não apresenta conteúdo algum referente ao contexto cultural local, ou seja, uma música unicamente direcionada a Indústria Cultural.

2 – Corresponde aos artistas da música tradicional paraguaia, que pode ser reforçada pela globalização, uma vez que sua divulgação possa ser muito mais ampla, sobretudo através da internet.

3 – Corresponde aos artistas híbridos, que através de uma música pautada na mistura de gêneros e influências, cria novas identidades culturais locais e reforça as identidades já existentes desde que seu texto apresente relação com o contexto cultural local.

CLASSIFICAÇÃO DOS ARTISTAS LOCAIS A PARTIR DE SUA PRODUÇÃO AUTORAL

ESTRATO 1	ESTRATO 2	ESTRATO 3
Nadyelle Lobato		
Trio Voz Nativa		
Leandro Henrique e Gabriel		Surfistas de Trem
Matheus D’Nobrega		Muchileiros
Alterego	Los Thammys	Tokomadera
Vinil Blue	Los Ojedas	Drive Roots
Manzana Azul	Los Líricos	Junior Estigarribia
Atos Falhos		Bizarrasong
Matheus Pagan		Veneno Urbano
Victor Lacorte		
Gabi Porazzi		

Fonte: Tabela 2 elaborada pelo autor.

Diante dessa classificação dos artistas a partir de sua produção autoral, foi possível identificar quais produzem canções autorais que contenham elementos presentes no contexto cultural local, e quais não possuem esta característica. Esta categorização foi fundamental para direcionar o escopo da análise. De fato, os artistas presentes no ESTRATO 1, não apresentaram elementos textuais que remetesse ao contexto mínimo de cultura local. Embora os artistas, sobretudo do gênero sertanejo, apresentem uma influência rítmica (rasqueado) característica da música fronteiriça, as canções referentes aos artistas desta categoria estão relacionadas muito mais a um contexto global, ditado pela indústria cultural de maneira que pouco influencia no reforço da identidade cultural local.

Por sua vez, os artistas classificados no ESTRATO 2 são autênticos representantes da “cultura paraguaia”, ou seja, da música tradicional e folclórica do país, e por isto, apresentam em suas canções elementos mais puristas ligados mais a nação paraguaia do que propriamente a região fronteiriça. Além disto, esses grupos apesar de possuírem canções autorais com um viés cultural, estas foram gravadas em sua maioria a mais de duas décadas e não é seu enfoque de trabalho, sendo assim, não interessando para a pesquisa que trata de uma produção autoral fronteiriça atual.

Desta maneira os artistas pertencentes ao ESTRATO 3 são os que realmente interessam nesta pesquisa, já que apresentam em suas canções elementos presentes no contexto cultural fronteiriço. Esses artistas são descritos na pesquisa como artistas “híbridos” em razão de utilizarem da influência de gêneros musicais globais para

retratar a realidade local, reforçando os aspectos culturais e sociais desta fronteira, na atualidade, através de uma música mais urbana. Sendo assim, a análise de conteúdo concentrou-se nos artistas elencados nessa categoria. Sendo selecionadas 13 canções que possuem elementos e características comuns ao contexto cultural fronteiriço, como; Moderna Música da Fronteira, *Soy Surfista* e *Trankilo Pah* (Surfistas de Trem), *Nderesa Yvoty* e *Pedro Juan* (Tokomadera), *Frontera*, *O muchileiro* e *Luna* (Muchileiros), *FronteraLoka* e *Tererado* (Drive Roots), *La opción* (Bizarrasong), *Origens* (Veneno Urbano), *Verdes Selvas* (Junior Estigarribia).

Compreendido o grupo de artistas e suas canções a serem analisadas, direciona-se a pesquisa para a fase de análise dos dados, onde além das letras das músicas, também serão analisadas as entrevistas realizadas com esses artistas, que tiveram como objetivo compreender como eles se relacionam com o contexto local, ou seja, de que maneira estes artistas percebem, retratam e relacionam-se com esta fronteira. Além disto, na intenção de levantar como o poder público local analisa a relação música e desenvolvimento local, serão analisadas também entrevistas semiestruturadas aplicadas com os gestores culturais públicos de Ponta Porã e *Pedro Juan Caballero*. Ressalta-se ainda que toda análise dos dados (letras e entrevistas) utiliza das categorias teóricas criadas a partir do referencial utilizado e descrito anteriormente, com intenção de compreender o máximo possível das relações entre a música, a cultura e o desenvolvimento.

4.3. Análises dos Dados

A análise de dados desta pesquisa dividiu-se em duas partes. A primeira corresponde à análise de conteúdo das entrevistas abertas aplicadas com os artistas selecionados (ESTRATO 03), em conjunto com suas canções autorais que apresentaram conteúdo relacionado ao contexto cultural local. As entrevistas foram realizadas entre os meses de dezembro de 2015 a maio de 2016 e buscaram compreender de forma geral como ocorre a relação entre os artistas locais, suas músicas e o contexto cultural fronteiriço. Além disso, também foram pontuadas questões específicas consideradas fundamentais para entender e contribuir para ações de Desenvolvimento Local pautadas na música da região. Entre as questões específicas abordadas estão a relação com o poder público e indicações de ações que promovam a música local e seus artistas, a relação com a imprensa local, a integração entre os músicos locais, a visão dos artistas sobre a diversidade e miscigenação cultural na fronteira, as vantagens e desvantagens que existe na produção de música autoral na região e a indicação dos artistas que promovem a cultura local através da sua música na visão dos músicos. Ressalta-se que os trechos transcritos das entrevistas não sofreram correções e/ou traduções a fim de captar o máximo possível das significações presentes nas falas dos entrevistados. Além disso, foram mantidos os nomes artísticos dos envolvidos.

A segunda parte da análise de dados corresponde à análise das entrevistas (semi estruturadas) realizadas com os gestores públicos culturais da Fundação de Cultura de Ponta Porã (FUNDAC) e da *Secretaria Municipal de Cultura de Pedro Juan Caballero*. As entrevistas foram realizadas entre os dias 09 e 10 de maio de 2016 e buscaram levantar algumas questões como, existência de ações que promovam a cultura local através da música, a relação entre poder público e os músicos locais e a visão do poder público com a relação entre a música e o desenvolvimento local. Desta maneira, foi possível identificar a atuação do poder público acerca das questões relacionadas à música e desenvolvimento, tanto do lado brasileiro da fronteira, quanto no lado paraguaio.

4.3.1 Análise das Entrevistas com Artistas e das Letras de Música

O primeiro grupo entrevistado foi o “Muchileiros”. Idealizada pelos músicos Carlos Soria e Carlos ‘Bagre’, a banda fundada em 2008 e que se intitula como uma banda fronteiriça apresenta em seu repertório canções autorais que possuem influência na música fronteiriça local, na música andina e na música latina. Formada atualmente pelos músicos, Edinho (baixo), Flávio Otone (bateria), Carlos ‘Bagre’ (guitarra e vocal) e Carlos Soria (vocal/violão/acordeon/sopros/charango), a banda que reside hoje em Campo Grande/MS surgiu no final da década de 1990 em *Pedro Juan Caballero*. Ao longo dos anos, a banda passou por outros nomes e outras formações e se radicou em Campo Grande no início dos anos 2000, buscando melhores oportunidades na capital do MS. Atualmente, conta com uma média de 15 shows por mês e são reconhecidos músicos na cena musical campo-grandense, mas ainda assim frequentemente realizam apresentações na fronteira. Em sua música autoral apresentam uma mistura de influências adquiridas nas vivências na fronteira e nas viagens em torno da América Latina, conforme relata Soria.

Desde pequeno vivendo na fronteira tive a oportunidade de viver a diversidade cultural que existe ali. Falando três idiomas desde pequeno, assistindo canais de televisão e rádio dos dois países e por isso ouvindo muita música diversificada, compartilhando de amizades dos dois lados dá fronteira. Eu pude perceber quando viajei mais pra dentro da América Latina que as boas músicas brasileiras não chegavam até lá, do mesmo modo que pude perceber também quando estive em São Paulo e outras regiões do Brasil que a boa música latina, as boas bandas e artistas latinos quase não são conhecidas pela maioria dos brasileiros. Na fronteira esse panorama é diferente, temos conhecimentos da boa música brasileira e também da produção latina, e isso influenciou e influencia muito no som dos Muchileiros (SORIA, Campo Grande, 13/04/2016).

Neste sentido, o primeiro álbum da banda intitulado “*La Puente*”, lançado entre 2008 e 2009 foi responsável por popularizar os músicos no estado de Mato Grosso do Sul como representantes da fronteira. Suas canções remetiam ao contexto cultural fronteiriço, que por sua vez, é bastante presente na identidade cultural do MS. A canção “*Frontera*”, faixa 01 do álbum, em 2009, passou a ser executada com frequência nas rádios da fronteira se tornando como um de hino não oficial fronteiriço, de modo que seu refrão soava como uma saudação de boas-vindas através dos versos; “Viajei por tantas estradas, cheguei até a *frontera*. *Bienvenido amigo a la frontera*”. A canção apresenta através de uma levada de rock latino misturada a instrumentos indígenas

como a *Zapoña*⁴¹ uma série de relações ligadas ao contexto cultural fronteiriço. Uma delas é mistura de idiomas (espanhol, português e guarani) uma forte característica da cultura local. Sobre esta situação, Soria explica sua intenção quando compôs a música.

Quando eu fiz música *Frontera*, quis prestar uma homenagem a minha terra, o lugar de onde sai, por isso mesmo tem os três idiomas, português, espanhol e guarani. A mistura de ritmos também foi proposital, como uma maneira de mostrar que na fronteira temos mais acesso a música latino-americana (SORIA, Campo Grande, 13/04/2015).

Outra questão apontada pelo compositor referente a canção, está no sentido de suas lembranças e recordações da infância passadas na fronteira. Conforme Soria isto fica expresso no trecho da letra: “*Oyeme amigo que te passa? Porque andas tanto, buscando siempre algo. Tomale un trago que si es mujer el problema te vas a relajar*”. De acordo com o compositor, este trecho remete a um sentimento de alegria e ‘festejos’, para ele comum no cotidiano da fronteira.

O povo fronteiriço é muito festivo, talvez não tenha muitos lugares a noite para ir, mas sempre existem muitos amigos, que se juntam para beber e fazer churrasco, no final isto vira uma grande festa. Esta é a imagem que desde pequeno tive da fronteira, com meus pais e familiares sempre se reunindo sem uma data ou motivo especial para confraternizar (SORIA, Campo Grande, 13/04/2016).

Outra canção que remete ao contexto cultural local, sobretudo ao sentimento de pertencimento a fronteira, é a canção O Mochileiro, outra composição de Carlos Soria que faz parte do álbum *La puente*. Nesta música, um pop/rock com elementos andinos, ele demonstra um pouco de seu “espírito mochileiro” que influi na musicalidade da banda. A música cita vários locais da América Latina e da Europa que são conhecidos como rotas de mochileiros. Neste caso, o destaque referente ao contexto local fica por conta da ênfase dada a cidade de *Pedro Juan* e ao *Cerro Corá*⁴².

(...) *La noche cae en bares de Asunción, nada mejor para entrar en acción. Rumbo a la frontera Pedro Juan City, Cerro Cora y luna creciente vamos nena que noche ardiente. Ñoño ahora, tereré mañana, viejos amigos, buenos recuerdos sigo el viaje, rumbo a los andes. E mochileiro. Copacabana, Isla del Sol, Santiago de Chile y de Compostela, Juán se mando por la Panamericana, Quito, Costa Rica, Cuba, Guatemala.*

⁴¹Instrumento (sopro) musical de origem Inca, constituído por um conjunto de tubos fechados numa extremidade, ligados uns aos outros em feixe ou lado a lado.

⁴²*Cerro Corá* fica situado na cordilheira norte do Paraguai, o local atualmente constitui Parque Nacional de *Cerro Corá*, e fica distante cerca de 40 km de *Pedro Juan Caballero*, capital do Departamento de *Amambay* (fronteira com Ponta Porã - Brasil). Sua importância história é dada em razão da batalha ocorrida em 1º de março 1870 na elevação de mesmo nome. Sendo a última batalha da Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), onde enfrentaram-se, de um lado, 4.500 soldados aliados e, de outro, apenas 450 paraguaios. Os últimos a perecer foram o presidente e comandante-chefe Marechal Francisco Solano López e seu filho Panchito (DONATO, 1987).

Em Barcelona a llegado Ruthi, Celso a Equador, Iara a Reino Unido, El Colo y Antonio desde Uruguay. Saludo de los mochileros del Pantanal (SORIA, O mochileiro, 2008, grifo do autor).

Nota-se neste trecho da canção que o sentimento de pertencimento se mistura a uma nostalgia. O típico costume cotidiano de tomar o tereré pela manhã e na presença de amigos é relatado como “boas recordações” da fronteira. Entende-se que onde quer que ele esteja suas raízes jamais serão perdidas ou esquecidas.

Conforme Mondardo (2007, p. 12-13) “O tereré é uma relação. Relação de amigos, de vizinhos. O tereré dá um sentido todo especial de pertencimento ao lugar, da identidade fronteiriça, isto é, dos homens e mulheres da fronteira”. Como afirma Oliven (1992, p.27), “as identidades – enquanto propriedades distintivas que diferenciam e especificam grupos sociais – precisam ser moldadas a partir de vivências cotidianas”. Neste sentido, o tereré é um importante elemento simbólico da cultura fronteiriça.

O segundo álbum da banda, lançado em 2011 sob o nome de “*Luna*” seguiu a mesma linha musical do primeiro, sendo que todas as canções do disco foram autorais, além da mesma influência sonora característica do grupo. Apesar disso, diferentemente do primeiro que contou com recursos do Fundo de Investimentos Culturais do Mato Grosso do Sul (FIC/MS), o segundo álbum foi gravado e distribuído totalmente de forma independente. Neste segundo álbum, a canção que ganhou destaque pelas características que remetem ao contexto cultural fronteiriço foi a faixa homônima ao álbum. A canção *Luna* é uma polca-rock romântica, escrita em espanhol e guarani. Sua relação com o contexto cultural fronteiriço se dá pela característica romântica e rítmica que a música apresenta, segundo Soria.

As guarânicas e polcas sempre expressaram uma característica de forte romantismo, e eu vivi isto na fronteira, a busca pela mulher amada músicas como *La barca* ou *Recuerdos del Ypacaraí*, é facilmente notada. *Luna* eu fiz para minha namorada na época, que hoje é minha esposa, é uma versão mais moderna, mais urbana para antigos sentimentos presentes nessas canções (SORIA, Campo Grande, 13/04/2016).

Cabe ressaltar, que a maioria das canções autorais dos Mochileiros apresenta a relação com o contexto cultural fronteiriço, ainda que isto não seja evidenciado na letra ou no ritmo de algumas canções. A banda acredita que faz parte de um movimento que vem surgindo na fronteira, onde os artistas e bandas locais estão cada vez mais engajados em fazer uma música que remete ao cotidiano e a cultura local. Segundo

Soria, esse movimento é encabeçado também por outros grupos fronteiriços, além dos Muchileiros, como as bandas Surfistas de Trem e Tokomadera.

É interessante ver, que quem está proposto em criar e representar uma música local atualmente na fronteira, não são mais os grupos de baile, ou os grupos tradicionais paraguaios, e sim a vertente dos gêneros como *rock, pop, reggae e rap*, creio que isto seja fruto do desenvolvimento da região, que cada dia está maior e mais urbana (SORIA, Campo Grande, 13/04/2016)

Apesar disto, acredita que é preciso que o poder público crie mais ações para que os artistas tenham oportunidades de tocar e divulgar seus trabalhos, já que em sua visão a fronteira possui um grande potencial artístico e musical, onde existe uma boa integração entre os artistas. Um outro fator que é ressaltado que favorece a música na região, é o fácil acesso a instrumentos e equipamentos musicais de qualidade e com preços muito abaixo do mercado se comparado com o Brasil. Isso ocorre pela facilidade que o Paraguai tem nas importações desses produtos.

Sendo assim, destaca-se que o grupo além dos dois álbuns lançados (*La Puente e Luna*), também possuem um DVD ao vivo, gravado em 2011 em Campo Grande, intitulado “Muchileiros - *Trota Mundo*”, composto de canções autorais também versões de grandes clássicos do rock mundial. Além disso também possuem um vasto material na *internet*, entre clipes, vídeos ao vivo e perfis em páginas exclusivas dedicadas à música independente. Neste sentido, destaca-se que a banda foi premiada em 2015, como o grupo mais acessado na categoria *word music*, da página Palco MP3, considerado o maior site de música independente do Brasil. Além do mais, a banda participa com frequência de importantes Festivais de música do estado, como Festival de Inverno de Bonito, Festival América do Sul e MS Canta Brasil.

A segunda banda a ser analisada foi a banda Surfistas de Trem. Neste sentido, foi preciso que este pesquisador assumisse a postura metodológica proposta por Habermas (1987), a “Eu-identidade” para dar a sua contribuição acerca das questões, uma vez que faz parte como integrante e compositor da banda, esta postura permite que as significações sociais sejam descritas a partir da experiência autobiográfica do pesquisador.

Criada em 2008, na cidade de Ponta Porã, os Surfistas de Trem conta com a mesma formação desde sua criação, com Alexandre Parra (guitarra), Cleyto Vieira (guitarra), George Parah (bateria), Renan Dorta (baixo) e João Caetano (voz/violão). Inicialmente a banda, não tinha o propósito de trabalhar com canções autorais, apesar de

já possuir algumas canções. Mas em 2011 com o objetivo de participar de editais culturais da Fundação de Cultura de MS (FCMS), a banda se viu obrigada a gravar canções autorais, já que isto era requisito básico para participar dos processos seletivos dos editais. Sendo assim, gravaram de forma independente o primeiro trabalho autoral em 2011, um CD Demonstração com 4 canções, sendo 3 autorais e 1 *cover* este álbum demonstração recebeu o nome de “Surfistas de Trem – De uma fronteira sem fronteiras”, e foi o início de um trabalho, que hoje se caracteriza por um forte apelo ao contexto cultural fronteiriço.

Neste primeiro trabalho, a canção *Soy Surfista*, composta por Alexandre Parra e João Caetano, definida como um *pop* com levada *soul*, foi a primeira canção que apresentou relação com o contexto cultural local, sobretudo em sua parte final, que expressa de forma clara o sentimento de pertencimento e exaltação a fronteira, através do trecho: “*Yo soy de Pedro Juan*, eu sou de Ponta Porã. *Los bares de su calle*, fazem nossa inspiração. *En la frontera solo hay un pueblo*. Somos uma só nação. E a cultura se mistura, quando canto em guarani, *recuerdos dulces de Ypacaraí, recuerdos dulces de Ypacaraí, recuerdos dulces de Ypacaraí*” (PARRA & CAETANO, *Soy Surfista*, 2008).

No trecho da canção, além do claro sentimento de pertencimento a fronteira, observa-se que a fronteira para os autores parece ser um único lugar, ou como citam “uma nação”, dando a entender que para eles não exista o Brasil, nem o Paraguai, mas sim uma nação fronteiriça que compartilha de uma cultura própria. A mistura dos idiomas também é claramente percebida, de modo que o espanhol e o português se alternem sentença por sentença. Além disso, a influência da música paraguaia é evidenciada ao mencionar os versos “*recuerdos dulces de ypacaraí*” fazendo referência a clássica canção de Zulema de Mirkin e Demetrio Ortiz, *Recuerdos del Ypacaraí*. De acordo com o depoimento de Parra, para quem é nascido nesta fronteira, a noção de nação é bem diferente, e a influência dos clássicos da música paraguaia inevitável.

Para gente que nasceu aqui, não temos muito essa visão de Brasil e Paraguai, pelo menos não nas situações cotidianas. A gente vê quando alguém de fora vem para cá, a dificuldade de entender as relações diárias, a dificuldade de saber se está no Brasil ou no Paraguai. Acredito, que isto é favorável para as artes, e para a música, pois além de recebermos muitas influências, ainda tem a questão de aqui ser um local muito diferente para os outros, para nós não, é só a fronteira, como se fosse um lugar só (PARRA, Ponta Porã, 16/04/2016)

Esta canção foi fundamental para que a banda mergulhasse ainda mais profundo numa produção autoral com um enfoque local. Além disso, com a divulgação do CD

Demonstração, “De uma fronteira sem fronteiras” que já possuía um enfoque cultural fronteiriço, surgiram oportunidades de apresentações em outros locais do estado, onde a banda ganhou destaque na imprensa de toda a região.

MÍDIAMAX, Rodrigo Teixeira e Surfistas de Trem se apresentam no Som da Concha, Campo Grande, 11/09/2011. CONESULNEWS, Surfistas de Trem integra o projeto Kit de Difusão Musical, Ponta Porã, 15/09/2011. DOURADOS NEWS, Surfistas de Trem fecha com chave de ouro o projeto Som da Fronteira, Dourados, 11/12/2011.

Em 2012, motivada com a boa repercussão do trabalho autoral que estavam desenvolvendo, lançam o segundo CD Demonstração, intitulado apenas como “Surfistas de Trem”. Este novo trabalho veio com enfoque ainda maior sobre o contexto cultural fronteiriço e abriu as portas para que a banda participasse de diversos projetos musicais dentro do estado de Mato Grosso do Sul. O show desenvolvido para divulgar este novo trabalho, levou o nome “Surfistas de Trem – Paz, Amor y Tereré” e esteve presente em diferentes projetos da FCMS, como: Festival América do Sul (Corumbá, 2012), Cenasom (Campo Grande, 2013), Estúdio 104 (Campo Grande, 2012), além dos kits de Difusão Musical (2012 e 2013).

Apesar das aprovações nos editais culturais da FCMS a qualidade do semiprofissional do material gravado nos CDs Demonstração dificultavam a execução das canções da banda nas rádios, ainda assim, durante dois anos consecutivos (2012 e 2013) a banda foi destaque na página nacional do site Palco MP3. A gravação do CD profissional, por sua vez, só foi possível no ano de 2014, com a aprovação do projeto intitulado “Moderna Música da Fronteira” pelo FIC/MS. Através do Fundo de Investimentos Culturais de MS, a banda consegue gravar um material com qualidade profissional e se consolidar no cenário da música sul-mato-grossense como os novos artistas fronteiriços, a canção que dá nome ao disco, “Moderna Música da Fronteira”, é destacada pela imprensa local como uma nova fase da música local.

“Se ligue que eu não vou repetir. Esse som moderno é assim. Vem de uma fronteira, sem fronteiras. É urbano e regional, peculiar fruto híbrido sociocultural. Que pega fogo e faz queimar as diferenças”. Este é um dos trechos da letra “Moderna música da fronteira”, que dá nome ao CD da banda Surfistas de Trem, em fase final de produção e que deverá ser lançado em setembro, com o desafio de consolidar o rock no berço das guarânias, polcas e chamamés (MORANDI, Jornal O Progresso, 25/07/2014).

Além do viés cultural local presente no texto das canções, outro destaque que o disco ganha refere-se a questão das várias influências musicais presentes no trabalho, uma característica também apontada no trabalho da banda Muchileiros.

O disco Moderna música da fronteira confirma o talento fronteiriço no cenário musical do Estado, que sempre revela excelentes nomes nos mais diversificados estilos musicais. Ao melhor estilo faça você mesmo, com influências que vão do Soul ao Reggae, do Samba ao Rock, os Surfistas de Trem retratam em sua musicalidade, letra e atitude, temas variados do dia a dia desta intrigante fronteira invisível (RUBENS, Jornal Regional, 22/07/2014).

De fato, a canção Moderna Música da Fronteira, que também batiza o primeiro disco profissional da banda, pode ser considerada uma espécie de manifesto de uma nova fase da música fronteiriça, conforme seu compositor relata em artigo publicado no Jornal Regional de Ponta Porã, em 13/06/2016.

Acredito que a Moderna Música da Fronteira, não seja somente uma canção ou o nome de um disco, mas algo bem maior, como o início de um movimento musical que inclui vários artistas locais, que conscientemente ou não, tem produzido uma nova música local fronteiriça, onde estão presentes os aspectos culturais e sociais de uma fronteira mais desenvolvida, uma fronteira mais urbanizada. Por isso, os gêneros rock, reggae, rap, gêneros globais e urbanos são os representantes desta nova música. Isto aconteceu em Campo Grande no final da década de 1970, com artistas como Geraldo Espíndola, Geraldo Roca, Paulo Simões entre outros que hoje são considerados como os autênticos representantes da música regional do estado. Parece algo distante, mas acredito que os grandes movimentos musicais saíram de locais com características culturais específicas, como o *Manguebeat* de Recife, o Clube da Esquina de Minas Gerais (CAETANO, Jornal Regional, 13/06/2015).

O destaque acima enfatizado, no que se refere a mudança de cultural vivida em Campo Grande na década de 1970, é sistematicamente apresentado pelo músico Geraldo Roca em entrevista concedida a pesquisadora Maria da Glória Sá Rosa, conforme trecho em destaque.

Um fator que chama atenção nessa história é o surgimento e consolidação de uma nova geração de artistas em Campo Grande, capazes de incorporar as novas linguagens da música nacional e internacional às expressões musicais da cidade. Entrava em cena uma juventude representativa da classe média campo-grandense, que comportava inovações de cunho estético e performático que confrontava com alicerces sociais já cristalizados, o que incluía, por exemplo, certa rejeição à música sertaneja de raiz, que figurava como a vertente musical mais popular nas rádios locais da época. Além disso, esse grupo procurou dar um ar mais urbano para Campo Grande, rejeitando o aspecto de “grande fazenda” (SÁ ROSA, 2009, P. 79).

Além das canções já citadas, cabe ainda destacar outras canções do CD Moderna Música da Fronteira, que possuem relação com o contexto cultural local. A polca-rock “A volta grande da vida”, por exemplo, se baseia na história do livro “A morada do Arco Iris” do escritor fronteiriço Brígido Ibanhes, e apesar de não apresentar em sua letra elementos diretamente relacionados a fronteira, possui em sua parte rítmica influência direta da música ternária paraguaia. Por outro lado, uma canção bastante peculiar que possui forte relação com o cotidiano fronteiriço, e a canção “*Trankilo Pah*”.

O próprio nome da canção já está diretamente relacionado ao cotidiano fronteiriço. ‘*Trankilo pah*’ é uma expressão utilizada na fronteira como um cumprimento informal, uma espécie de resposta em gíria. Por exemplo, quando um fronteiriço é cumprimentado: olá, tudo bem? Muitas vezes responde com esta expressão, ‘*Trankilo Pah*’, que seria como dizer, tudo beleza! ou, tudo sossegado! Mas apesar, do nome e do que representa o cumprimento a canção em si, apresenta-se como uma dura crítica social a violência constante ocorrida na região.

Já faz um tempo que eu tô protelando, pra escrever essa canção. Num é por medo ou por receio, e sim distinta consideração. De quem já não se encontra aqui, pra dar qualquer explicação. Agora é dado estatístico, processo jurídico, mais um dentro de um caixão. Longe de mim contar “*yapú*”, porque eu nasci aqui, sou fronteiriço nato. De alma guarani. *Trankilo pah yo voy vivendo*, tem gente acelerada, exagerada, gananciosa. Que por aí, e por aqui tá morrendo, e por aqui vai morrendo. Assim como em todo mundo, aqui não é diferente. Pois aqui a violência, também está entre a gente. O que difere aqui é o projétil a bala. Num tem bala perdida aqui ela é sempre acertada (CAETANO, Trankilo Pah, 2012).

Conforme Centeno (2009) esta região da fronteira com o Paraguai sempre foi referida por memorialistas, cronistas e historiadores como uma região violenta. Em levantamento e estudo realizado sobre autores que produziram as primeiras obras sobre a fronteira, verificamos que a violência é sistematicamente mencionada por todos eles. Essa violência foi gerada por inúmeros fatores que só podem ser compreendidos se analisadas as condições de ocupação da região.

Ainda neste sentido acerca da violência e da criminalidade na fronteira, utiliza-se como exemplo trecho de depoimento realizado pelo responsável pela Paróquia Local, Padre Miguelito, realizado em 17 de junho de 2007, para um estudo sobre as identidades na fronteira. Em suas declarações ressalta as relações de violência ocorridas na região.

“Antigamente aqui era terra de ninguém”. Era perceptível que o padre, em certos momentos, tem medo de falar. Por quê? Ocorre, como ele nos relata,

roubo de carros, tráfico de drogas. Para ele, quando havia homens que mandavam na cidade não havia mortes. A lei “fora da lei” era obedecida. A lei da fronteira. Quando a polícia entrou na cidade, ocorreram mais mortes, mais roubos. A “ordem ilegal” tem maior poder do que a legal na fronteira? De acordo com o Padre, a igreja sofre pressão dos homens que comandam a cidade. As indústrias (as poucas que existem) também sofrem. A vida das pessoas tem influência. “A Igreja sofre pressão dos donos da cidade”. “A igreja fala no geral, sabe os nomes, mas não pode falar por que corre o perigo de receber uma bala” (MONDARDO, 2007, p. 8-9).

Diante da violência e criminalidade presentes na fronteira o compositor revela sua visão dessas questões, e como isto foi descrito na canção “*Trankilo Pah*”.

Aqui na fronteira, mesmo com toda a violência e matança que ocorre quase que diariamente, o povo de bem não se assusta muito. As mortes são direcionadas, aqueles que se envolvem com o mundo do crime, com tráfico de drogas e outras atividades ilícitas. É muito difícil morrer um inocente enganado ou por uma bala perdida, pois os ‘sicários’ são profissionais, e acertam quem são pagos pra acertar. Por isso na canção a palavra ‘acertada’ tem um duplo sentido. Um pra se referir a mira dos matadores profissionais que são certeiras, o outro pra dizer que estes sempre são pagos pra fazer isto (CAETANO, Ponta Porã, 16/04/2015).

Outras características que estão dentro do contexto local fronteiriço, nesta canção é a utilização de palavras no idioma guarani, como ‘*yapu*’, que em tradução livre significa mentira, além da própria ‘*trankilo pah*’. O sentimento de pertencimento também é reforçado em, “sou fronteiriço nato, de alma guarani”.

Sobre as questões relacionadas a atividade musical na fronteira, a banda Surfistas de Trem, acrescenta que é preciso mais apoio governamental, já que na visão dos artistas o potencial musical a ser explorado existe, mas para que de fato se promova o fortalecimento da identidade cultural é preciso uma união de músicos e poder público, principalmente em nível municipal. Sobre isto, destaca-se o depoimento de João Caetano, em entrevista ao *site* Ponta Porã Informa, em 01/10/2015.

Queremos além de homenagear os fronteiriços, chamar a atenção do público em geral, para a “fronteira cultural”, um ambiente único e diferente que é a fronteira. Infelizmente, apesar do apoio que o Governo do Estado e a Fundação de Cultura do MS, nos deram para a gravação do CD, não temos recebido apoio do poder público local, para que possamos divulgar esse trabalho. Não vemos interesse, principalmente dos políticos locais, em se quer conhecer o trabalho, quanto mais apoiar um show de lançamento aqui em Ponta Porã e/ou Pedro Juan Caballero. É uma situação frustrante, ver que o poder público em Campo Grande, Dourados, Amambai, Corumbá e outras cidades tem interesse em conhecer e divulgar o nosso trabalho, e nossa própria terra, a homenageada, se quer tem interesse em conhecer o trabalho. Mas tudo bem, continuamos na luta (CAETANO, Ponta Porã Informa, 01/10/2015).

Diante da declaração do músico, fica evidente a insatisfação da banda pelas ausências de oportunidades em divulgar o seu trabalho musical para a população da fronteira, já que segundo os artistas, o trabalho foi desenvolvido também como forma de homenagem a região de fronteira e sua população.

Dando sequência no estudo, o terceiro grupo a ser entrevistado foi a banda de rock/reggae de *Pedro Juan Caballero*, Tokomadera. Com oito anos de existência, a banda sempre priorizou a produção de sua música autoral. O grupo que já passou por outras formações hoje conta com os músicos, Arturo Bazán (vocal/guitarra), Rodney Muller (bateria), Richard Buffa (baixo) e Jean Caetano (guitarra). Ao longo dos oito anos, a banda Tokomadera vem se apresentando em diferentes eventos e festivais em cidades da região tanto no Paraguai (*Asunción, Concepción*), quanto no Brasil (Campo Grande, Dourados, Amambai). Para os integrantes, o momento maior de destaque da banda, ocorreu em 2011, quando foi vencedora como representante do Paraguai, do concurso latino-americano *Cosquín Rock* em *Córdoba* (Argentina). Após o concurso a banda ficou bastante conhecida não somente na região de fronteira, mas em boa parte do Paraguai, conforme relato de Arturo.

Foi muito importante para nós, porque foi a partir do concurso que vimos, que podíamos tocar nossas próprias canções, falar dos nossos sentimentos e da nossa vida na fronteira. O festival nos abriu as portas principalmente dentro do Paraguai, fizemos muitos programas de televisão e rádio, ganhamos visibilidade (BAZÁN, Pedro Juan Caballero, 08/04/2016).

Neste sentido, a banda destaca que se sentiu orgulhosa em poder representar o Paraguai neste concurso e reforçam que as pessoas da fronteira, seja no lado brasileiro ou paraguaio se identificam com suas canções, porque compartilham das mesmas experiências e situações cotidianas, e por isso se reconhecem nas canções do grupo. Sobre a influência que a fronteira exerce na produção musical, Arturo Bazán, principal compositor da banda diz:

Em nossa música, falamos muito sobre o que podemos perceber, sentir, o que passamos na fronteira. Afinal, não podemos nos distanciar muito de onde vivemos, mesmo que o mundo esteja globalizado. *Nosotros siempre continuamos en nuestro lugar, escribiendo y hablando un poco de nuestra frontera, de nuestras glórias y dificultad, nuestra revolución y nuestro amor del día a día* (BAZÁN, Pedro Juan Caballero, 08/04/2016).

Deste modo, a banda aponta sua canção *Nderesa Yvoty* (Teus Olhos de Flor) composta por Rodney Muller, como uma das mais emblemáticas do grupo para o público fronteiriço. Nesta canção, um reggae romântico, a banda também utiliza o espanhol, o guarani e o português em sua letra.

Con aquel vestido color agua que reflejan tus ojos. Y el brillo dorado de tu pelo que luce. Más que cualquier joya iluminando esa hermosa sonrisa. Que me hace olvidar de dónde vengo. Y para dónde voy con esa esencia qué vicia. Qué no puedo evitar las sirenas. Y el sol calientan mi corazón. A maresia do teu amor espanta toda a minha dor. *Ahase nde rendape, a puraheita nde apysape, ahaihuha nderesa, nderesa yvoty* (MULLER, *Nderesa Yvoty*, 2012).

Apesar da letra parecer não apresentar outros elementos que remetam ao contexto cultural local, se não a mistura dos idiomas, o depoimento do compositor sobre suas inspirações e sentimentos que levaram a escrever a canção revelam outros significados que também estão diretamente ligados a fronteira, como relata Muller.

Essa música eu escrevi quando passei uma temporada morando em São Paulo. Estava morando numa favela e no inverno conheci pelo *facebook* uma menina paraguaia muito linda, como descreve a música. Então, acho que foi a saudade da fronteira que me inspirou. Saudade das mulheres daqui, de falar o guarani, da comida, da minha família. Saudade foi o que mais senti naqueles meses de inverno na favela. Quando agente fica longe das pessoas e coisas que amamos a gente faz qualquer coisa pra senti-los por perto e o que eu fiz foi escrever esta canção, queria sentir minha cultura fronteiriça um pouco mais perto, e reforçar que mesmo estando em São Paulo jamais esqueceria minha fronteira (MULLER, *Pedro Juan Caballero*, 08/04/2016).

Novamente, pode-se observar um sentimento oculto de amor e saudade da fronteira, escondido atrás dos versos românticos da canção. Da mesma forma que acontece com outras canções já analisadas, esses artistas locais, utilizam da fronteira e seus elementos culturais como uma fonte de inspiração e isto parece ser intensificado quando estão longe da fronteira. No caso específico, da canção *Nderesa Yvoty*, por exemplo, a declaração de seu compositor demonstra que a relação com o contexto cultural local vai muito além da mistura de idiomas tão característico na região, mas está relacionada também a identificação do compositor com diversas questões culturais fronteiriças, como a música, a culinária, o idioma guarani, as mulheres e a família.

Ressalta-se diante disto, que as análises das significações segundo Habermas (1987), buscam justamente essas relações da intersubjetividade presente nas questões relativas aos sistemas sociais e culturais, que em sua maioria das vezes estão nas entre linhas dessas relações.

O Tokomadera acredita que são representantes de uma nova música fronteiriça. Uma música contemporânea que segundo o grupo, é representada através da hibridez rítmica presente em sua música, que utiliza de vários gêneros musicais globais para retratar o contexto local. Sendo assim, outra canção selecionada que remete ao contexto local, é a canção intitulada *Pedro Juan*, uma composição de Arturo Bazán. A canção classificada pelo autor, como pop/rock é definida como uma homenagem a sua cidade natal, *Pedro Juan Caballero*. Nesta canção podem ser destacados com certa facilidade alguns elementos relacionados a cidade paraguaia, mas também alguns aspectos comuns na fronteira de modo geral, conforme letra abaixo:

Todos los colores la rodean. Sólo para lucir más bella. Protegida por las cordilleras. La luna plateada la observa. El amanecer se revela. Viento Sur que sopla y cambia el clima. La vela encendida para agradecer el día. Buscando la felicidad entre balas perdidas. La Luna plateada la observa. El amanecer se revela. Resiste como la naturaliza. Con três idiomas para hablar. No se limita ninguna frontera (BAZÁN, Pedro Juan Caballero, 2015).

De acordo com Bazán, logo no primeiro verso da canção, “*todos los colores la rodean*”, já se expressa a característica de diversidade e miscigenação cultural fortemente presenciada na região. “A fronteira é uma terra de muitas raças, de muitas etnias, de muitas bandeiras e por isso muitas cores, como falo na canção” (BAZÁN, *Pedro Juan Caballero*, 08/04/2016).

Além disso, a canção ainda apresenta questões comuns e muito próprias da fronteira como os aspectos climáticos da região. Na fronteira, é comum que o clima mude bruscamente de uma hora para outra, descendo uma forte neblina que cobre drasticamente a visibilidade, algo muito particular da região, e o compositor expressa isto no trecho, “*viento sur que sopla y cambia el clima*”. Conforme Vedana (2016) são vários fatores relacionados que influenciam no clima típico da fronteira, como a latitude (a região está abaixo do trópico de capricórnio, portanto a incidência de luz solar no inverno é menor), a altitude (a região encontra-se cerca de 650 metros acima do nível do mar, na Serra de Amambaí, situação que cria condição de menor temperatura), a continentalidade (distanciamento do oceano por isso menor incidência de vapor de água o que causa maior a diferença entre o inverno e verão) e pôr fim, a constante presença de massas polares atlânticas no inverno (que faz baixar muito as temperaturas, principalmente no inverno).

Outro aspecto cultural reforçado nesta canção, é a religiosidade do povo paraguaio, expressa sob os versos, “*la vela encendida para agradecer el dia*”. No Paraguai, segundo Relatório de Liberdade Religiosa de 2013, realizado pelo Ministério das Relações Exteriores (MRE) do país, 96.6% do total da população é cristã.

Por sua vez, o trecho final, “*con três idiomas para hablar. No se limita ninguna frontera*” reforça mais uma vez a questão trilingue comum nesta fronteira, além de desconstruir o espaço nacional de ambos os países ao dizer que “não se limita a nenhuma fronteira”. Como já expressei anteriormente, os residentes desta fronteira conurbada, muitas vezes pela livre transitoriedade, perdem a noção de estado nacional, de modo que para alguns, seu país passa a ser a fronteira. É uma relação onde segundo Mondardo (2007, p. 29) “existem vários tempos e vários espaços”.

São relações que se estabelecem pela (di)visão dos países, dos territórios, das pessoas, dos produtos etc. São relações que imbricam união e separação. São relações que se caracterizam através de uma dialética espaço temporal diversa. Não há espaço único e tempo linear. **São tempos singulares, são espaços diversos que compõem o mesmo processo: o viver na fronteira.** Na (di)visão dos territórios e pessoas, das nacionalidades e identidades, dos gostos e pertencimentos, das ordens e desordens.

Sendo assim, o grupo Tokomadera, de fato, apresenta em sua música autoral elementos que estão ligados diretamente ao contexto cultural local, e como já exposto acreditam ser os novos representantes de uma música fronteiriça contemporânea, em conjunto com os demais grupos híbridos que compõe a análise. Mas, apesar do forte enfoque local que o grupo apresenta em suas canções, ainda não conseguiu gravar um álbum profissional. As canções que possuem foram gravadas e produzidas em sua maioria em estúdios semiprofissionais, neste sentido Arturo destaca a necessidade do auxílio do poder público.

Em Pedro Juan, acredito que o governo tanto municipal, como departamental, deve olhar com mais atenção para os grupos contemporâneos, não falo isso só porque faço parte desses artistas, mas porque são esses artistas que fazem a música local atualmente. Os grupos tradicionais paraguaios, continuam tocando as mesmas canções fazem décadas. É claro que também tem seu valor, são ótimos músicos, ótimos instrumentistas, representam a cultura tradicional, mas a cultura é móvel, não é somente o tradicional que é cultura. Por isso acho que o governo deve promover as duas vertentes, a tradicional e contemporânea (BAZÁN, *Pedro Juan Caballero*, 08/04/2016).

Esta questão relacionada a música tradicional paraguaia e a atual produção de música autoral na região, que foi descrita como uma música contemporânea fronteiriça,

também foi questionada em entrevista ao poder público, e será analisada posteriormente na dissertação. Sendo assim, prossegue-se com a análise de outros grupos e suas canções que possuem relação com o contexto cultural local.

Criada em 2011 (ainda sob o nome de X-Drive)⁴³ a banda de rock/reggae, Drive Roots de Ponta Porã surgiu sem muitas pretensões. A primeira apresentação ocorreu em uma escola em Ponta Porã e o objetivo principal era apenas tocar por diversão. Após 05 meses em atividade e algumas apresentações, Gleison Derzi idealizador, compositor e vocalista da banda, começou a inserir suas canções autorais no repertório da banda, que até então era composto totalmente por canções de outros artistas. As primeiras gravações de canções autorais ocorreram ainda em 2011 e foram realizadas no próprio *home* estúdio de Gleison, facilitando a produção e divulgação de sua música autoral. Durante os anos de 2011 a 2014, o grupo teve diversas mudanças em sua formação, fixando-se no final de 2014 como um trio composto pelos músicos Gleison Derzi (vocal/produção), Jhoy Guilherme (bateria) e Marcelo 'Bronco' (guitarra). Essa formação em trio, necessitou que o grupo adotasse uma outra dinâmica em suas apresentações. O grupo passou utilizar em suas apresentações *beats* e *samples* gravados em conjunto com os instrumentos tocados ao vivo pelos integrantes.

Como não tínhamos baixista, comecei a gravar as linhas de baixo no estúdio, das linhas de baixo começamos a inserir outros instrumentos como sopros, teclados e efeitos diversos. Então utilizamos nos shows uma parte dos instrumentos gravados, misturados a performance ao vivo, por isso o *nootbook* é sempre necessário em nossas apresentações (DERZI, Ponta Porã, 13/05/2016).

Neste caso, nota-se a forte influência do grupo com a tecnologia, uma questão bastante particular do Drive Roots, algo que ainda não havia sido apontada desta maneira nos grupos analisados anteriormente. Possivelmente isto ocorre em razão do compositor possuir além dos equipamentos básicos para a gravação, o conhecimento técnico para desenvolver essa dinâmica nas apresentações do grupo.

O grupo apresenta influências musicais diversas como *rock*, *reggae* e *rap*, e aponta como importante a criação de canções autorais relacionadas ao contexto cultural local. Apesar disso, ressaltam que a ausência de espaços públicos para apresentações e a falta de integração com outras bandas locais dificultam o fortalecimento da produção de música autoral na região. Ainda sobre a produção autoral influenciada pelo contexto

⁴³ A banda teve esse nome de 2011 a 2014, quando passou a se chamar Drive Roots. O motivo da mudança foram questões relacionadas a marcas e patentes, uma vez que o nome inicial já era registrado por outra banda.

cultural fronteiriço, Derzi acredita que é preciso ser impulsionado, principalmente pelos músicos locais.

A galera da música precisa se ligar que o diferencial do som autoral feito aqui na fronteira, é falar sobre as coisas diferentes que existem aqui. Mas parece que os músicos precisam sair daqui, sentir saudades pra escrever sobre a fronteira. Tem muitas bandas boas por aqui, e que fazem música autoral, mas nem todas enfocam na cultura da fronteira. Não que todas as canções precisem falar daqui, mas é preciso que os artistas locais assumam a tarefa de retratar a sociedade e a cultura através de suas músicas (DERZI, Ponta Porã, 13/05/2016).

Nesta perspectiva, o Drive Roots ao longo de 4 anos de atuação na cena musical da fronteira utiliza principalmente a internet como meio de divulgação de suas canções. Com páginas no *Soundcloud*, *Facebook*, Palco MP3, a banda possui atualmente mais de 20 canções autorais gravadas, a maioria produzidas no seu próprio *home* estúdio. Além disso, possuem 3 clipes lançados e uma série de vídeos ao vivo no canal da banda no *Youtube*. Sobre as canções que mais remetem ao contexto cultural local, Derzi cita, “Tererado” e “Frontera Loka”, a última uma parceria com o rapper Blau.

Essas canções apresentam uma visão bastante particular dos músicos sobre a fronteira, e chamam a atenção ao descortinar alguns aspectos negativos do local. “Tererado”, por exemplo, é um rock que demonstra uma situação vivida fora da fronteira, quando a banda passou uma temporada morando em São Paulo. Sua letra apresenta um estranhamento dos paulistas em relação ao consumo de tereré.

Quando fomos para SP, ficamos morando durante 6 meses na favela do Jaguaré, e como bons fronteiriços levamos o tereré junto, que consumíamos diariamente. Uma vez, um cara olhou com desconfiança para a bebida, achando que a erva fosse algum tipo de maconha, e disse: se eu beber isso, num vou ficar “tererado” não? Foi aí que surgiu ideia da canção, com saudades da fronteira, e reforçando nossa posição quanto a descriminalização do uso da maconha (DERZI, Ponta Porã, 13/05/2016).

É possível perceber estas relações descritas no depoimento do compositor, através dos versos da canção que dizem, “favela é nossa cara, fronteira é o lugar” e “meu tereré é diferente, ele faz fumaça e refresca a minha mente” (DERZI, Tererado, 2014). Neste sentido, tendo em vista que a música local produzida pelo grupo busca descrever, sob sua ótica, a realidade social e cultural da fronteira, ou parte dela, o aparecimento de questões referentes às drogas e criminalidade, não é de se estranhar, uma vez que a região é conhecida nacionalmente por ser uma “porta de entrada” de drogas no Brasil.

Conforme relatório do Departamento de Polícia Federal, publicado em junho de 2011, sobre o tráfico de drogas no Brasil, revela que aproximadamente 80% da maconha consumida no país é produzida pelo Paraguai, entrando principalmente pelas áreas de fronteira situadas no estado de Mato Grosso do Sul, onde a fronteira estudada aparece como protagonista.

No segundo semestre de 2011, foram registradas pelas forças de segurança, 65 ocorrências de tráfico de drogas em Ponta Porã sendo apreendidos 2.327,509 (dois milhões e trezentos e vinte e sete, quinhentos e nove) quilos de drogas (crack, cocaína, haxixe e maconha) que seriam transportadas principalmente para o Paraná, São Paulo, Mato Grosso e Minas Gerais. Para o Estado de São Paulo se destinaria mais de 199 (cento e noventa e nove) quilos de maconha e 20 bolas de haxixe. Para Minas Gerais iriam 44,5 (quarenta e quatro quilos e meio) de cocaína, além de lanças perfume. O Estado de Mato Grosso também receberia a quantia 63 quilos de maconha (SANTOS, 2015, p. 433).

Diante dessa realidade, Derzi afirma que apesar de ser um aspecto negativo da fronteira, a música também tem essa função, de criticar, cobrar e denunciar aquilo que não está indo bem. “O tráfico de drogas é uma dura realidade aqui, e não podemos nos furtar de dizer o que pensamos e o que achamos sobre isto, acredito que se ocorresse outras políticas, como a descriminalização da maconha, pelo menos, muitas mortes que acontecem diariamente por aqui, poderiam diminuir” (DERZI, Ponta Porã, 13/05/2016)

Também nesta direção é apresentada a canção “*Frontera Loka*”, um *rap* que critica as abordagens policiais na região e a criminalização da maconha pela população de um modo geral. A música se inicia com o áudio de um depoimento pró-legalização, do jornalista e cineasta Arnaldo Jabor. E posteriormente, relata através dos seus versos, uma crítica a realidade social fronteiriça.

Calado, chapado, bolado, trincado. Calado, chapado, bolado, trincado. Tantas tretas pra dizer, tanta história pra contar. Invadimos o Paraguai e a Colômbia. E o som se mistura com a fumaça pelo ar. Mantenha sua postura que a real vou te mandar. Eu sei que não é pouco, tenho muito pra falar. Me dê mais uma chance, eu to aqui mesmo pra mostrar. Eu tô ligado que a parada é assim. O sistema é tão corrupto que compraram até o juiz. Agora eu tô por um triz, um beck pra ser mais feliz. Tudo que eu preciso é de um haxa ou uma atriz. Não venha me julgar, depende de quem vê. Tu faria o mesmo se fosse com você. Abra seus olhos tentando encontrar. Feche sua boca se não tem o que falar. O *groove* é pesado e nada pode nos parar. Se ligue agora no que eu tenho pra falar. Minha cara mostrei e não vou recuar. Escute antes de você me criticar. Fumo erva todo dia só pra relaxar. Eles querem meter a boca. Falar que eu falo dos “vida loka”. Não sabe o que eu passei, o que eu vivi. E que minha visão é outra. Só porque coleí na “*frontera loka*” e eu sigo em frente. Dando uns rolé de bike, e fazendo a mente. *Smoking* vai, *smonking* vem. Sem pisar na cabeça de ninguém. Colava ali no Bosque, mas ficamos

pelo centro. A praça reunia só os maus elementos. Com os bons pensamentos, fumaça que acompanhava o vento. E pra fazer gol eu tenho tempo. Junto com os parceiros que eu sei que tem talento. Eu sou o teu tormento. Eles falam que na fronteira, só tem canalha. Mas nos que manda rima pesada, os caras num vendem trapaça. Num passa da Tiradentes se num for colar com a baga (DERZI, Frontera Loka, 2015).

De acordo com Derzi, mais do que uma crítica social a fronteira, a canção “*Frontera Loka*” é um desabafo pessoal contra o preconceito sofrido por ele e pela banda por apoiar uma causa considerada polêmica pela sociedade como a da descriminalização da maconha. “Já fui preso dentro de minha própria casa por ser usuário de maconha, nossa postura é uma maneira de ir contra esse preconceito, que tem sido debatido atualmente no mundo inteiro” (DERZI, Ponta Porã, 13/05/2016).

O Drive Roots, atualmente grava um CD Demonstração com 6 músicas autorais, sob a direção do produtor musical Tadeu Patola (ex-produtor do grupo Charlie Brown Jr.) e pretende lançar ainda no segundo semestre deste ano. Dentre as apresentações mais marcantes, destacadas pelo grupo, está a abertura do show da banda Reação em Cadeia em setembro de 2014.

O outro grupo entrevistado que também apresenta um posicionamento mais crítico é o grupo pedrojuanino Bizarrasong. Com quatro anos de existência o grupo de *rap*, formado por Giulliano Abbate (vocalista), Rodney Muller (baterista), Salam Fernandez (guitarrista), Richard Buffa (baixista) e Allan Adid (vocalista) apresenta um repertório composto somente por canções autorais. Conforme Allan Adid, o grupo possui uma mensagem geral em todas as suas canções.

Hay un solo mensaje lo que es relevante en todas las canciones, que seria la revolución por meio de la musica, como un despertar de la consciencia por meio de la musica. Hablamos do que esta pasando hoy en dia, de la realidad social, como las personas que perciben lo sistema corrompido que vivimos hoy y se ponem a reclamar, hacemos esto através de la musica. (ADID, Pedro Juan Caballero, 12/02/2016)

Na visão de Adid, a música é universal. Por isso acredita que a utilização proposital de elementos da cultura fronteiriça como um diferencial dentro do trabalho musical é apenas um rótulo. “*No basta solo poner un nombre de algo fronteirizo, hay que sentir las cosas de la frontera, e discribir esto, si no, es solo un rotulo*” (ADID, Pedro Juan Caballero, 12/04/2016). Sobre a cena musical na fronteira e a integração com outros grupos locais, ressaltou que Ponta Porã e *Pedro Juan Caballero* possuem muitos talentos, mas que as cidades são não sabem aproveitar esse potencial.

En la frontera hay muchos talentos en la musica. Pero es un lugar muy 'virgem' en muchos aspectos. A nivel cultural y musical, por exemplo, es mucho atrasada. En la musica hay cosas que se pueden disfrutar demasiado, mas no hay oportunidad de los artistas producir y promocionarem sus trabajos (ADID, Pedro Juan Caballero, 12/04/2016).

Como representantes do gênero *rap* reforçam que a fronteira é um lugar inspirador para fazer músicas. Além da diversidade cultural, vista como um aspecto positivo pelo grupo, ainda existem questões locais negativas que são próprias daqui, que precisam ser mostradas para serem melhoradas. Conforme Adid este é o papel do “*rapero*” (rapper), e da música autoral de seu grupo. Em sua visão a música tem o poder de unir os povos, de revolucionar as pessoas e de criar uma identidade.

La musica en si, para mi es sinónimo de union, de fusion. Y dondes no hay classes, entonces posso decir que es inspirador hacer musica nesta frontera, hay muchas cosas que estan bien, mas hay muchas cosas que no estan, y esto tambien és el trabajo del repero. Hay que salir a decir las cosas que estan malas, y tambien las cosas buenas. Pero, si vos sabe qual es su identidad, a nivel cultural, a nivel de valores y principios, vá podrer mejor adaptar en cualquier lugar del mundo (ADID, Pedro Juan Caballero, 12/04/2016).

Dentre as mais de 20 canções autorais que o grupo possui, a letra escolhida para análise se chama “*La opción*”(A opção) e foi composta por Adid em 2013. Em seu depoimento Adid releva que o tema central da crítica presente na letra poderia ser descrito como a “*inseguridad de la frontera*” (insegurança da fronteira).

*Estoy cansado, estoy apto firmamente. Trato de decir cosas mas decentes. Cosas realistas, cosas pessimistas. Es o que tengo aqui frente en mi vista. Hoy yo hablo mis simples pensamientos. No soy zapatista, ningun soy especialista. No puede tenes con la revolución. Ni a el estado y a tres cuadras de mi caza. Una bomba estajado y cuatro policias. Totalmente heridos, el estado e la guerrilha. Un problema no admitido. **Vivimos con esta puta inseguidad en la frontera. Explotan bombas aqui y tambien a la.**No siene de la cabeza y no siene de los huevos. Nosotros no pertenecemos a este puto juego. Esta realidad a mi me estremece. Porque todos mis dias parecen mas stresses. Quisiera despertar pesadilla. Vivir num mundo cheio de paz. Y sin guerrilla, en un mundo onde reine a paz. Y no al violència, si al perdón. Este es el mundo, mundo que yo sueño (ADID, *La Opción*, 2013, grifo do autor).*

Neste caso, existe uma similaridade com o grupo Drive Roots, a visão crítica de ambos, acabam por denunciar algumas questões negativas presentes no cotidiano local. Como já descrito anteriormente, a região possui uma forte influência do narcotráfico, e

isto reflete em vários setores da sociedade de forma negativa, sobretudo com um alto número de homicídios.

Conforme publicado pela Revista Exame em 10/11/2015, Ponta Porã foi a única cidade do estado de Mato Grosso do Sul, a figurar no levantamento das 250 cidades mais violentas do Brasil. O levantamento referente aos anos de 2010 a 2012, apontou a parte brasileira da fronteira na 231ª posição, com um número absoluto de arma de fogo de 75 homicídios (EXAME, *As 250 cidades mais violentas do Brasil*, 10/11/2015).

De fato, as análises dos artistas locais e suas canções buscam apontar se estes grupos e canções auxiliam no processo de reforço e manutenção de uma identidade cultural fronteiriça. E sobre isto, Adid acredita que exista um sério problema em relação a identidade cultural local, que se reflete na falta de interesse e apoio aos artistas locais. Sobre isso, aponta que o governo deveria investigar a situação e tomar soluções que realmente possam fomentar não somente a música local, mas as artes em geral.

É fundamental que se tenha alternativas, espaços para que os artistas locais apresentem suas artes, festivais que unam as artes, música, dança, cinema, artes plásticas, e que seja, de graça para todos. E o governo deve fazer isto, porque existe potencial aqui, existem bons grupos que são representantes da música e da cultura local (ADID, *Pedro Juan Caballero*, 12/04/2016).

Outro ponto destacado na entrevista foi a relação do Bizarrasong com a mídia local, tendo em vista que isto é fundamental no desenvolvimento regional pautado na valorização da identidade cultural, sobre isto destacaram:

Como não fazemos uma música comercial, não temos muito espaço, mas também não buscamos muito esse apoio, porque somos uma banda *underground* da cena fronteiriça, que possui um bom público porque curte o tipo de música que fazemos. Uma música de protesto, uma música revolucionária, que não tem lado político, não é nem de esquerda, nem de direita. É a visão de um ser urbano e adaptável, mas que critica a realidade social de um sistema falido (ADID, *Pedro Juan Caballero*, 12/04/2016).

Neste caso descrito por Adid, pode-se relacionar aos pressupostos de Adorno, sobre a Indústria Cultural e sua dinâmica mercadológica. Aquele que não se encontra dentro dos padrões impostos por esta, acabam por buscar meios alternativos para a divulgação e produção de sua arte.

Sendo assim, o grupo ainda destacou que possui uma boa integração com outros grupos locais, de modo que dois integrantes da banda também integram o Tokomadera (Richard Buffa e Rodney Muller). Além disso, vale ressaltar que apesar do repertório do grupo ser composto em sua totalidade por canções autorais, eles ainda não possuem

material gravado, como CD, DVD ou Clipes. A produção e divulgação do grupo se dá através de vídeos de performance ao vivo, em grande parte gravado pelos próprios espectadores dos shows e fãs da banda.

Dos artistas locais entrevistados, Junior Estigarribia apresenta um diferencial referente a sua atuação musical e o modo que trabalha suas canções. Além de possuir canções autorais com letras que remetem ao contexto local, nos mais diversos gêneros, assim como outros grupos já apontados, também possui composições de música instrumental enfocadas no contexto cultural local. O trabalho musical de Estigarribia caminha entre o tradicional e o contemporâneo, com uma vasta influência musical que passam por gêneros como: música popular brasileira e sertanejo raiz, música popular argentina (tango), música folclórica paraguaia (polcas e guarânias), além de gêneros contemporâneos como *pop*, *rock*, *heavy metal*. Sua principal característica musical está justamente nesta mistura desses gêneros, onde cria versões principalmente de canções tradicionais paraguaias com elementos musicais de outros gêneros. “Atualmente como estou estudando o Jazz, tenho incluído alguns elementos de *jazz* nas versões que faço para canções folclóricas paraguaias” (ESTIGARRIBIA, Pedro Juan Caballero, 15/04/2016).

Neste sentido, dentre suas 10 canções autorais, destaca algumas que possuem uma hibridez cultural, ao seu ver, característica da fronteira, sendo elas, as instrumentais Terreno Hostil e “Verón”, no gênero *power metal* (uma variação do gênero heavy metal), e “Espero” considerada como uma música folclórica paraguaia mais atual. Já entre suas composições com letra, destaca “Palabras al viento”, que fala sobre a situação política não somente da fronteira, mas uma reflexão geral do panorama mundial político, “Spread your fire” uma polca em inglês que fala das dificuldades enfrentadas pelos músicos, principalmente os que buscam trabalhar suas próprias canções, além de *Verdes Selvas* uma canção composta em parceria com Daniela Rojas, para o Projeto Pantanal Poético⁴⁴ do qual participou em 2015 como representante da cultura paraguaia. Nesta canção, que apresenta uma levada rítmica ternária,

⁴⁴ Este projeto reúne várias organizações socioambientais na Bacia do Prata que juntam esforços para monitorar, dar visibilidade e buscar caminhos para reverter os processos de degradação ambientais, econômicos e sociais provocados pelo modelo de desenvolvimento adotado na região, que tem como base grandes obras de infraestrutura para geração de energia e transporte, monocultivo mecanizado e a agropecuária em larga escala. Desta forma, reunir representantes de comunidades tradicionais, pesquisadores, artistas, instituições reconhecidas e ONGs em torno de uma mesma problemática têm se mostrado fundamental para construir soluções duradouras sobre temas complexos que afetam nossa qualidade de vida e direitos (PANTANAL POÉTICA, Prólogo, 2016).

característica da polca paraguaia, o músico apresenta em sua letra seu modo fronteiriço de ver o Pantanal.

*Subiendo el Río, siento en el viento, el verde aroma. Subiendo el río, veo en el cielo, las aves a volar. Entre tus aguas inmensidad, poesía natural de este Pantanal que nos deja vivir. En plena libertad, verde selva, protege el río. Tu manto azul cubre tu hogar verde selva, protege el río de tu libertad! Subiendo el Río, siento en el viento el verde aroma. Subiendo el río, siento en el cielo, las aves a volar. Entre tus aguas inmensidad, poesía natural de este Pantanal que nos deja vivir. **En plena libertad verde selva, protege el río tu manto estrellado cubre tu hogar. Verde selva, protege o rio e tua libertade. Purahei corasõ mbytete guive**(ESTIGARRIBIA & ROJAS, Verdes Selvas, 2015, grifo do autor).*

Percebe-se na parte destacada da letra, a utilização da mistura entre os idiomas (português, espanhol e guarani), uma característica já destacada nas análises das letras anteriores. Neste sentido, Estigarribia revela sua intenção: “Fui chamado para o projeto para representar o Paraguai, mas sou fronteiriço também, por isso quis destacar isso nessa letra, porque na fronteira recebemos influências dos dois países e isto é muito presente na minha vida e na minha música (ESTIGARRIBIA, Pedro Juan Caballero, 15/04/2016). Além da mistura dos idiomas, uma forte característica da cultura fronteiriça, vale destacar que o clipe desta canção, também apresenta relação com o contexto cultural local, com uma série de imagens em locais históricos da fronteira com a *Laguna Punta Porã*.

Para o artista, a fronteira se caracteriza por ser um local de intensa diversidade cultural, um lugar onde tem muitas culturas, e a união dessas culturas formam um local cultural híbrido que é muito positivo para se fazer música. Sobre isto, descreve sua vasta influência musical adquirida no local.

No meu caso, quando eu tinha 15 anos, conheci um trompetista americano que veio para fronteira fazer intercambio, ele era um pouco mais velho que eu, e nos tornamos amigos. Foi o primeiro contato que eu tive realmente com blues, com jazz, com soul, música americana de verdade. E já tocava, mas só escutava polca, guarânia e boleros. Posteriormente, conheci outros amigos músicos aqui, coreanos, japoneses, árabes que me mostraram muita coisa legal, a melodia árabe é muito legal, tem um instrumento que eu não me lembro o nome, mas parece uma guitarra *fletless*, muito legal mesmo. Acho que foi aí que me toquei que aqui existia uma grande variedade cultural. Isso me abriu a mente, e me agregou muito conhecimento musical e eu utilizo isto em minhas músicas (ESTIGARRIBIA, Pedro Juan Caballero, 15/04/2016)

Fica evidente nesse depoimento, a relação de dependência cultural e difusão do progresso tecnológico presente em Furtado. O artista que veio de um país desenvolvido

e trouxe sua educação musical, acabou por influenciar o gosto musical do artista local que até então possuía em suas principais influências a música regional. Ressalta-se também que é a partir dessa união entre o tradicional e o global que surgem os artistas híbridos.

Além disso, para o músico é muito importante a produção de uma música autoral fronteiriça que reforce as questões próprias da região. Revela também que ao seu entendimento *Pedro Juan Caballero*, “não é muito bem vista aos olhos do resto do Paraguai, em muitas questões. O paraguaio é muito tradicionalista e não aceita muito essa miscigenação que acontece aqui”. Porém sua visão é que através da música, das artes em geral que este preconceito deve ser combatido. “Acho que esse é o diferencial positivo da fronteira, cultura híbrida e que a música deve mostrar, temos que fazer mais isto” (ESTIGARRIBIA, *Pedro Juan Caballero*, 15/04/2016).

Sobre isto, ainda reforça que na fronteira existem muitos artistas produzindo música autoral que destacam as peculiaridades da fronteira. Sobretudo sob influência de outros ritmos e gêneros musicais, o que para ele representa não somente uma nova música fronteiriça, mas sim o início de um movimento musical que tem como centro a fronteira.

“Existem muitos grupos como Surfistas de Trem, Tokomadera, Muchileiros, Sanajah, que acredito que representam um novo momento cultural na fronteira, bem acho que posso me encaixar nesse grupo também, é a cultura contemporânea fronteiriça pode-se dizer assim, a cultura atual, mais moderna e urbana” (ESTIGARRIBIA, *Pedro Juan Caballero*, 15/04/2016).

Apesar de apontar a existência de grupos musicais na fronteira que reforçam a cultura local através de suas canções, e que isto deve ser cada vez mais implementado pelos músicos e artistas em geral, destaca que o público em geral e os governantes não estão muito interessados nesses artistas.

Falta valorização dos artistas, grupos e todo pessoal que trabalha com música, o pessoal prefere escutar essas músicas da moda, tipo sertanejo universitário, funk, que pra mim sinceramente, não desperta nada de cultura, é só entretenimento, e acho que a música é muito mais que isso. Os bares e eventos não valorizam a música autoral, preferem o que está aí na mídia, infelizmente (ESTIGARRIBIA, *Pedro Juan Caballero*, 15/04/2016).

Por outro lado, destaca que a mídia local paraguaia se apresenta receptiva, quando o trabalho musical apresenta um viés local, mas desde que seja voltada a música tradicional paraguaia. “Eu não tenho muito contato, porque não busco muito, mas o

peçoal aqui em Pedro Juan, que é onde já tive algumas experiências são bem receptivos, já participei de programas de televisão e rádios, sempre fui convidado”. Apesar disso, revela não haver o mesmo espaço quando se trata de um trabalho autoral mais inovador, que misture gêneros musicais, por exemplo, ainda que possua uma relação com a cultura local. “*La prensa* em geral tem um pouco de receio com que produz música autoral, sempre querem algo que já existe, um *rock*, ou um *pop* que já é sucesso, não existe muito espaço para inovar” (ESTIGARRIBIA, Pedro Juan Caballero, 15/04/2016).

Quando questionado sobre sua relação com o poder público local do setor cultural, o músico relata que suas oportunidades são maiores em Ponta Porã. “No Brasil, já fui convidado algumas vezes pelo Éder Rubens da FUNDAC, para apresentações no Centro de Convenções e depois no projeto Som da Fronteira, foi muito legal e gratificante”. Por outro lado, revela que em *Pedro Juan Caballero* a situação é diferente.

“Tem muito tempo que gostaria de solicitar alguma ajuda para *la municipalidad*, porque na verdade tenho muitos projetos que *quiero llevar a cabo*, com relação a reforçar a identidade cultural da fronteira, mas na verdade estou tomando coragem, porque é muito ruim levar um não como resposta, e tem alguns anos levei um projeto para criar uma escola de música fronteiriça, mas tive somente negativas. Até conheço algumas pessoas do departamento de cultura em Pedro Juan, mas nunca me convidaram para realizar nada, nem uma apresentação que seja” (ESTIGARRIBIA, Pedro Juan Caballero, 15/04/2016).

Para finalizar a contribuição de Estigarribia, vale destacar que o músico também atua como produtor musical, possuindo um estúdio particular, o que facilita a produção e divulgação de sua música autoral. Sobre isto, reforça-se que a internet, a exemplo dos outros músicos é o principal meio de divulgação de seu trabalho.

O grupo de Rock/reggae de Ponta Porã, Veneno Urbano, é o mais novo entre os artistas apontados no estudo. Formado a pouco mais de dois anos, o grupo que possui influências musicais como *rock*, *reggae* e *rap*, vem apostando forte na produção de sua música autoral. O grupo é composto pelos músicos Jeferson Canteiro (vocal), Cleison Arce (baixo), Willian Tavares (guitarra) e Caíque Rios (bateria). Sobre as composições da banda, Jeferson Canteiro relata que a maioria são feitas em parceria de Cleison Arce:

A gente que fez todas as músicas, que a banda tem. Seja os dois juntos, ou as vezes rola de cada um fazer uma e tal. Nosso som em geral é reggae, mas procuramos não nos rotular, além do reggae ainda possuem influência do rap, do rock. Acho que a banda Veneno Urbano, representa um novo tempo na

música daqui um reflexo do crescimento da cidade (CANTEIRO, Ponta Porã, 11/05/2016).

Sobre fazer música na fronteira é difícil pela falta de apoio, e pela falta de locais públicos para mostrarem seu trabalho, mas ressaltam que a “mistura cultural” existente na fronteira é uma fonte de inspiração muito boa, pois difere muito de outros lugares. “Eu acho diferente, talvez tenha, mas que eu conheça não existe muitos lugares assim, pra falar a verdade eu nem me ligo muito de que aqui são duas cidades, dois países, pra mim a fronteira é um lugar só, tipo como se fosse um lugar só (CANTEIRO, Ponta Porã, 11/05/2016). Nesta situação, aparece novamente a questão da dificuldade em estabelecer o espaço nacional. Como em outros grupos, o Veneno Urbano, também enxerga a fronteira (Brasil/Paraguai) como um espaço único.

Neste sentido, apontam que a relação que o grupo tem com o contexto local influencia diretamente na proposta musical do Veneno Urbano. “Nós gostaríamos de chegar ao reconhecimento na música falando da fronteira, não negando que somos daqui, queremos mesmo é falar daqui pro máximo de gente possível, e daí falarem: saca só esses caras, são de Ponta Porã, Pedro Juan, da fronteira. Ser lembrado das origens, por isto nossa música Origens” (ARCE, Ponta Porã, 11/05/2016).

A canção “Origens” composta por Jeferson e Cleison, é apontada pelo grupo como a que mais possui relação com a fronteira. “Por mais que o tempo passe, ou as coisas mudem, ou a gente alcance reconhecimento, jamais vamos esquecer da nossa terra” (CANTEIRO, Ponta Porã, 11/05/2016). E isto fica bastante claro ao longo de toda letra da canção.

Não esqueça das suas origens elas contam a sua história. Não dá pra apagar da sua memória tudo que você viveu. Vai ficar então aja naturalmente e mostre o que você sente. A sociedade exala falsidade você nunca sabe quem é quem de verdade. Honestidade hoje em dia é raridade o dinheiro corrompeu toda a sociedade. Olhando pro nada mas pensando em tudo vivo nesse mundo com tantos absurdos. O mundo está em guerra o amor não existe mais. Quantas pessoas já perderam a paz quantas pessoas já não aguentam mais. Suas origens contam suas histórias, eu sou da fronteira e guardo em minha memória. **Suas origens contam suas histórias, yo soy de la frontera e faço a minha história. Histórias contadas, pessoas mudadas, raízes negadas, lembranças guardadas.** O tempo passou, mas nada mudou as histórias em sua memória ficou. Mentiras contadas não mudaram em nada, histórias da vida não são apagadas. O tempo passou, mas nada mudou e histórias em sua memória ficou. Histórias contadas, pessoas mudadas, raízes negadas, lembranças guardadas. O tempo passou, mas nada mudou as histórias em sua memória ficou. Mentiras contadas, não mudaram nada, histórias da vida não são apagadas. O tempo passou, mas nada mudou as histórias em sua memória ficou (CANTEIRO & ARCE, Ponta Porã, 2014, grifo do autor).

Nesta canção o sentimento de pertencimento a fronteira fica bastante evidente conforme parte destacada. Apesar de não aparecerem outros elementos diretamente relacionado ao contexto cultural local, o depoimento de Arce destaca a forma de compor da banda e sua relação com a fronteira neste sentido.

Geralmente eu busco falar mais a realidade, não gosto muito de ficar enfeitando muito as coisas, prezo por uma música que faz as pessoas refletirem, e com certeza quando colocamos coisas que mostram que somos de um lugar diferente como a fronteira, isso faz toda a diferença. Porque se a pessoa prestar atenção na letra vai notar um monte de coisas diferentes, coisas que só tem aqui, é tipo uma propaganda do local (ARCE, Ponta Porã, 11/05/2016)

Para o grupo, o público de *Pedro Juan Caballero*, valoriza mais os artistas locais, sobretudo pelo interesse que demonstram pelas músicas autorais após as apresentações do grupo. “Ali no Paraguai, a *vibe* é muito maneira, a galera dá mais valor, dão atenção no que você está falando e cantando, valorizam as músicas próprias. Depois que a gente termina de tocar sempre vem alguém e fala: *Hermano*, tá massa demais o som, gostei da sua música, tem pra baixar na net?” (CANTEIRO, Ponta Porã, 11/05/2016).

Destaca-se nesse sentido que o principal meio de divulgação do trabalho da banda é a *internet*, que na visão dos músicos é melhor do que outras formas de divulgação. “O hoje em dia a galera passa mais tempo na net, do que ouvindo rádio, não que não seja importante, mas atualmente nós divulgamos mais pra galera da net mesmo”. Neste sentido, relatam que a relação com a imprensa local é praticamente inexistente, exceto por uma ocasião em especial, conforme conta Canteiro:

Não temos muito contato, a gente teve uma música que a gente gravou bem “caseirão”, era só um sintetizador, um violão e uma guitarra, fizemos ela aqui em casa mesmo no meu home estúdio, que tocou na rádio durante um tempo. A música era ‘Vem comigo é amor’, pior que nós nunca mandamos pra ninguém, um dia tocou daí mobilizamos a galera a ligar pra pedir, falar no *facebook* da rádio pra tocar. Acho que foi um dos poucos contatos que tivemos com a mídia (CANTEIRO, Ponta Porã, 11/05/2016).

Sobre a relação do grupo com o poder público, afirmam ter tido contato apenas uma vez com a FUNDAC de Ponta Porã. Na visão do grupo, procurar o “governo” para solicitar algum tipo de apoio é complicado, e por isso procuram outras alternativas como “reunir as bandas, pra gente mesmo fazer um festival por conta própria, fazer convites sendo que cada banda ficaria responsável por vender uma parte, então fazer

tipo um conceito de evento pra que todo ano possa ser realizado um, acho que dá mais certo do que pedir pro governo” (ARCE, Ponta Porã, 11/05/2016).

O que se pode perceber na declaração é a falta de confiança na atuação do poder público em promover ou divulgar o trabalho dos artistas locais. Ainda que segundo Canteiro, nada de muito difícil precisa ser feito para que isto ocorra.

A gente não precisa muito, temos vontade de tocar, de ter espaços pra gente mostrar nosso som. Acho que festivais, ou eventos onde eles providenciassem o som, o palco, a estrutura básica pro show, já iria ajudar muito, porque a gente é músico e músico quer tocar, precisamos que o governo nos ajude com isso principalmente. Mas esses eventos devem priorizar as bandas e os artistas locais, não trazer artistas de fora, que são caros e ainda não abrir nenhum espaço pra quem produz música autoral aqui, ainda mais quando podemos estar fortalecendo a cultura fronteiriça (CANTEIRO, Ponta Porã, 11/05/2016)

De acordo com o grupo a integração com outros artistas da fronteira é pouca, mas não por algum motivo específico e sim por falta de oportunidades, e em razão da banda ainda ser relativamente nova, perto dos outros grupos da fronteira. O grupo não possui nenhum material lançado de forma mais profissional, de modo que todo material da banda disponível na *internet* é fruto de produção independente do grupo.

4.3.2 Análise das Entrevistas Gestores Públicos Culturais

Na intenção de investigar a relação entre o poder público local, a música e seus representantes locais, bem como verificar a existência de políticas públicas nestes âmbitos foram realizadas entrevistas (semiestruturadas) com os gestores públicos dos setores culturais das cidades de Ponta Porã (Brasil) e Pedro Juan Caballero (Paraguai).

A primeira entrevista foi realizada no dia 09 de maio e aconteceu com o gestor público de cultura de Pedro Juan Caballero. A frente da *Secretaria Municipal de Cultura em Pedro Juan Caballero* desde 2008, o professor e historiador, Sacha Anibal Benites Cardona, 36 anos, revelou que dentre as ações culturais especificamente relacionadas à música, o grande destaque neste sentido fica por conta da “*Escuela Municipal de Música de Pedro Juan Caballero*”. Na escola, mantida e administrada pela *Secretaria de Cultura*, são ministradas, aulas práticas e teóricas de música para toda comunidade. Sendo oferecidas gratuitamente, aulas de canto e diversos instrumentos musicais de cordas, além de piano e teclado, atendendo quem tenha

interesse em aprender, independentemente da idade. O repertório ensinado na escola é eclético, mas apesar de trabalharem os mais variados gêneros musicais, enfatizam gêneros populares e folclóricos paraguaios, como a polca e a guarânia. Segundo o gestor, “a ênfase dada a estes gêneros musicais é uma maneira de manter nossa identidade sempre viva, passando principalmente para as gerações mais jovens, um pouco da cultura local” (CARDONA, *Pedro Juan Caballero*, 09/05/2016).

Numa outra direção, aponta que as ações públicas voltadas para a promoção de eventos e/ou festivais musicais foram reduzidas, principalmente nas últimas décadas. Segundo o gestor, “os eventos e festivais neste sentido precisam ser organizados com antecedência, de maneira contínua e organizada para que realmente se possa promover além de entretenimento e lazer, também cultura”. Além disto, revelou que a ausência de políticas públicas específicas que destinem verbas a esses tipos de ações é o principal empecilho para que ocorram esses eventos.

No final da década de 90, alguns (festivais) chegaram a ter continuidade, mas depois por questões próprias e organizativas se acabaram, um exemplo desses festivais foi o “*Festival Canta Pedro Juan*” que era feito pela *Camara Junior*, com um prêmio em dinheiro e aberto a toda comunidade. A duração deste festival era de um mês, com várias etapas. Atualmente, no ano de 2014, nós realizamos o *Festival Estudiantil de Música*, onde todas as escolas de Pedro Juan podiam participar, e concorrendo a prêmios. Porém os prêmios não eram para os alunos ganhadores, e sim para as instituições, que no caso recebiam computadores novos, conforme a classificação no concurso (CARDONA, *Pedro Juan Caballero*, 09/05/2015).

Também neste mesmo sentido foi identificada a ausência de políticas públicas culturais específicas que contemplem e auxiliem os músicos locais a gravarem e/ou divulgarem seus trabalhos, sobretudo de música autoral. Nesta direção, foi apresentada à forma de atuação da secretaria quando existe alguma demanda neste sentido. Conforme o gestor, apesar de ausência de um fundo financeiro específico, ainda assim é possível viabilizar verbas para a produção e/ou divulgação de trabalhos musicais locais.

Não há ações de políticas públicas voltadas para estes aspectos (gravação e reprodução de CD), não existe um edital, ou um fundo de investimentos específico para isto em *Pedro Juan Caballero*, trabalha-se de forma que o interesse venha do artista, este deve elaborar um projeto e apresentar para a secretaria de cultura. Então, nós vamos apresentar a “*municipalidad*” para ver a possibilidade de conseguir alguma verba (CARDONA, *Pedro Juan Caballero*, 09/05/2015).

Nessa direção, também foi levantado como se relacionam os agentes públicos culturais do Brasil e Paraguai. Procurou-se verificar a existência de ações integradas

entre as secretarias de cultura de Ponta Porã e *Pedro Juan Caballero*, não somente no tocante da música, mas também em outras expressões artísticas em geral. Conforme relatou o gestor público paraguaio, as ações que ocorrem com maior frequência são apresentações conjuntas. Segundo ele, “eventualmente surgem convites, por parte da Fundação de Cultura de Ponta Porã para apresentações musicais, de dança e outras intervenções artísticas”.

Numa visão mais abrangente referente à relação entre música, cultura e desenvolvimento, Cardona reforça que em sua percepção esta é uma relação muito importante. “É fundamental que a cultura e o desenvolvimento estejam sempre ligados”, e destaca:

A música desperta o sentido de pertencimento das identidades. E a muitas músicas que caracterizam a fronteira, e nos falam de temas locais que nos reforçam nossa identidade própria. A área de fronteira é o centro de duas culturas que formam uma específica, onde a música é uma das expressões artísticas que mais se destacam. Por isso acho importante que exista mais incentivos para os grupos e artistas que produzem a música local que reforça nossa cultura. Não se promovem mais artistas novas e novas músicas, as guarânicas de hoje são as mesmas de 50 anos, é preciso que haja uma renovação na produção musical, além de se manter a que já existe (CARDONA, Pedro Juan Caballero, 09/05/2016).

O que se destaca na visão do gestor sobre a relação música, cultura e desenvolvimento, é o papel da música com a formação e/ou manutenção de uma identidade cultural, sobretudo na fronteira. Além disso, é interessante notar a postura do gestor cobrando a existência de mais incentivos para a promoção da música autoral local e dos grupos locais.

A segunda entrevista aconteceu no dia 10/05/2016 em Ponta Porã, com a gestora responsável pela Fundação de Cultura de Ponta Porã (FUNDAC). Ocupando o cargo de Presidente desta fundação desde 2014, Gisele Benitez Flor, bióloga de formação, recebeu a indicação pelos 15 anos de atuação na elaboração e execução de projetos culturais junto ao Centro de Tradições Gaúchas “Querência da Saudade” de Ponta Porã. Desde então, tem aplicado seu conhecimento técnico, para coordenar e executar os projetos desenvolvidos pela Fundação. Sobre estes projetos, Gisele ressalta que “a música enquanto área cultural na Fundação é o carro-chefe”, destacando que a maioria dos projetos desenvolvidos pela FUNDAC são relacionados a música (BENITEZ, Ponta Porã, 10/05/2016).

Um dos projetos mais antigos da FUNDAC, desenvolvido ainda nos anos 2000, foi a criação da Banda Municipal Issac Borges Capilé, que desenvolve um trabalho de ensino da música erudita para jovens e adolescentes fronteiriços. Atualmente o projeto evoluiu e inclui também o ensino de música popular. Além disso, relata que existe um projeto embrionário em parceria com a “*Orquestra de Camara de Pedro Juan Caballero*”, na intenção de formar futuramente uma “*Orquestra Filarmônica Internacional*”.

A oficina de violão básico é outro projeto relacionado a música, desenvolvido pela FUNDAC, que ensina o conhecimento básico e atende cerca de oitenta crianças por semestre. Após esse período, caso o aluno tenha interesse poderá ingressar na oficina de violões avançado, uma continuidade do projeto. Além disso, a Fundação em parceria com Secretaria Municipal de Assistência Social e a ONG “*Tierra Nuestra*”, desenvolve um projeto de resgate da Arpa paraguaia com onze crianças e adolescentes que são exclusivamente atendidos pelo Centro Convivência e Fortalecimento de Vínculo da Secretaria de Assistência Social. As aulas são semanais e ocorrem no Centro Regional de Assistência Social (CRAS) da Coophafronteira. Neste mesmo espaço, também ocorrem as oficinas semanais de violino básico também para crianças e adolescentes atendidos nos programas sociais. Em ambas as parcerias com a Secretaria de Assistência Social os projetos não são abertos para o público em geral, mas sim para as crianças e adolescentes de baixa renda, que fazem parte do cadastro do CRAS.

Outro projeto destacado, também em parceria com o CRAS, mas este da região do grande Marambaia é a banda de percussão e de flauta que também atende crianças e adolescentes de baixa renda devidamente triados pelo Assistência Social. De fato, a parceria entre a FUNDAC e Secretaria de Assistência Social ocorrem em vários pontos da cidade, de modo que a Fundação fique responsável pelo ensino e o CRAS em acompanhar todo o projeto e selecionar os participantes. Também nesse sentido estão sendo desenvolvidas oficinas de violões no CRAS Marambaia, além do projeto de coral para terceira idade intitulado como “*Conviver*”.

Conforme Benitez relata o repertório ensinado nos projetos desenvolvidos pela FUNDAC vão da música clássica a popular, além de canções de cunho regional. De acordo com a gestora, isto ocorre “para manter o interesse da criança. A gente sabe que a música clássica faz parte do repertório de aprendizagem do músico, principalmente quando ele passa a entender partitura, mas é preciso manter esse interesse nos jovens que estão mais ligados as músicas de caráter comercial vinculada a grande mídia

(BENITEZ, Ponta Porã, 10/05/2016). Desta forma, nota-se um volume significativo de projetos relacionados ao ensino de música desenvolvidos pela FUNDAC.

Conhecidos os projetos desenvolvidos pela Fundação a entrevista direcionou-se a questão da música autoral e aos artistas locais. A gestora quando perguntada sobre o conhecimento da produção de música autoral por parte dos artistas locais, tanto em Ponta Porã, quanto em *Pedro Juan Caballero* respondeu que:

A gente percebe que Ponta Porã vem ganhando novos nomes, um número maior de artistas preocupados em fazer música autoral na cidade, como o Surfistas de Trem, umas duas ou três bandas do Paraguai que temos algum contato como o pessoal do Tokomadera. Tem também alguns artistas buscando uma projeção mais nacional como é o caso da Nadyelle, que possui música autoral, mas não enfoca tanto nessa questão, porque as músicas comerciais vendem mais, e quem vende shows e bailes, precisam também atender as necessidades comerciais (BENITEZ, Ponta Porã, 10/05/2016).

Outra questão levantada na entrevista se refere ao tipo de auxílio, apoio ou aporte que a Fundação disponibiliza aos artistas locais para a produção e divulgação dos trabalhos artísticos e musicais da cidade. Nesse sentido a gestora apontou a não existência de um fundo de investimentos culturais regulamentado atualmente, mas reforçou que “a criação do fundo de incentivo e a criação da lei de incentivo à cultura já foram tramitadas na Câmara de Vereadores”. E explica:

O fundo funcionaria de modo que os contribuintes de ISS (Imposto Sobre Serviço) do município deduziriam até 30% do imposto devido. Mas esse processo ainda está em tramite no departamento financeiro da prefeitura, para que posteriormente passe para o jurídico, para que este mecanismo de dedução possa ser regulamentado e estabelecido como legal, para não ser caracterizado como crime de responsabilidade fiscal. Sendo assim, os nossos técnicos do financeiro e do jurídico estão debruçados a alguns meses nessa Lei sobre o decreto de regulamentação, de maneira que eu acredito que muito em breve possamos estabelecer esse mecanismo de captação de recurso para futura distribuição deste, via edital, de forma que contemple as diversas áreas culturais (BENITEZ, Ponta Porã, 10/05/2016).

Apontada a ausência de um fundo de investimento cultural municipal, que promova e/ou auxilie os artistas locais, a atuação da Fundação neste sentido, se resume atualmente em oferecer auxílio técnico na elaboração de projetos que visem captar recursos em editais culturais abertos. Em outras palavras, a Fundação assessora o projeto para concorrer em editais estaduais ou nacionais.

Numa outra direção, verificou-se a existência de ações culturais conjuntas entre a FUNDAC e a *Secretaria Municipal de Cultura de Pedro Juan Caballero*. Sobre isto Benitez explica que estas “são realizadas em função da demanda”. E destaca ausência

de um documento ou protocolo de trabalho conjunto entre as cidades, que facilitaria a elaboração planejada e sistematizada de ações conjuntas. Apesar disso, explica que este trabalho já começou a ser elaborado,

Depois da recente iniciativa da UNESCO em mandar um consultor para verificar como funcionavam as políticas públicas culturais na região de fronteira, começamos reuniões com alguns representantes da cultura do estado, do município e de *Pedro Juan Caballero* para buscar instituir esses mecanismos como marco regulatório. Temos uma previsão de instituir um fórum de discussão sobre essas questões de cultura nesta fronteira, e possivelmente executar ações em conjunto de forma mais corriqueira, estabelecendo calendário e programado de forma planejada, não somente como ocorre hoje, onde as ações ocorrem somente em função de demanda (BENITEZ, Ponta Porã, 10/05/2016).

Portanto evidencia-se que a criação de um marco regulatório no sentido de promover ações culturais conjuntas, seria fundamental para a atuação de forma planejada e organizada entre os órgãos culturais. Para finalizar a gestora relatou sua visão sobre a relação entre música, cultura e desenvolvimento local.

Para mim a fronteira é musical. Eu vejo que a música traz em si o simbolismo da região, não se fala em fronteira, sem falar em guarânia. O que diferencia esta fronteira, acredito que seja porque ela tenha surgido como um povoado único, vindo a se separar apenas depois da guerra. Então acredito que como nossa origem é única, compartilhamos tanto de elementos culturais. É a cultura que nos une. Já que as leis nos separam, a cultura nos une. A forma de agir, de falar, de nos relacionar de modo geral. E a música é parte de tudo isso, do “*cultuare*”. Faz parte do hábito desse fronteiro. E o desenvolvimento tem uma relação total e absoluta com a cultura. Só se consegue desenvolvimento pleno de um local, quando a cultura está estabilizada, ou bem difundida. Do contrário esse desenvolvimento ele é falso, ele não tem estrutura, se desmancha facilmente. Nós percebemos agora, neste momento de crise econômica, e que todo crescimento local estava baseado única e exclusivamente no turismo de compra de importados, sem nenhuma estrutura cultural estabelecida, a crise levou consigo e atravancou o desenvolvimento econômico. Então quando a gente fala em desenvolvimento local, a gente precisa pensar nesta relação com a cultura. Uma sociedade que tem seu desenvolvimento embasado na educação e cultural é capaz de superar qualquer problema econômico. E a música nesta fronteira é o que a gente tem de ícone da cultura local (BENITEZ, Ponta Porã, 10/05/2016).

Nesta direção pode-se perceber algumas questões importantes sobre a visão da gestora na relação entre música, cultura e desenvolvimento na fronteira. Sua visão ressalta que a música é uma das principais representações artísticas local, e por isso tem maior capacidade de estar auxiliando no processo de desenvolvimento local. Apesar disso, as ações e projetos de música na FUNDAC restringe-se ao ensino da música, o que é extremamente importante, mas precisa ser acompanhado de outras ações,

sobretudo que estejam relacionadas a produção de música local, aos artistas e trabalhadores da música. Apesar disso, percebe-se que a gestora possui uma visão bem articulada em relação a importância da cultura para o desenvolvimento local.

5. RESULTADOS E DISCUSSÕES

SOBRE LEVANTAMENTOS E NÚMERO GERAL DE ARTISTAS LOCAIS

Tomando como base o número de filiados ao Sindicato de Músicos e Técnicos de Som de Mato Grosso do Sul (SIMATEC/MS), por exemplo, que é de 120 em todo estado, pode-se dizer que a quantidade de 39 artistas descrita no levantamento, pode ser considerada como um número significativo de artistas locais em atividade. Porém mais relevante do que apontar se o número de artistas é ou não significativo, a importância do levantamento inicial realizado está no fato dele ser considerado inédito, tendo em vista a ausência de um neste sentido, conforme constatou o estudo. Outro ponto a ser destacado está na variedade de gêneros musicais. Sendo 12 Sertanejos, 9 Pop/Rock, 5 Música Paraguaia, 4 Metal, 3 Rap/Hip Hop, 2 Reggae, 2 Samba/Pagode, 1 Funk e 1 Música Instrumental, pode-se dizer que a cena musical da fronteira faz jus a sua diversidade cultural. Apesar disso, também se percebe que o número de artistas que trabalham exclusivamente a Música Paraguaia, pode ser considerado pequeno, tendo em vista que este gênero foi apontado pelos gestores públicos nas entrevistas como o principal representante da música local.

Fazendo referência à Categoria Teórica 01 (Furtado), observa-se a existência das relações de dependência cultural em várias situações. Por exemplo, ao analisar a relação entre o Brasil e o Paraguai, no tocante dos gêneros musicais apontados, notam-se grupos paraguaios de gêneros exclusivamente brasileiros como o sertanejo universitário e samba. Neste caso, o Brasil está na condição de centro e o Paraguai de periferia, imitando um padrão de consumo do país central. Por outro lado, pode-se dizer que tanto o Brasil quanto o Paraguai também se encontram na situação de periferia, se for considerado que a maioria dos grupos e artistas fazem parte de gêneros musicais globais, sobretudo gêneros como *rock*, *pop*, *metal* e *rap* que são originários de países centrais como Estados Unidos e foram disseminados através da ação da Indústria Cultural. Além disso, percebe-se que no próprio território brasileiro também existe uma relação centro-periferia, pois é possível apontar artistas de *funk*, um gênero considerado no Brasil tipicamente carioca, presente na região do estudo. Isto demonstra que os estados mais desenvolvidos como os do Sudeste brasileiro também possuem uma forte influência cultural naqueles menos desenvolvidos, fortalecendo a ideia furtadiana de

que aqueles que possuem a difusão e o progresso dos meios técnicos acabam por influenciar culturalmente aqueles que estão atrasados neste quesito.

Diante da classificação do levantamento que separou os artistas que possuem músicas próprias dos que não possuem, nota-se que a maioria possui canções autorais, mas poucos (apenas 06 artistas) possuem material gravado em boa qualidade. No geral as gravações são realizadas em estúdios semiprofissionais, o que dificulta a divulgação da música nas rádios e outros veículos de mídia. Neste caso, novamente pode-se apontar a questão do progresso tecnológico relacionado diretamente com a cultura, apontada na Categoria Teórica 01.

Sobre a quantidade de 13 letras identificadas e analisadas que possuem relação com o contexto cultural local e que serviram da base para a seleção dos artistas que enfocam na produção de música autoral com um viés local, pode-se dizer que se comparada ao número total de 63 canções encaminhadas, pode não parecer significativo, mas o que de fato buscou-se foi a qualidade do material simbólico encontrado nas letras, na intenção de verificar se estes tem ou não capacidade de reforçar a identidade cultural local. Neste caso, ressalta-se a direta relação com a Categoria Teórica 03 (Adorno/Horkheimer). Conforme suas premissas a evolução da musical a partir do surgimento da Cultura de Massa, comandada pela Indústria Cultural assumiu um tipo de padronização onde o principal objetivo foi a exploração e comercialização em massa, com isso as questões relacionadas as identidades culturais perdem forças, é justamente essa dinâmica que também percebe-se neste levantamento.

Conforme o pensamento adorniano a Indústria Cultural modificou o modo de relação entre a sociedade e a maneira de apreciação da música e das artes em geral. As estratégias adotadas converteram a música e as artes de um modo geral numa ferramenta de prazer e diversão, única e exclusivamente com o intuito principal de tornar-se um produto de entretenimento das massas, daí a criação do termo “*fun*” para designar o caráter estético de uma música relacionada a humor, diversão e entretenimento. Deste modo, a questão da maioria das canções autorais que compõe a análise não possuem uma relação com o contexto cultural local, pode ser descrita como esta influência da indústria cultural, já que esses artistas procuram se pautar nas influências midiáticas e nos padrões musicais regidos pela Indústria Cultural atual, isto fica evidente ao verificar que os artistas descritos no gênero “Sertanejo”, na verdade fazem parte de subgêneros como “Sertanejo Universitário” e “Arrocha”, apontados na atualidade como os gêneros dominantes na Indústria fonográfica nacional, estes são

diretamente relacionados como música de entretenimento. Ainda nessa direção, vale ressaltar também, alguns pressupostos da tipologia dos ouvintes descrita por Adorno, e que também está presente na Categoria Teórica 03. Ao analisar os artistas que compõe o Estrato 01, pode-se afirmar também que suas músicas se enquadrariam no que a tipologia denomina como ouvinte de entretenimento.

Sendo assim, como esses artistas locais (Estrato 01) e sua produção autoral não possuem relação com o contexto cultural local, pouco contribuem para reforçar a identidade cultural local e por isso não interessam ao estudo, que visa apontar a música local como forma de auxiliar no desenvolvimento da região, através da valorização de sua cultura local. Conforme (Lossio e Pereira, 2007) entre os fatores que interferem na importância da valorização da cultura local para o desenvolvimento local, pode-se destacar a interferência da mídia, da tecnologia de informação (celular, internet, jogos eletrônicos), valorização de produtos estrangeiros, papel da educação em relação à cultura local (ausência de uma disciplina sobre cultura local), além de ausência de projetos de políticas culturais.

Neste sentido, a quantidade de 07 artistas que atualmente produzem música autoral relacionada ao contexto cultural local (Estrato 3), descritos como artistas híbridos, pode ser considerado um número razoável, uma vez corresponde a 1/3 dos artistas que possuem música autoral. Se levarmos em consideração ainda, que o Estrato 2 com seus 3 representantes também pode auxiliar no fortalecimento da identidade cultural e que 2 artistas que inicialmente relataram possuir canções com o mesmo viés não encaminharam as canções por não possuir o material gravado, este número se elevaria para 12 artistas, compreendendo a metade da produção autoral da região.

Apesar disso, justifica-se que a concentração do estudo na análise dos artistas híbridos (Estrato 03) ocorreu principalmente pelas características comuns entre estes (utilização de gêneros musicais contemporâneos, *rock*, *reggae*, *pop*, *reggae*, para produzir uma música com viés local), pela atualidade da produção musical e pela interação que estes grupos possuem entre si, de modo que estes podem representar uma nova geração da música fronteira, ou ainda uma espécie de movimento musical fronteiro contemporâneo. É justamente nesta direção que aponta a matéria escrita pelo jornalista e crítico musical, Oscar Rocha, publicada no Jornal Correio do Estado em 13 de abril de 2012, sob o título “Rock além da fronteira – A cena alternativa da região começa a chamar atenção em outros pontos de MS”.

Se depender de algumas bandas surgidas nos últimos anos em Ponta Porã/Pedro Juan Caballero, em breve, naquela parte da fronteira entre o Brasil e o Paraguai, o comércio de importados terá outro aliado como cartão de visita da região, o rock. Representantes deste e de outros gêneros da música alternativa como o *reggae*, o *pop* e o *rap*, sempre existiram nas cidades, mas nos últimos três anos a movimentação ganhou uma nova dimensão. (...) priorizando a música autoral, os artistas apresentam um novo momento na música da região. Boa parte dessas canções autorais remetem ao cotidiano peculiar vivido na fronteira. (ROCHA, Jornal Correio do Estado, 13/04/2012).

Dos artistas presentes no enfoque do estudo 4 deles foram citados nesta publicação, reforçando ainda mais o fato que este grupo que produz música autoral relacionada com o contexto cultural local vem se destacando na cena da música fronteiriça. Apresentam-se assim, os resultados principais das entrevistas e análises de conteúdo das letras.

SOBRE OS RESULTADOS DAS ENTREVISTAS COM OS ARTISTAS LOCAIS

Apesar de terem sido aplicadas entrevistas abertas, que tiveram intenção de descrever o máximo possível das significações presentes nas relações entre os artistas, suas canções e a fronteira, alguns pontos centrais foram abordados. Isto ocorreu com o objetivo de alinhar as questões referentes à música local, identidade cultural e desenvolvimento local, ou seja, trazer uma vinculação entre a base teórica utilizada na formação das Categorias Teóricas com a realidade apresentada no levantamento dos artistas locais. Portanto questões como: a) visão dos artistas sobre a diversidade e miscigenação cultural na fronteira, b) relação com o poder público local e com a imprensa local, c) avaliação da produção musical local e seus aspectos técnicos e d) integração com outros artistas locais foram fundamentais para avaliar se está música local possui potencial para auxiliar no reforço da identidade cultural e consequentemente no desenvolvimento da região. Sendo assim, foram sistematizadas tabelas com os principais resultados acerca dessas questões e posteriormente analisadas de forma conjunta na intenção de descrever como os artistas pontuaram tais questões.

MUCHILEIROS

O grupo apontou a miscigenação e diversidade cultural como algo extremamente positivo para os artistas fronteiriços, seja pela influência criativa existente nas várias situações peculiares da cultura e do cotidiano fronteiriço, como também pelo acesso diversificado de gêneros musicais presentes na fronteira, como citado a música latina. Sobre a relação com o poder público, ressaltaram maior aproximação com a FCMS que já auxiliou duas vezes o grupo através do FIC/MS. A relação com o poder público tanto em Ponta Porã, quanto em *Pedro Juan Caballero*, atualmente é inexistente. Sobre possíveis ações do poder público na intenção fomentara música local, sugerem a criação de um fundo de investimento municipal para a cultura e a criação de um calendário de eventos conjuntos entre as cidades foram os destaques. Sobre a relação com a mídia local o grupo ressaltou que atualmente possui pouco contato por residir em Campo Grande, mas afirmou que suas canções tocam com certa frequência nas rádios da fronteira. Outra análise que ficou limitada em razão do grupo estar residindo em outra cidade foi o conhecimento sobre a produção de música autoral na fronteira. Sobre isso relataram terem pouco conhecimento atualmente, mas reforçaram a uma boa relação com os grupos locais. Além disto, sobre os aspectos técnicos favoráveis a música local, foi descrita a facilidade na aquisição de equipamentos e instrumentos musicais no Paraguai, onde os preços são significativamente mais baratos que o Brasil. Dentre os grupos que representam a música atual na fronteira foram citados: Surfistas de Trem, Tokomadera e o próprio grupo Muchileiros, todos pertencentes a análise central do trabalho.

1 - Principais Resultados Banda Muchileiros

DIVERSIDADE E MISCIGENAÇÃO CULTURAL	RELAÇÃO E COM PODER PÚBLICO	AÇÕES DO PODER PÚBLICO
Existe uma intensa diversidade cultural, que deve ser apropriada e relatada pelos artistas a fim de fortalecer a região pautado nos aspectos positivos locais, como a cultura miscigenada.	Maior contato a nível estadual. Com duas aprovações junto ao FIC/MS (gravação e reprodução de CD/circulação de show). A nível local, atualmente não conhecemos os gestores culturais nem em Ponta Porã, nem em Pedro Juan. E dificilmente, são convidados a participarem de projetos culturais.	É preciso que as cidades se integrem criando um calendário cultural, além de ser fundamental ter um fundo de investimentos municipal que fomente a arte e a cultura local.

RELAÇÃO COM A IMPRENSA	PRODUÇÃO MUSICAL E TÉCNICA LOCAL	INTEGRAÇÃO MUSICAL E REPRESENTANTES DA MÚSICA AUTORAL
Atualmente, não tem contato com a imprensa fronteiriça. Exceto com alguns radialistas que apoiam a cena da música autoral na fronteira.	Atualmente não tem muito conhecimento da produção de música autoral na região, por residirem em Campo Grande. Classificam como extremamente positiva a facilidade de aquisição de instrumentos e equipamentos de som em Pedro Juan Caballero.	Existe e acredita ser muito importante. Mas relata que ultimamente, não tem ocorrido muitas parcerias entre os músicos. Apenas uma questão de se organizar, pois são todos amigos. Muchileiros, Surfistas de Trem e Tokomadera. São os representantes atuais por fazer música autoral com referências da cultura e do cotidiano local.

SURFISTAS DE TREM

A miscigenação e a diversidade da região foram apontadas como o grande diferencial da produção musical e também destacaram o papel da música no reforço da identidade cultural. Sobre a relação com o poder público local classificaram como boa, mas ressaltaram a ausência de eventos e festivais que promovam a música autoral e os artistas locais. Como sugestões para ações do poder público na promoção da música, destacaram além da criação de um fundo de investimento cultural do município, a promoção de eventos e festivais que contemplem os artistas locais. Sobre a relação com a imprensa, revelaram que possuem uma ótima relação, seja em rádio, televisão, sites e/ou jornais impressos, não somente na fronteira, mas também em nível estadual, destacando que suas canções estão atualmente sendo executadas em duas rádios na fronteira e duas em Campo Grande. No tocante da produção musical e aspectos técnicos, ressaltaram que o enfoque local realizado em parte da produção autoral atual é fundamental para o fortalecimento da identidade cultural fronteiriça e também classificaram como positiva a questão da aquisição de instrumentos e equipamentos mais baratos no Paraguai. Sobre a integração com os artistas classificaram como ótima, sobretudo com aqueles enfocados nesta análise. E citaram os artistas Tokomadera, Bizarrasong, Muchileiros, Surfistas de Trem e Drive Roots como representantes de uma nova fase musical na fronteira.

2 - Principais Resultados Banda Surfistas de Trem

DIVERSIDADE E MISCIGENAÇÃO CULTURAL	RELAÇÃO E COM PODER PÚBLICO	AÇÕES DO PODER PÚBLICO
<p>Acredita que a diversidade cultural é o grande diferencial da região. E que uma música local que apresente e reforce esse diferencial é fundamental para a identidade cultural fronteiriça.</p>	<p>Boa relação em Ponta Porã, mas com pouca atuação. Falta ações que contemplem os artistas locais. Em Pedro Juan, os contatos se limitam a entrevistas para o mestrado</p>	<p>Criação de festivais e eventos musicais dado potencial cultural e artístico existente na fronteira. Necessário organização e interação entre os agentes públicos. Criação de um fundo de investimentos municipal para a cultura.</p>
RELAÇÃO COM A IMPRENSA	PRODUÇÃO MUSICAL E TÉCNICA LOCAL	INTEGRAÇÃO MUSICAL E REPRESENTANTES DA MÚSICA AUTORAL
<p>Boa relação com a imprensa, em todos os setores, rádio, televisão, sites, jornais impressos. Possui contato de divulgação pela imprensa em todo o estado. Com execuções das canções da banda em 2 rádios de Campo Grande, 1 em Ponta Porã e 1 em Pedro Juan Caballero.</p>	<p>Fundamental o enfoque da produção de música autoral para o contexto local, pois demonstra um grande diferencial artístico diante de uma classe artística cada vez mais homogeneizada pela indústria cultural</p>	<p>Boa integração com os músicos locais, sobretudo, com os enfocados no estudo. Muchileiros, Tokomadera, Surfistas de Trem, Drive Roots, Junior Estigarribia</p>

TOKOMADERA

Sobre a diversidade e miscigenação cultural, acreditam que este é grande diferencial produção autoral dos grupos enfocados no estudo. Classificam como boa a relação com o poder público em Ponta Porã, onde já participaram algumas vezes de eventos culturais. Em Pedro Juan, não possuem nenhum tipo de contato. Sobre as possíveis ações públicas para incentivo da música local e de seus representantes, reforçam a necessidade de locais públicos para apresentações, além de eventos e festivais que integrem as duas cidades. Revelam ainda, que os incentivos financeiros por parte do poder público paraguaio limitam-se a promover os artistas tradicionalistas. A relação com a imprensa é classificada como limitada com algumas oportunidades de entrevistas, e execuções nas rádios de suas canções de forma esporádica. Sobre a produção musical atual, revela que acreditam ser uma nova fase da música na fronteira. Em relação aos aspectos técnicos destacam a dificuldade em gravar um material em boa qualidade na região. Revelam que a integração com outros artistas locais é ótima, com apresentações, gravações e composições em conjunto, destacando como os principais representantes da música autoral na fronteira, Surfistas de Trem, Tokomadera, Sanajah, Bazarrasong, Repi Guarani e Drive Roots.

3 - Principais Resultados Banda Tokomadera

DIVERSIDADE E MISCIGENAÇÃO CULTURAL	RELAÇÃO E COM PODER PÚBLICO	AÇÕES DO PODER PÚBLICO
<p>Acredita que o grande diferencial da música autoral fronteiriça atual, seja o enfoque que grupos têm dado a diversidade, a miscigenação, ao cotidiano diferente em suas canções.</p>	<p>Boa relação em Ponta Porã, sendo convidados com frequência para os eventos culturais existentes. Em Pedro Juan, não tem contato algum atualmente. Nem municipal, nem estadual.</p>	<p>A nível municipal acredita que os auxílios financeiros se limitam aos grupos tradicionalistas paraguaios, que em sua maioria das vezes não trabalham com músicas autorais. É necessário que, se promova espaços para apresentações culturais em geral, além de festivais que integrem ambos os lados da fronteira.</p>
RELAÇÃO COM A IMPRENSA	PRODUÇÃO MUSICAL E TÉCNICA LOCAL	INTEGRAÇÃO MUSICAL E REPRESENTANTES DA MÚSICA AUTORAL
<p>O apoio da imprensa local é algo limitado. Com algumas oportunidades de entrevistas, e algumas execuções em rádio e televisão de forma esporádica. A mídia como um todo não se importa com as questões culturais locais, estão dentro de uma dinâmica global capitalista, que preferem destacar aquilo que está na moda.</p>	<p>Por ser uma banda independente, encontra muita dificuldade em gravar e/ou promover suas canções. Ficando até anos sem gravar uma canção. O alto custo para gravar uma música em boa qualidade é apontado como a principal dificuldade.</p>	<p>Com os grupos mencionados, os grupos que fazem música autoral, existe uma ótima relação em todos os sentidos. No sentido de tocar juntos, gravar juntos, compartilhar equipamentos. Classifica a integração como ótima. Surfistas de Trem, Tokomadera, Sanajah, Drive Roots, Repi Guarani, Junior Estigarribia</p>

DRIVE ROOTS

No que se refere a diversidade e miscigenação cultural revelaram acreditar ser um local especial, ressaltando que os aspectos positivos e os negativos devem ser abordados nas canções autorais, pois na visão do grupo a música também é uma forma de protesto e cobrança. Sobre a relação com o poder público destacaram que conhecem os gestores, e eventualmente participam de algum evento, mas que já tiveram solicitações negadas por parte da FUNDAC. No tocante das ações, cobram apoio mínimo do poder público, sobretudo em relação a locais e estrutura básica para apresentações públicas. A relação com a imprensa se limita a alguns radialistas que apoiam a música autoral local. Sobre a produção musical destaca que precisa ser reforçada, de modo que “não adianta fazer música se não tem lugar para tocar”. E ressaltam mais uma vez como positiva a facilidade na compra de equipamentos e instrumentos no Paraguai. Sobre a integração com os artistas locais, relatam que precisa ser melhorada, até mesmo como forma de fortalecer a música autoral fronteiriça.

Destacam como os representantes da música autoral local, além deles próprios, Surfistas de Trem, Tokomadera, Sanajah e Repi Guarani.

4 - Principais Resultados Drive Roots

DIVERSIDADE E MISCIGENAÇÃO CULTURAL	RELAÇÃO E COM PODER PÚBLICO	AÇÕES DO PODER PÚBLICO
Um local especial para fazer música, a fronteira apresenta muitos aspectos diferenciados, que são unicamente locais. Deve-se explorar isto na música, sem deixar de lado as questões que não são tão boas assim. O papel da música também é protestar, cobrar, criticar e não somente falar bem. A fronteira tem conteúdos interessantes dos dois lados, o bom e o ruim.	Conhecem os gestores, eventualmente participam de eventos promovidos pela FUNDAC. Já fizeram algumas solicitações, como pedido de transporte para realização de apresentação em Campo Grande, do qual não foi atendida.	Descrevem como precária a situação dos artistas locais, pela falta de apoio e ausência de locais públicos para apresentações. Destacam o projeto Som da Fronteira, que participaram em 2014, como uma ação fundamental para a promoção e o fortalecimento dos artistas locais e da música autoral local.
RELAÇÃO COM A IMPRENSA	PRODUÇÃO MUSICAL E TÉCNICA LOCAL	INTEGRAÇÃO MUSICAL E REPRESENTANTES DA MÚSICA AUTORAL
A integração com a mídia local se limita a alguns radialistas que apoiam a cena da música autoral local. Citados Eder Rubens, Ruth Soria e Liza Arguello.	Sobre a produção musical na fronteira acredita que precisa ser reforçada. Pois não adiante fazer música se não tem onde tocar. Sobre as questões técnicas acredita ser um fator extremamente positivo o fato do fácil acesso a instrumentos e equipamentos de música no Paraguai	Falta muita integração entre os grupos dos dois lados da fronteira. Dificultando, sobretudo, o trabalho autoral dos artistas locais da fronteira. Drive Roots, Surfistas de Trem, Sanajah, Repi Guarani, Tokomadera.

BIZARRASONG

Como representantes do *rap*, destacam que a miscigenação e diversidade cultural é um aspecto positivo para fazer música na fronteira, mas acreditam que não se deva ressaltar somente os aspectos positivos na música local, mas também os negativos, como forma de protesto. Não possuem contato algum com o poder público local, nem no Brasil, nem no Paraguai. Sobre as indicações de ações públicas que promovam a música local, citam a criação de espaços públicos para apresentações e festivais que promovam a música e demais artes integradas nos dois lados da fronteira. Por se considerarem um grupo *underground*, não possuem contato com a imprensa, nem buscam por isso, apesar de algumas vezes serem convidados para entrevistas em rádios. Sobre a produção musical fronteira, reforçam que a região possui ótimos artistas, e acreditam que está surgindo uma nova fase na música fronteira, algo mais ligado a urbanidade. Sobre os aspectos técnicos não souberam opinar. No que se refere a

integração entre os artistas, classificam como ótima, e citam que dois integrantes da banda também são integrantes do Tokomadera. Sobre os principais representantes da música autoral citam os grupos Tokomadera, Sanajah, Drive Roots e Repi Guarani.

5 - Principais Resultados Banda Bizarrasong

DIVERSIDADE E MISCIGENAÇÃO CULTURAL	RELAÇÃO E COM PODER PÚBLICO	AÇÕES DO PODER PÚBLICO
Destaca a região como um local especial para fazer música, mas não somente pelos aspectos culturais positivos que apresenta, mas também os negativos, já que o <i>rap</i> tem a função de criticar as coisas que não estão bem.	Não tem nenhum contato com os gestores públicos. Nem do Brasil, nem do Paraguai.	Gerar oportunidades para os grupos se apresentarem, não existe um local público onde os artistas locais possam realizar apresentações. A criação de eventos e festivais voltado a música e demais expressões artísticas.
RELAÇÃO COM A IMPRENSA	PRODUÇÃO MUSICAL E TÉCNICA LOCAL	INTEGRAÇÃO MUSICAL E REPRESENTANTES DA MÚSICA AUTURAL
Se classificam como uma banda underground, que não faz a música comercial que a mídia busca. Por isso, não buscam contato com a imprensa local.	Ressalta que a fronteira possui grandes talentos, que de fato representam um movimento musical. Mas acredita, que introduzir elementos da cultura fronteiriça de forma proposital, é apenas uma maneira de criar um rótulo. Sobre os aspectos técnicos não soube opinar.	Possui ótima integração com os músicos locais. Sobretudo os destacados no estudo, aponta isso como um fator extremamente positivo. Tokomadera, Drive Roots, Sanajah e Repi Guarani

JUNIOR ESTIGARRIBIA

Sobre a diversidade e miscigenação cultural revela ser algo espetacular para os músicos e artistas em geral. Acha fundamental que os músicos façam canções que remetam a cultura e ao cotidiano local. Possui boa relação com o poder público em Ponta Porã, tendo participado como convidado da FUNDAC em algumas apresentações. No Paraguai não conhece os gestores atuais. Sobre as ações do poder público, acredita que no Paraguai, não exista interesse em promover os artistas mais contemporâneos, mas somente aqueles de cunho tradicional e folclórico, e isto é visto como o principal entrave. Nesse mesmo sentido, revela a relação com a imprensa local, ressaltando que as oportunidades aos músicos locais se limitam aqueles que tocam canções tradicionais paraguaias. Sobre a produção musical acredita ser importante a produção autoral que reforce as características culturais fronteiriças. No que se refere aos aspectos técnicos da produção, acrescenta que mesmo não existindo um estúdio profissional na fronteira, ainda existem algumas alternativas em estúdios semiprofissionais. Sobre a integração

com outros artistas destaca ser boa, principalmente por parte dos artistas que produzem música autoral. Para ele os principais representantes a música autoral atualmente são, Surfistas de Trem, Tokomadera, Drive Roots, Muchileiros, Sanajah e Junior Estigarribia.

6 - Principais Resultados Junior Estigarribia

DIVERSIDADE E MISCIGENAÇÃO CULTURAL	RELAÇÃO COM PODER PÚBLICO	AÇÕES DO PODER PÚBLICO
Caracteriza como um local de intensa diversidade cultural, algo espetacular para quem é artista. Acha muito válido, que os artistas locais, produzam cada vez mais canções que façam referência a fronteira e sua diversidade.	Possui uma boa relação com Ponta Porã, sendo convidado algumas vezes para apresentações. No Paraguai, não conhece e não tem contato com os gestores atuais.	Em sua visão o público em geral, e os governantes não estão interessados em ações que visem auxiliar na produção autoral desses artistas mais contemporâneos. De modo que as ações que promovem e auxiliam os artistas locais no Paraguai, estão sempre relacionadas aos artistas de cunho tradicional folclórico.
RELAÇÃO COM A IMPRENSA	PRODUÇÃO MUSICAL E TÉCNICA LOCAL	INTEGRAÇÃO MUSICAL E REPRESENTANTES DA MÚSICA AUTORAL
Se o trabalho tiver um viés da cultura tradicional paraguaia a mídia em PJC se apresenta bastante receptiva. Mas para novidades isso não ocorre da mesma maneira. Não existe muito espaço para inovações.	Classifica como muito importante a produção autoral que reforce as características locais. E enxerga a música como uma boa forma de combater preconceitos vigentes na fronteira. Sobre os aspectos técnicos, revela que mesmo não tendo um estúdio profissional, ainda existem algumas alternativas em estúdios semiprofissionais.	Revela que existe uma boa integração, principalmente por parte dos músicos que produzem música autoral com viés da cultura local. Principalmente os grupos apontados no estudo. Tokomadera, Junior Estigarribia, Muchileiros e Surfistas de Trem, Sanajah.

VENENO URBANO

Acreditam que falar da diversidade e miscigenação cultural local é uma forma de fazer uma propaganda positiva da região, por isso a música que reforce isto é importante. Não possuem contato algum com o poder público, pois não acreditam na promoção da música autoral local por parte dos governantes. Sobre as possíveis ações na intenção de fomentar a música local, acreditam que o mais importante seria um espaço público para apresentações e oportunidades para grupos mostrarem seus trabalhos como festivais e eventos que não existem na região. Não possuem nenhum tipo de contato com a imprensa local, revelam que as divulgações de suas canções são realizadas exclusivamente via *internet*. Sobre a produção musical revelam que a fronteira é inspiradora dada suas características peculiares, no quesito aspectos técnicos destacam a facilidade de aquisição de instrumentos e equipamentos no Paraguai. Sobre

a integração musical, revelam ser um pouco limitada, porém mais por falta de conhecer os artistas, já que são uma das bandas mais recentes na cena fronteiriça, apesar disso acreditam que esta integração é fundamental para o fortalecimento da música autoral fronteiriça. Sobre os principais representantes da música autoral atual citam, Surfistas de Trem, Drive Roots, Tokomadera e Sanajah.

7 - Principais Resultados Banda Veneno Urbano

DIVERSIDADE E MISCIGENAÇÃO CULTURAL	RELAÇÃO E COM PODER PÚBLICO	AÇÕES DO PODER PÚBLICO
Acredita que falar da fronteira através da música autoral dos grupos locais seja um tipo de propaganda, que as pessoas passam a conhecer uma região tão diferente pela música.	Não possuem contato algum atualmente, nem no Brasil, nem no Paraguai. Não acredita muito no auxílio governamental, que sempre prometem, mas poucas vezes cumprem.	Acredita que o mais importante é que o poder público crie oportunidades para as bandas locais se apresentarem. Destacam a ausência de festivais, eventos e um espaço público para apresentações.
RELAÇÃO COM A IMPRENSA	PRODUÇÃO MUSICAL E TÉCNICA LOCAL	INTEGRAÇÃO MUSICAL E REPRESENTANTES DA MÚSICA AUTORAL
Não possuem contato com a imprensa local. A divulgação de suas canções, são realizadas exclusivamente via internet.	De um modo geral reforçam que a fronteira é inspiradora para escrever canções, dado seu aspecto cultural diferenciado. Por outro lado, nos aspectos técnicos destacam a dificuldade de gravar com qualidade na fronteira. Apesar disso, também destacam a facilidade de aquisição de equipamento e instrumentos musicais no Paraguai, tendo em vista a diferença nos preços em relação com o Brasil.	Possuem uma integração limitada, sobretudo porque acreditam que o grupo é mais recente. Mas acreditam que a integração é fundamental para o fortalecimento e crescimento da música autoral atual da fronteira. Surfistas de Trem, Tokomadera, Drive Roots, Sanajah.

ANÁLISE CONJUNTA DOS TÓPICOS

Como forma de apresentar a visão conjunta dos grupos em relação a cada tópico abordado nas entrevistas, realizou-se uma análise de forma a destacar as questões que mais foram mencionadas. Sendo assim, destacaram-se aquelas respostas que foram comuns dentro de cada tópico apresentado. A intenção é demonstrar a convergência das ideias, sugestões e críticas apresentadas pelos grupos, de forma a ressaltar que os problemas ou soluções dos grupos em sua maioria são comuns entre eles. Além disto, através desta análise foi possível também vincular as Categorias Teóricas criadas a partir do referencial utilizado com a pesquisa propriamente dita.

DIVERSIDADE E MISCIGENAÇÃO CULTURAL

A intenção de questionar a visão dos grupos sobre a diversidade e miscigenação cultural da região, se deu no sentido de tentar descobrir se os artistas analisados teriam conhecimento da diversidade cultural local existente na região, já que os residentes locais estão habituados as questões peculiares da fronteira. Geralmente a população local enxerga estas questões como parte normal de seu cotidiano. Desta forma, o que foi apresentado pelos artistas, de um modo geral, é que estes conseguem ter uma visão dos aspectos peculiares do contexto local e retrata-os em suas canções. A maioria dos grupos citou que estes aspectos culturais próprios da região são a maior fonte criativa para suas composições e isto reflete numa produção de uma música autoral diferenciada. Isto é fundamental numa música local que procura reforçar a identidade cultural da região. O que se percebeu ainda é que os artistas não somente possuem uma visão privilegiada sobre os aspectos particulares do cotidiano e da cultura local, talvez fruto de sua sensibilidade artística, mas também tem a consciência que ao retratar estas questões produzem uma música diferenciada e que reforça o sentido de pertencimento local. Possivelmente aqueles descritos no estudo que possuem canções autorais não relacionadas ao contexto local não possuem esta visão. Sobre tal questão, pode-se vincular a ideia descrita na Categoria Teórica 02 (Weber), sobretudo no tocante dos tipos de ações racionais, de modo que se poderia classificar que estes artistas que produzem a música local relacionada ao seu contexto cultural local orientam-se sua “ação racional” baseada em valores, pois acreditam e valorizam um conteúdo ético, estético, moral e/ou político. Diferentemente dos artistas do Estrato 01, que se orientem

através de uma “ação racional com respeito a fins”, que neste caso poderia ser descrito como o sucesso e/ou a fama. Ressalta-se que tal orientação baseada “a fins” no meio artístico está diretamente ligada a dinâmica da Indústria Cultural, que molda e padroniza os artistas e sua música.

RELAÇÃO COM O PODER PÚBLICO

Neste quesito perceberam-se algumas questões comuns entre os grupos mais antigos, como Surfistas de Trem e Muchileiros. Estes possivelmente pela maior experiência e maior tempo dedicado à música autoral apontaram ter uma melhor relação com o poder público. Um exemplo disso é que os dois grupos já conseguiram apoio do Fundo de Investimentos Culturais de MS (FIC/MS) para gravação de seus discos de forma profissional. Uma questão interessante relacionada ao poder público está na atuação da FUNDAC em relação aos artistas paraguaios. Conforme relataram Estigarribia e Tokomadera os artistas de *Pedro Juan Caballero* recebem mais convites para apresentações do órgão brasileiro, do que seu órgão municipal. Estes dois artistas também foram enfáticos em ressaltar que o poder público paraguaio não tem interesse fomentar artistas locais que não trabalham com a música tradicional e folclórica paraguaia. Neste sentido, pode-se afirmar que a atuação da *Secretaria de Municipal de Pedro Juan Caballero* pouco contribui para no apoio dos artistas locais entrevistados sendo eles brasileiros ou paraguaios, já que todos os artistas relataram não possuir tipo algum de relação com o órgão. Tendo em vista que o fortalecimento da identidade cultural através da música local requer uma forte atuação do poder público, tal situação se mostra bastante negativa, principalmente para os artistas paraguaios. Em relação aos artistas brasileiros e sua relação com a FUNDAC, apesar da maioria relatar que conhece o órgão, sua atuação no fomento e auxílio a este grupo de artistas entrevistados também foi bastante limitada. Outro fator que cabe o destaque é a descrença de artistas como Bizarrasong e Veneno Urbano, sobre a atuação do poder público. Estes relataram que preferem buscar outras soluções que depender do apoio governamental. Sendo assim, tomam-se novamente as ideias de Furtado (Categoria Teórica 01) sobre a atuação do poder público no fomento da cultura local. Se para o autor, o Estado (poder público) deve ser o principal fomentador de políticas públicas que fortaleçam a cultura local, tanto Ponta Porã quanto Pedro Juan Caballero, **não cumprem seu papel no que se refere a um desenvolvimento pautado na valorização da cultura local.**

AÇÕES DO PODER PÚBLICO NO FOMENTO DA MÚSICA LOCAL

De uma forma geral, todos os artistas entrevistados, atualmente desconhecem algum tipo de ação que promova, fomente ou auxilie os artistas locais e a produção de música autoral, tanto no Brasil, quanto no Paraguai. Por esta razão foram convidados a indicarem ações básicas que ajudem nesse sentido. Dentre os principais tipos de ações citadas, a criação de um fundo municipal de investimento cultural, que possa promover eventos e festivais, além de auxiliar na gravação e reprodução de CD e a criação de um espaço público para apresentações como um Teatro de Arena e/ou uma Concha Acústica. De fato, o que se percebeu foi à total falta de oportunidades para os artistas realizarem apresentações, sobretudo em locais públicos. Neste sentido a situação é retratada como “precária” pelo grupo Drive Roots. Deste modo destaca-se que ausência desse tipo de fomento por parte poder público enfraquece a produção de música autoral, que poderia estar fortalecendo a identidade cultural e auxiliando no processo de desenvolvimento local, já que os músicos acabam tendo como única alternativa apresentações em locais particulares, que na maioria das vezes prioriza a música de cunho comercial. Neste sentido, uma boa experiência citada por 05 dos 07 artistas entrevistados foi o Festival Som da Fronteira, promovido em 2104, pelo jornalista e produtor cultural Eder Rubens, que tinha justamente o objetivo de contemplar os artistas locais que produzem música autoral.

RELAÇÃO COM A IMPRENSA

Tomando como exemplo o caso do estado de Mato Grosso do Sul no que se refere à formação de sua identidade cultural, pode-se afirmar que esta foi fruto da integração de artistas, poder público e instituições, principalmente relacionadas à cultura e a imprensa local. Sendo assim, considera-se que o papel da imprensa no tocante da criação e fortalecimento das identidades culturais como fundamental. Justamente neste sentido procurou-se investigar esta relação entre os músicos entrevistados com a imprensa local. Neste sentido foi possível destacar algumas questões importantes. Dos artistas entrevistados somente o Surfistas de Trem declarou ter uma boa relação com a imprensa local e também estadual, e o grupo Muchileiros relatou que por morar em Campo Grande atualmente possuem mais contato com a imprensa daquela cidade. Os demais artistas declararam que esta relação é bastante limitada. O grupo Bizarrasong

por sua postura mais crítica declarou que não tem contato e nem busca por isto. Já os artistas Tokomadera e Estigarribia relataram mais uma vez que assim como ocorre com o poder público à imprensa local em *Pedro Juan Caballero*, não tem muito interesse a artistas contemporâneos, priorizando aqueles que trabalham com a música tradicional paraguaia. Por sua vez, os grupos Drive Roots e Veneno Urbano relataram que buscam pouco, a imprensa e preferem fazer a divulgação de seu trabalho autoral exclusivamente pela *internet*. Apesar disto, foi possível também, identificar um grupo de radialistas que apóiam a música autoral local, principalmente a produzida pelos grupos entrevistados. Citados por 05 dos 07 artistas esses radialistas são, Eder Rubens (Rádio Nova FM), Ruth Soria (Rádio Amambay FM) e Liza Arguello (Rádio Oasis FM). Segundo os artistas esses radialistas sempre estão em contato com os grupos, sobretudo os que produzem música autoral relacionada ao contexto cultural local e promovem entrevistas e participações ao vivo, eventualmente durante seus programas. Nesta relação vale atentar-se novamente para a Categoria Teórica 03. A falta de oportunidades para com os artistas locais que produzem música autoral com relação ao contexto cultural local ocorre justamente pela própria dinâmica da Indústria Cultural. Geralmente os artistas que fogem desta dinâmica, no caso os analisados descritos no Estrato 03, e buscam apresentar em suas canções relações do cotidiano que destaquem as características culturais do local não possuem as mesmas oportunidades de artistas que seguem a dinâmica da Indústria Cultural. Conforme Adorno levanta as questões que chamara “do Sempre Idêntico e do Novo”, aponta que as músicas populares feitas para a indústria cultural buscam ser iguais e diferentes ao mesmo tempo. Nesta dinâmica as canções sendo idênticas, estariam dentro do contexto mercadológico imposto pela indústria cultural, mas ainda assim, deveriam ter um caráter diferenciador dos outros sucessos, para que também pudessem ter espaço nas rádios.

PRODUÇÃO MUSICAL E ASPECTOS TÉCNICOS

Neste caso, buscou-se entender como os artistas vêem a atual produção de música autoral na fronteira. O objeto principal foi verificar sua opinião sobre a música autoral que eles próprios produzem, buscando também identificar também se possuem conhecimento dos outros artistas que produzem música autoral. Já no que se refere aos aspectos técnicos, a ideia foi que apontassem os pontos positivos de se produzir e trabalhar com música na região. Sobre a produção musical, os artistas Surfistas de

Trem, Drive Roots, Junior Estigarribia e Veneno Urbano destacaram mais uma vez a importância de se fazer música reforçando as características cotidianas e culturais da fronteira. Para esses grupos a música produzida por eles se diferencia justamente pelo fato de destacarem essas características próprias da fronteira. No tocante dos aspectos técnicos, a falta de estúdios profissionais foi apontada pelo grupo Tokomadera como a grande dificuldade em promover a música autoral. Apesar disso, foi salientado por todos os grupos, exceto por Bizarrasong e Estigarribia, a questão da aquisição de instrumentos e equipamentos musicais no Paraguai, a preços muito mais baixos que no Brasil, vista como um fator extremamente positivo pelos artistas.

INTEGRAÇÃO MUSICAL E OS REPRESENTANTES DA MÚSICA AUTORAL

A integração musical entre os artistas foi considerada por eles como essencial no fortalecimento da produção autoral e da cena musical fronteiriça constatou-se que existe uma ótima integração. Dos entrevistados, apenas o Drive Roots relatou esta integração como fraca. De resto, todos os artistas entrevistados descreveram como boa ou ótima esta integração musical, principalmente com quem produzem a música autoral. O ponto mais importante a ser destacado sobre esta questão, é que os artistas acreditam estar surgindo uma espécie de movimento musical onde a fronteira é o centro. Este movimento seria composto pelos artistas enfocados na análise (Estrato 03). De modo geral, percebe-se que o fato produzirem canções com uma relação com o contexto cultural local e sobre a influência de gêneros musicais como *reggae*, *rock* e *rap*, acabam por aproximar esses artistas, fortalecendo ainda mais esta produção de música autoral com influência da fronteira. Isso fica evidente quando questionados quem são os principais representantes da música autoral na fronteira atualmente, sendo que todos os artistas que apareceram nas indicações são os mesmos artistas que foram entrevistados e enfocados no estudo.

RESULTADOS GERAIS DAS ANÁLISES DAS LETRAS MUSICAIS

A análise do conteúdo (discurso) das letras de músicas selecionadas pode ser considerada como uma importante etapa desta pesquisa. O que se buscou foi verificar se essas letras possuíam ligação com o contexto cultural local, de modo a identificar elementos simbólicos (signos, expressões, referências, etc) que ajudem a reforçar a identidade cultural local. Preservar, conhecer e se reconhecer através da identidade cultural foi apontada ao longo da pesquisa como importante ferramenta para o desenvolvimento local e/ou regional de um território. Conforme explica Zardo e Mello (2013) o processo de fragmentação das identidades é uma característica que precisa ser combatida nos trabalhos de Desenvolvimento Local. Fazer com que os atores de uma comunidade identifiquem que os fatores culturais e sociais são, no mínimo, tão importantes para seu Desenvolvimento quanto os econômicos e políticos é fundamental para a cumplicidade nas ações referentes à identidade cultural de um território. Justamente nessa perspectiva a música é apontada como uma importante ferramenta para o fortalecimento das identidades, desde que apresentem referência ao contexto cultural local e foi isto que se buscou nas análises realizadas nas canções. Neste sentido, apontou-se que as canções analisadas possuem uma carga de conteúdo relacionado ao local, seja ao cotidiano, a cultura e seus aspectos particulares capazes de fortalecer as questões de identidade. Outra questão observada nas análises foi o papel da música enquanto crítica social, já que em algumas letras destacam algumas mazelas da região. Ressalta-se ainda, que nesta etapa foi fundamental o aporte teórico descrito da Categoria 04 (Habermas), somente através do tratamento dado pelo autor no tocante das significações foi possível apontar as principais relações descritas nas letras das canções. Sendo assim, apresentam-se os principais tipos de relação entre as canções e o contexto local.

SENSO DE PERTENCIMENTO E A MISTURA DE IDIOMAS

Dado alguns aspectos particulares da região, notou-se que o senso de pertencimento, ou sentido de pertença a fronteira foi bastante identificado nas letras analisadas. Este por sua vez é tido como um aspecto primordial no auxílio do processo de desenvolvimento local pautado na valorização da identidade cultural. De um modo geral, em praticamente todas as canções, foi possível notar essa questão. Nota-se isto

mais evidente em canções compostas fora da fronteira, quando o compositor através de uma nostalgia e ufanismo, busca exaltar as coisas locais, como forma de se afirmar como fronteiriço, de modo que o “tereré”, a “alma guarani” e alguns locais da região foram citados reforçando esta ideia.

A mistura de idiomas com certeza foi o aspecto relacionado ao contexto cultural local mais presente nas letras analisadas, que também remete ao sentido de pertença local. Os artistas tanto do lado brasileiro da fronteira, como do lado paraguaio, utilizam a mistura de idiomas que é um dos traços culturais mais marcantes da região. A mistura do português, espanhol e guarani sempre foi muito presente na região, e isto na música, tem sido utilizado como um grande diferencial da produção autoral desses artistas analisados. Das 13 canções analisadas, 07 apontaram essa característica em algum momento da canção. De fato, são esses tipos de questões, que são particulares e próprias da região que ao serem utilizadas nas canções podem reforçar a identidade cultural na fronteira.

A INFLUÊNCIA DA CULTURA TRADICIONAL

Apesar de tratar de uma produção de música autoral atual, onde seus representantes utilizam de gêneros como o *rock*, *pop*, *reggae* e *rap* para descrever as situações locais atuais, a influência da cultura tradicional, principalmente no que se refere a música e aos costumes, também podem ser observadas. A canção “Luna” (Muchileiros), por exemplo, aborda uma temática bastante particular do seu autor, um sentimento de paixão a mulher amada, através de uma canção que possui forte relação com a música tradicional paraguaia, a polca e guarânia. Seu aspecto rítmico é totalmente influenciado por esses gêneros tradicionais paraguaios. Nessa perspectiva também está a canção “A volta grande da vida” (Surfistas de Trem) descrita pelo grupo como uma “polca-rock”. De fato, essa influência rítmica também se apresenta na produção autoral de outros artistas apontados no estudo, mas é algo que surgiu na década de 1990 em Campo Grande, com artistas como Jerry Espíndola, Rodrigo Teixeira e Caio Ignácio. Além da questão rítmica, outros pontos foram identificados a respeito da influência da cultura tradicional paraguaia na atual produção de música autoral, sobretudo relacionada aos artistas paraguaios como Tokomadera. Ainda que não apareça explicitamente na letra das músicas, as entrevistas revelaram que a influência da cultura tradicional vai muito além da parte rítmica das polcas e guarânias, mas remetem

também a religiosidade do povo, a culinária, ao idioma guarani, a alegria do povo entre outros aspectos.

A “NAÇÃO FRONTEIRIÇA”

Entre os depoimentos prestados pelos artistas nas entrevistas e a análise das letras das canções desses artistas, uma questão muito forte está presente ao longo de todo o estudo. Ao que parece, o fato das cidades serem marcadas por compartilharem aspectos sociais e culturais bastante próprios e particulares do local, existe uma espécie de desconstrução do estado-nação por parte dos músicos. Em muitas declarações e também em alguns trechos das canções isto é facilmente observado. Para os artistas, em alguns momentos parece não existir o Brasil e o Paraguai nesta fronteira. O que se percebe é que a “Fronteira”, ou seja, a união das cidades Ponta Porã e *Pedro Juan Caballero* formam um outro país, onde os aspectos particulares e próprios são compartilhados e exaltados pelos artistas. A mistura dos idiomas, por exemplo, é a principal ação que reforça essa questão. Sobre isso Raffestin (1993, p. 97-98), explica que;

A língua é, sem nenhuma dúvida, um dos mais poderosos meios de identidade de que dispõem uma população. Por essa razão ela ocupa um lugar tão fundamental na cultura e é, por si mesma, um recurso que pode dar origem a múltiplos conflitos e, como tal, língua é um recurso, um trunfo, e por consequência está no centro de relações que são, *ipso facto*, marcadas pelo poder.

Neste sentido, o termo “bacia cultural” anteriormente já apropriado no estudo, parece ser uma boa forma em descrever essa região fronteiriça, onde suas características próprias podem e devem ser utilizadas como forma de auxiliar no desenvolvimento da região. Para isto é necessário a integração entre os dois países para tratarem principalmente de questões burocráticas vigentes em cada legislação nacional.

A MÚSICA COMO CRÍTICA SOCIAL

Apesar da análise das canções buscarem elementos que visem a promoção e fortalecimento da identidade cultural local, e por isso a indicação de aspectos positivos da cultura local, outras questões sobre região foram descortinadas através da música local. Entende-se por sua vez, que isto também contribua para o processo de desenvolvimento local, uma que ao revelar aspectos negativos da sociedade local, esses

possam ser entendidos e combatidos pelos agentes governamentais locais. Sendo assim, a análise não se furtou de apontar as canções que remetem ao contexto local de forma crítica. Nesse sentido os grupos Drive Roots e Bizarrasong diferenciaram-se dos demais por apresentar um viés de crítica e contestação social. Em suas canções os temas como repreensão policial, drogas, violência e insegurança local foram destacados. No caso do Bizarrasong esta postura crítica utilizada pelo grupo faz parte de uma identidade coletiva presente nos grupos e artistas do gênero *rap*. No tocante do que o estudo busca demonstrar, que é apontar a música local para fortalecimento da identidade cultural e com isso auxiliar no desenvolvimento local, a posição crítica desses grupos pouco contribui. Apesar disso, entende-se que esse viés crítico também auxilia no processo de desenvolvimento, não através do reforço de identidade, mas sim como uma cobrança por melhorias sociais. As canções “*La opción*” (Bizarrasong) e “*Frontera Loka*” (Drive Roots) são as que mais se destacam nesse sentido.

GESTORES PÚBLICOS DE CULTURA

Desta maneira, após apresentar os principais resultados das análises das entrevistas e das letras das canções, encaminha-se para a parte final do estudo com a descrição dos resultados obtidos por parte das entrevistas aplicadas aos gestores públicos culturais. Como já destacado anteriormente, a intenção de entrevistar os gestores públicos se deu em razão de compreender como se dá a relação entre os artistas locais, a música e o poder público, bem como investigar as políticas públicas que auxiliem nessa relação sempre visando o fortalecimento da identidade cultural através da música local, tendo em vista que sem o apoio do poder público o desenvolvimento local pautado na valorização da identidade cultural através da música é praticamente impossível. Para isso, algumas questões centrais foram avaliadas, como: a) ações que promovam e divulguem a cultura através da música, b) conhecimento dos gestores sobre a atual produção musical da fronteira, c) as políticas públicas existentes voltadas a música, d) a existência de ações conjuntas voltadas a música entre os órgãos e, e) a visão dos gestores sobre a relação, música, cultura e desenvolvimento. Com isso foi possível avaliar uma questão primordial do estudo, a importância que o poder público dá a música local e seus representantes, tendo em vista que estes podem significar peças importantes dentro do processo de desenvolvimento local, uma vez que auxiliam no fortalecimento de identidade.

RESULTADOS DA ENTREVISTA COM SACHA CARDONA – *SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE PEDRO JUAN CABALLERO*

Na entrevista aplicada ao gestor paraguaio, o que se percebeu foi que as ações que promovam ou divulguem a cultura através da música são poucas, já que a única apontada foi o trabalho desenvolvido pela “*Escuela de Música Municipal de Pedro Juan Caballero*”. Na escola o enfoque é o ensino gratuito de música para pessoas de todas as idades e apesar de mencionar que nesta escola enfatizam o ensino de gêneros folclóricos e tradicionais paraguaios como forma de reforçar a identidade cultural para as crianças e adolescentes, acredita-se que esta ação sendo única e isolada é muito limitada dado o amplo leque que pode ser trabalhado dentro desta relação entre música e identidade cultural. Por exemplo, uma ação fundamental nesse sentido seria o fomento de eventos e festivais musicais que promovam a música com um viés local. Nesse sentido, constatou-

se que a inexistência de algo desse tipo. Talvez isto ocorra em razão de outro problema apontado, ou seja, o conhecimento limitado do gestor sobre a produção de música autoral na atualidade. Dos artistas que foram entrevistados e que trabalham com uma música autoral que possui ligação com o contexto cultural local, o gestor não possuía conhecimento de nenhum deles. Em sua visão, os artistas que auxiliam no fortalecimento da identidade cultural são os que trabalham com a música tradicional e folclórica paraguaia. Sobre as políticas públicas voltadas para o fomento da música local e seus representantes, foi descrita a inexistência de um fundo de investimentos que auxilie neste processo. Isto ocorre não somente com a música, mas também com todas as expressões artísticas. Em outra questão levantada, a integração com o poder público brasileiro, descobriu-se que não existem ações conjuntas de forma planejada e organizada, e grande parte dessas ações, ocorrem a partir de convites realizados pelas FUNDAC de Ponta Porã. No que se refere a visão do gestor sobre a relação música, cultura e desenvolvimento, revela que esta é muito importante por destacar e reforçar a identidade cultural da região e neste sentido coloca a música como principal expressão artística, reafirmando a necessidade de se promover mais a música local e seus representantes. Sendo assim, pode-se afirmar que o poder público municipal em *Pedro Juan Caballero* contribui de ineficaz para o fortalecimento da identidade cultural através da música, tendo em vista a ausência de ações e políticas públicas nesse sentido, pela falta de conhecimento da atual produção musical e seus representantes e pela falta de integração com o poder público em Ponta Porã.

**7 - PRINCIPAIS RESULTADOS - SACHA CARODONA
(SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE PEDRO JUAN CABALLERO)**

AÇÕES QUE PROMOVAM/DIVULGUEM A CULTURA ATRAVÉS DA MÚSICA	CONHECIMENTO SOBRE A ATUAL PRODUÇÃO MUSICAL FRONTEIRIÇA	POLÍTICAS PÚBLICAS VOLTADAS A MÚSICA(FUNDOS DE INVESTIMETOS)
Se concentram principalmente no ensino gratuito da música para jovens, adultos e crianças. Destaque para a “ <i>Escuela de Música Municipal de Pedro Juan Caballero</i> ”.	Conhecimento bastante limitado, não citando nenhum nome de artistas que fazem parte da análise central deste estudo. Os artistas que destacou fazem parte do ESTRATO 02 deste estudo, sendo aqueles que trabalham unicamente com música tradicional e folclórica paraguaia. Destacou ainda, que esta produção não pode ser considerada atual, já que as canções são guarânicas e polcas consideradas clássicas, muitas vezes da década de 1950 a 1960.	Não existe nenhum fundo de investimento cultural voltado para a promoção de música e demais artes. A Secretaria tentar viabilizar verbas a partir de projetos encaminhados pelos artistas. Atualmente não existe nenhum tipo de evento ou festival realizado com continuidade dada a ausência de fundos específicos para essas realizações.

AÇÕES CONJUNTAS ENTRE AS CIDADES (MÚSICA)	VISÃO SOBRE A RELAÇÃO MÚSICA, CULTURA E DESENVOLVIMENTO
Não existem ações conjuntas de forma organizada e sistemática. As ações realizadas partem de convites realizados pela FUNDAC de Ponta Porã, e são esporádicas.	Destaca que a relação é muito importante, uma vez que a música tem a capacidade de despertar e reforçar as identidades locais. Neste sentido, coloca a música como a expressão artística que mais unem os povos na fronteira. E por isso reafirma a necessidade de fundos e ações que promovam a música local e seus artistas.

RESULTADOS DA ENTREVISTA COM GISELE BENITEZ – FUNDAÇÃO DE CULTURA DE PONTA PORÃ (FUNDAC)

A entrevista realizada com a gestora brasileira, destacou um bom número de ações promovidas pela FUNDAC que estão relacionadas a música. Apesar disso, essas ações assim como exemplo de *Pedro Juan Caballero* limitam-se ao ensino de música para a população de forma gratuita. Não se pretende aqui desvalorizar essas ações, já que muitas vezes atendem pessoas de baixa renda e também auxiliam no processo de desenvolvimento local, mas como o foco do estudo segue em outra direção, essas ações pouco contribuem para o fortalecimento da identidade cultural através da música local. Por sua vez, o conhecimento da gestora acerca da produção atual de música autoral se mostrou um pouco mais atualizado se comparado as respostas do gestor paraguaio. De fato, a gestora brasileira possui um conhecimento básico sobre os artistas da música local e sua produção autoral, e enxerga isso com bons olhos. Apesar disso, com relação as políticas públicas que auxiliem esses artistas e sua produção, constatou-se a inexistência de um fundo financeiro que fomente a cultura na cidade. Isso é visto como extremamente prejudicial no processo de desenvolvimento local, sobretudo numa região onde os aspectos culturais locais podem ser um grande diferencial a ser explorado. Sobre a integração entre os poderes públicos culturais do Brasil e do Paraguai, revela a falta de ações organizadas e sistematizadas, apesar de relatar que as demandas são atendidas sempre que aparecem. Ainda assim, reforça a importância dessa integração acontecer de forma planejada, uma vez que seria possível a criação de um calendário cultural conjunto entre as cidades, que não somente favoreceria a música local, como as demais expressões artísticas. Para finalizar ressalta-se o conhecimento que a gestora possui no tocante da relação música, cultura e desenvolvimento. Segundo a gestora a

fronteira é musical, e por isso é a arte que mais destaca o simbolismo da cultura local, sendo fundamental no fortalecimento da identidade cultural, que por sua vez está diretamente relacionada ao desenvolvimento do território.

**8 - PRINCIPAIS RESULTADOS - GISELE BEINITEZ
(FUNDAÇÃO DE CULTURA DE PONTA PORÃ - FUNDAC)**

AÇÕES QUE PROMOVAM/DIVULGUEM A CULTURA ATRAVÉS DA MÚSICA	CONHECIMENTO SOBRE A ATUAL PRODUÇÃO MUSICAL FRONTEIRIÇA	POLÍTICAS PÚBLICAS VOLTADAS A MÚSICA(FUNDOS DE INVESTIMENTOS)
A maioria das ações e projetos da FUNDAC são voltados a música. No mesmo sentido de Pedro Juan essas ações se concentram no ensino da música para a comunidade em geral. Dentre os projetos e ações destacam-se, a Banda Municipal Issac Borges Capilé, as oficinas de violão básico e avançado, o projeto de resgate da Harpa paraguaia, além dos projetos em parceria com a Secretaria Municipal de Assistência Social com as oficinas de flautas, violão e violino, em vários pontos da cidade atendendo jovens e adolescentes de baixa renda.	Destaca que nos últimos anos existem grupos e artistas que estão enfocados em fazer uma música autoral com um viés mais local. Citando o nome de artistas como Surfistas de Trem, Tokomadera e Nadyelle Lobato.	Relata que atualmente não existe nenhum fundo de investimento que promova a música e as demais áreas artísticas. De modo, que a FUNDAC presta assessoria de projetos culturais para a captação de recursos de editais estaduais e nacionais abertos. Apesar disto, revela que a criação de um fundo municipal de investimentos culturais está em andamento, uma vez que já foi tramitado e aprovado pelos órgãos municipais competentes, restando apenas alguns detalhes para sua implementação.

AÇÕES CONJUNTAS ENTRE AS CIDADES (MÚSICA)	VISÃO SOBRE A RELAÇÃO MÚSICA, CULTURA E DESENVOLVIMENTO
Revela que as ações conjuntas ocorrem em razão da demanda. De modo que sempre que existe algo como alguma apresentação ou participação em eventos essas demandas são atendidas. Mas ressalta, que não existe um documento ou protocolo conjunto que norteiem essas ações para que ocorram de forma planejadas e sistemáticas, o que impede a criação de um calendário de eventos conjuntos.	De acordo com a gestora, a fronteira é musical, e a arte que mais destaca o simbolismo da cultura local é a música. Além disto demonstra conhecimento ao relacionar a cultura com o desenvolvimento, destacando o papel da música neste sentido, principalmente em relação ao seu papel de fortalecimentos das identidades culturais.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia inicial para a pesquisa surgiu no pressuposto que o processo de desenvolvimento é constituído de várias dimensões estruturais, como a social, a política, a espacial, a ecológica, a tecnológica e a cultural. Com isto, a noção de desenvolvimento, traz implícita a ideia de transformações, de evolução. Além disto, a cultura, assim como a educação possui um papel fundamental na emancipação e desenvolvimento humano-social do individuo e das coletividades.

Deste modo o estudo buscou tratar de uma relação pouco abordada no campo das pesquisas do Desenvolvimento Regional, ou seja, especificamente a música local, algumas questões básicas devem ser esclarecidas. De fato, a relação entre a Cultura e o Desenvolvimento Regional cada vez mais tem ganhado destaque no campo acadêmico. Isto ocorre pela importância central que a Cultura apresenta no processo de Desenvolvimento, pontos trabalhados nos capítulos iniciais desta dissertação. Nesta relação, o fortalecimento da identidade cultural aparece como uma das questões principais. Justamente neste sentido que surgiu o interesse em pesquisar a música local da região fronteira, já que esta se apresenta como uma região que possui aspectos culturais próprios e diferenciados.

Sendo assim, ao identificar na música local aspectos relacionados ao contexto cultural local, esses poderiam ser importantes ferramentas para o fortalecimento da identidade cultural da região e isto poderia vir a auxiliar no processo de Desenvolvimento Local. Neste sentido, a utilização das ideias de Furtado (Categoria Teórica 01) para compor o escopo teórico foi fundamental. Compreender a relação entre o controle e difusão do progresso tecnológico e de que maneira isto impacta na dependência cultural de um local foi fundamental na interpretação do levantamento dos artistas locais e suas vertentes musicais. Em linhas gerais, o argumento de que a classe burguesa da periferia tenta imitar os padrões de consumo dos países centrais, enquanto as massas da periferia tendem a imitar a sua elite, pode ser aplicado e observado de fato em mais de uma relação presente no estudo.

Além disso, ao apresentar o impacto da globalização na padronização do consumo das massas foi possível destacar o papel exercido pelas empresas “transnacionais” nos países periféricos, bem como o a influência da propaganda em veículos de comunicação de massa e o controle da indústria cultural mundial, através das matrizes culturais de larga escala que difundiram de forma massiva os signos e

elementos simbólicos da cultura dominante nos países periféricos com intuito de aprofundar “dominação cultural”, afastando-os cada vez mais da sua própria identidade cultural.

Dando prosseguimento no escopo teórico ressaltou-se o fato de que no processo de globalização, a cultura não é mais governada pela tradição, mas por fluxos de consumo globais, que de um modo geral é pautada numa simbologia comercial associada à ideia de modernidade, ou em outras palavras a “cultura do consumo”. E por esta razão a utilização das premissas de Adorno e Horkheimer se fizeram essenciais. Entender como ocorreu à massificação da cultura e como funciona a dinâmica da Indústria Cultural foi um fator fundamental para relacionar com o levantamento apresentado. De fato, pode-se dizer que a pesquisa teve êxito em realizar um levantamento inédito dos artistas locais em atividade. Isso contribui para verificar o potencial artístico e cultural da região, independente se esses acrescentam ou não no tocante do fortalecimento da identidade cultural local. Saber quem são os grupos, bandas e artistas em geral, é o primeiro passo para que ações e políticas públicas sejam formuladas na intenção de reforçar a relação entre a Cultura e o Desenvolvimento.

Como já ressaltado no estudo, privar comunidades culturais dos meios e formas para manter e fazer evoluir seus discursos simbólicos próprios significa favorecer a penetração indiscriminada de produtos culturais criados em outras realidades. Esta troca de discurso simbólico próprio por outro, além de alienar e provoca não só a gradativa aniquilação das peculiaridades da produção local, mas também impede que esta comunidade um dia alcance o real desenvolvimento.

Nesta direção, pode-se afirmar que o objetivo geral da pesquisa que era de verificar se a música atual da região apresenta elementos simbólicos capazes de reforçar a identidade cultural local e se isto auxilia no processo de desenvolvimento, foi alcançado parcialmente, já que foi identificado um grupo de artistas locais (Estrato 03), descritos como artistas híbridos, que apresentaram em suas músicas autorais uma forte relação com o contexto cultural local, capazes sim, de reforçar a identidade cultural da região. Por sua vez, este grupo de artistas aparece como os principais representantes de uma “nova música” da região. Entre suas principais características estão o fato de serem artistas relativamente jovens, com uma média de idade de 30 anos, que produzem música autoral sob influências de gêneros musicais globais (*rock, reggae, pop e rap*), mas com uma forte relação com o contexto cultural local. A mistura dos idiomas (guarani, português e espanhol), a inserção de símbolos do cotidiano local e a visão da

fronteira como lugar único (desfiguração do estado nacional Brasil e Paraguai) podem ser apontados como as principais características desses artistas locais. Para alguns artistas tais características comuns fazem deles uma espécie de movimento musical fronteiriço, ou em outras palavras, representantes de uma música contemporânea fronteiriça. Pode-se dizer, portanto, que esta música local atual contribui para o fortalecimento da identidade cultural. Neste quesito, a abordagem teórica de Weber (Categoria Teórica 02), no que se refere à racionalização da música e os tipos de ações racionais foram utilizados para distinguir aqueles artistas que produzem uma música local respeitando a cultura local, que seria uma “ação racional com respeito a valores”, daqueles que produzem uma música local engendrada pela Indústria Cultural e por isso baseada numa “ação racional com respeito a fins”. Além do mais, compreender a evolução histórico-estrutural e social da música deu base para a compreensão da dinâmica atual que se encontra a produção musical local. Ressalta-se ainda a importância de Habermas (Categoria Teórica 04) no sentido de descortinar as significações descritas através das análises realizadas nas letras das canções já que possibilitou a “melhor interpretação da realidade frente a linguagem resultante da intersubjetividade”.

Apesar de existir a contribuição dos artistas e grupos (Estrato 03) e suas canções para o fortalecimento da identidade cultural local, o que se percebeu em relação a promoção desta música no tocante de auxiliar no processo de desenvolvimento local ainda é insignificante, já que tanto o poder público em Ponta Porã, quanto o em *Pedro Juan Caballero* pouco contribuem para tal. Nesta direção cabe destacar ainda que a legitimidade das políticas públicas destinadas a promover a cultura reside no fato de que a cultura expressa à identidade íntima de povos e indivíduos, e constitui marco de afirmação das liberdades civis, mas é, sobretudo, ator de desenvolvimento. Ainda nessa perspectiva, ressalta-se que o desenvolvimento local pautado na valorização da identidade cultural, do qual essa música local atual tem contribuído, de fato somente ocorrerá com a integração entre alguns agentes. Esta relação deve estar embasada na integração entre o poder público, as instituições (sobretudo a imprensa local) e os artistas. De modo que se esses agentes agirem de forma isolada pouco contribuirão para que o desenvolvimento local de fato ocorra. O poder público nesse sentido tem o papel central de organizar esses agentes. Por esta razão foi fundamental o contato com os gestores públicos culturais das duas cidades, na intenção de investigar o que se tem feito no sentido de promover o desenvolvimento local através da música local. Conforme

ficou evidente nos resultados gerados pelas entrevistas, nota-se que tanto a Secretaria de Cultura de Pedro Juan Caballero, quanto a FUNDAC de Ponta Porã, pouco contribuem nesse sentido. A ausência de um fundo de investimentos cultural que visa fomentar a arte e a cultura da região é visto como o principal entrave para o fortalecimento não somente da música local, mas também das mais variadas expressões artísticas e culturais da região. O que se percebe facilmente é que o poder público não tem interesse em promover artistas locais, de qualquer espécie, sejam os que trabalham com música autoral ou não. Isso fica evidente pela falta de oportunidades básicas para que esses artistas se apresentem. Não existe um local público, como um palco, concha acústica ou teatro de arena, nem no Brasil, nem no Paraguai, onde possam ocorrer apresentações artísticas. E os locais existentes como o Centro Internacional de Convenções em Ponta Porã, dificilmente promovem algo nesse sentido.

Em linhas gerais, pode-se dizer que a música autoral atual, produzida pelos artistas descritos no estudo possui potencial para fortalecer a identidade cultural local, mas para auxiliar no processo de desenvolvimento local é preciso integração com o poder público, o que é inexistente. Cabe ressaltar também que esses artistas devem cada vez mais procurar atuar de forma profissional e organizada. Sendo assim destaca-se que a música auxilia no fortalecimento da identidade cultural, mas não promove o desenvolvimento local, já que este deve ser fomentado pelo poder público.

Sobre as limitações do trabalho, pode-se dizer que estão no tocante da ausência de análise do grupo de artistas classificados como Estrato 02, os músicos que trabalham exclusivamente com a música tradicional e folclórica do Paraguai. Esses artistas certamente reforçam a identidade cultural local, mas pelo fato de não possuírem canções autorais recentes, acabaram fora do grupo focado. Reforça assim a necessidade de um estudo específico que trate desses artistas. Além disso, pode-se apontar como outra limitação a ausência da análise dos grupos Sanajah e Repi Guarani, pelo não encaminhamento das canções e a falta de contato com seus representantes, uma vez que esses também foram descritos por vários artistas entrevistados como representantes dessa nova fase da música autoral local. Além disso, a ausência de questões sobre a Economia Criativa, uma eficiente forma de Desenvolvimento Local pautada na relação com a Cultura, também pode ser considerada como uma limitação da pesquisa. Mas justifica-se que isto ocorreu, pelo fato do estudo abordar os aspectos iniciais dessa relação entre Cultura e Desenvolvimento na região.

7. REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas.**

Tradução; Fernando R. de Moraes Barros - São Paulo: Unesp, 2011.

_____, T. **A Indústria Cultural.**In: Theodor W. Adorno. Cohn, G. (Org)São Paulo: Ática, 1986, p.92 a 99.

ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. **A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas** in ADORNO e HORKHEIMER. **Dialética do Esclarecimento.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALBAGLI, S. **Globalização e espacialidade: o novo do local.** In: GLOBALIZAÇÃO & inovação localizada: experiências de sistemas locais no Mercosul. Brasília: Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia: Ministério da Ciência e Tecnologia, 1999.

ALBUQUERQUE, E. da M. **Celso Furtado, a polaridade modernização-marginalização e uma agenda para a construção dos sistemas de inovação e de bem-estar social.** In SABOIA, J.; CARVALHO, Fernando Cardim de (Org). **Celso Furtado e o Século XXI.** Barueri: Manoel/Instituto de Economia da UFRJ, 2007.

ÁLVAREZ, V. C. **Diversidade cultural e livre comércio: antagonismo ou oportunidade?** Brasília: FUNAG, 2015.

AMARAL, M. **Prefácio.** In. DILTHEY, W. **Filosofia e Educação.** São Paulo: Edusp, 2010, p.13-30.

AMARILHA, C. M. M. **O território federal de Ponta Porã: a conquista do Brasil na fronteira Guarani.** XII Encontro da Associação Nacional da História, Seção Mato Grosso do Sul. UFMS/CPAQ: Aquidauana, 13-16 out. 2014. Disponível em: www.encontro.ms.anpuh.org/resources/anais/38/1412990696_ARQUIVO_ArtigoCARL OSMAGNOanpuh2014revisado.pdf Acesso em: 05/06/2015.

ANGUERA, M.T.**Metodología de la observación en las Ciencias Humanas.** 3ª ed. ampliada. Madrid: Cátedra, 1985.

ARANHA, M. L. **Filosofia da Educação.** 3ª edição, São Paulo. Moderna, 2006.

AREND, M. **Atraso Via Modernização Cultural: Uma leitura evolucionista das obras de Raymundo Faoro e de Celso Furtado.** Brasília: Revista Economia, v.9, n.3, p. 651-681, set/dez, 2008.

ARNOULD, E. J. **Global consumer culture.**In. J. Sheth, & N. Malhotra (eds). **Encyclopedia of international marketing.** West Sussex, UK: John Wiley, 2010. Disponível

em: <http://www.uwyo.edu/sustainable/recentresearch/docs/global%20consumer%20culture%20arnould.pdf> Acesso em: 02/03/2016.

BARBALHO, A. **A política cultural segundo Celso Furtado.** In. BARBALHO, A. [et al.](Org). *Cultura e desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas*. Salvador: Edufba, 2011.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo.** Lisboa: Edições 70, 2011.

BARROS, A. J. P; LEHFELD, N. A. S. **Projeto de pesquisa: propostas metodológicas.** Petrópolis: Vozes, 1994.

BARROSO, O. **Notas para uma definição de bacia cultural.** Fortaleza: Secult, 2006.

BECKER, B. K. **Amazônia.** Ática: São Paulo, 1990.

BHABHA, H. K. **O local da cultura.** Tradução de Myriam Ávila et. al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 5ª reimpressão, 2010.

BOISIER, S. **El desarrollo territorial a partir de la construcción de capital sinérgico.** Santiago de Chile: ILPES, 1996.

BORJA, B. **Cultura e desenvolvimento no pensamento de Celso Furtado.** Salvador: V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, maio/2009.

BOSI, A. **Dialética da colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRANDÃO, C. **Celso Furtado: subdesenvolvimento, dependência, cultura e criatividade.** Revista de Economia Política de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación, abril/2012.

_____. **Celso Furtado: subdesenvolvimento, dependência, cultura e criatividade.** In D'AGUIAR, R.F. (Org). *Celso Furtado e a dimensão cultural do desenvolvimento*. Rio de Janeiro: E-pappers: Centro Internacional Celso Furtado. p.258, 2013.

BRAGA, C. In: UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura.** Brasília: UNESCO Brasil, 2003.

BRESSER-PEREIRA, L. C. **Celso Furtado: o desenvolvimento como missão.** In SABOIA, J.; CARVALHO, Fernando Cardim de (Org). *Celso Furtado e o Século XXI*. Barueri: Manole/Instituto de Economia da UFRJ, 2007.

BURGESS, R.G. **In the Field: An introduction to field research.** London: George Allen & Unwin, 1995.

CABRAL, S. **A MPB na Era do Rádio.** São Paulo: Moderna, 1996.

CALDAS, W. **Acorde na Aurora: Música Sertaneja e Indústria Cultural.** São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

CAETANO, G. L. **A música regional urbana e identidades culturais de Mato Grosso do Sul: questões a partir da musicologia histórica.** Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Grande Dourados, 2012.

_____. **Elites Letradas e Música Regional:** uma história sobre a identidade cultural sul-mato-grossense. Revista Fronteiras, Vol.15, n. 26, p. 94- 107. Dourados: UFGD, 2013

CANCLINI, N. G. **Cultura transnacional y culturas populares.** São Paulo: ECA/USP, 1989.

_____. **Consumidores e Cidadãos.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

_____. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. **A globalização Imaginada.** São Paulo: Iluminuras, 2003.

CARONE, I. **Adorno e a educação musical pelo rádio.** Educação e Sociedade, Campinas, vol. 24, n. 83, p. 477-493, agosto 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v24n83/a09v2483.pdf>. Acessado em: 16/03/2016.

CARSALADE, F. L. de. **Cultura como chave de compreensão da realidade.** São João Del Rei, Minas Gerais: 2004. Disponível em: <http://www.pdturismo.ufsj.edu.br/artigos/culturachave.shtml>. Acesso em: 03/01/2016.

CASTELLS, M. **A era da informação: economia, sociedade e cultura.** Vol. 1: A sociedade em rede. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

_____. **O Poder da identidade.** Tradução Klauss Brandini Gerhardt. 2º. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. 530 p.

CENTENO, C. V. **Fronteira como domínio da violência:** reportagens sobre o sul de Mato Grosso (1932). Projeto História, n.39, p. 139-157, São Paulo: jul/dez. 2009. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/5839>. Acesso em: 11/03/2015.

CHIZZOTTI, A. **Pesquisa em ciências humanas e sociais.** São Paulo: Cortez, 1995.

COHN, G. **A atualidade do conceito de indústria cultural.** IN: Alberto da Silva Moura (org). Sociedade Global: Cultura e religião; Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: USF, 1995, p.11-26.

_____. **Comunicação e Indústria Cultural.** Leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública,

propaganda e “cultura de massa” nessa sociedade. (Org. Cohn, G.) São Paulo: Companhia Editora Nacional, 3ªed., 1977.

_____. **Prefácio.** In: WEBER, Max. Os fundamentos racionais e sociológicos da música. São Paulo: Edusp, 1995. p. 9-19.

CONCEIÇÃO, M. F. O. **História da Psicologia Social e da Comunicação de Massa:** Leituras a partir de uma historiografia crítica. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social. PUC: São Paulo, 2011.

CORREIA, M. C. B. **A observação participante enquanto técnica de investigação.** Revista Pensar Enfermagem. Vol. 13, N.º 2, p.30-36, jul/dez 2009. Disponível em: www.pensarenfermagem.esel.pt/files/2009_13_2_30-36.pdf
Acessado em: 11/02/2016.

COSTA, B. C. G. **Indústria Cultural:** Análise Crítica e sua possibilidade de revelar ou ocultar a realidade in Pucci, Bruno (org) Teoria Crítica e Educação – a questão da formação cultural na Escola de Frankfurt. Petrópolis, RJ: Vozes; São Carlos, SP: EDUFISCAR, 1994.

COSTA, C. A.; MORETTI, E. C. **Invenção do outro e encontro de identidades na fronteira Brasil-Paraguai.** Contribuciones a las Ciencias Sociales, 03/201. Disponível em: <http://www.eumed.net/rev/cccss/11/cm.htm> Acesso em: 12/02/2016.

CRESWELL, J. W. **Projeto de pesquisa:** métodos qualitativo, quantitativo e misto (2ª ed., L. de O. Rocha, Trad.). Porto Alegre: Artmed, 2007.

DALLABRIDA, V. R. **Economia, Cultura e Desenvolvimento:** uma primeira aproximação sobre as origens teóricas da abordagem do tema. Revista Gestão & Desenvolvimento Regional, v. 7, n. 2, Taubaté – SP, p. 282-299, mai-ago/2011.

DONATO, H. **Dicionário das Batalhas Brasileiras.** São Paulo: Editora Ibrasa, 1987.

FARR, R.M. **As raízes da psicologia social moderna (1871-1954).** Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

FERNÁNDEZ, V. R. **Densidad institucional, innovación colectiva y desarrollo de las cadenas de valor local: un triángulo estratégico en la evolución de los enfoques regionalistas durante los 90s.**In: REDES, vol. 9, n. 1. Santa Cruz do Sul – RS – Brasil: EDUNISC, jan/abr./2004, p. 7-35.

FREITAS, H. M. R; CUNHA, M. V. M; MOSCAROLA, J. **Aplicação de sistemas de software para auxílio na análise de conteúdo.** Revista de Administração da USP, Ed. 32, Vol.3, p. 97-109, 1997.

FREITAS, E. De. **"Conurbação"**. Site Brasil Escola. Disponível em <http://brasilecola.uol.com.br/geografia/conurbacao.htm>. Acesso em: 23/02/2016.

FURTADO, C. **Dialética do Desenvolvimento.** Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1964.

_____. **O mito do desenvolvimento econômico.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. **Criatividade e Dependência na civilização industrial.** São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

_____. **Pequena introdução ao desenvolvimento: enfoque interdisciplinar.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

_____. **El mito del desarrollo y el futuro Del tercer mundo.** In: CONSUEGRA, J. Obras Escogidas de Celso Furtado. Antología del pensamiento económico y social de América Latina. V. 5. Bogotá: Plaza & Janes/Sociales, p.180, 1982b.

_____. **Teoria e Política do Desenvolvimento Econômico.** São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. **Cultura e desenvolvimento em época de crise.** São Paulo: Paz e Terra, 1984.

_____. **O longo amanhecer: reflexões sobre a formação do Brasil.** São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. **Em busca de um novo modelo: reflexões sobre a crise contemporânea.** São Paulo: Paz e Terra, 2002.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GER, G.; BELK, R. **I'd like to buy the world a coke: consumptionscapes of the "LessAffluent World".** Journal of Consumer Policy, Vol.19, Ed.3, p. 271-304, 1996. Disponível em: www.provost.bilkent.edu.tr/guliz/coke.pdf Acesso em: 01/02/2016.

GIDDENS, A. **Capitalismo e moderna teoria social: uma análise das obras de Marx, Durkheim e Max Weber.** 3. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

GONÇALVES, M. F. R. (Coord.). **O Município e o desenvolvimento local sustentável.** In: Manual do Prefeito. 12º. Ed. p. 123-200, Rio de Janeiro: IBAM, 2005.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da música ocidental.** Lisboa: Gradiva, 1997.

HABERMAS, J. **Teoria de la acción educativa: complementos y estudios previos.** Madrid: Catedra, 1997.

_____. **Conhecimento e Interesse.** Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

HAGUETTE, M. T. F. **Metodologias qualitativas na sociologia.** Petrópolis: Vozes, 1987.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998/ 2003.

_____. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo.** Media and Cultural Regulation, cap. 05, Inglaterra: 1997.

HATANO, G. MIYAKE, N. **What does a cultural approach offer to research on learning?** Learning and Instruction: N°1, Vol. 1, p. 273-281, 1991. Disponível em: www.docbweb.ispa.pt/docbweb/pesqres.asp?StartRec=8925
Acessado em: 02/02/2016.

HERSCOVICI, A. **Economia da Cultura e da Comunicação.** Fundação Ceciliano Abel de Almeida/UFES: Vitória, 1995. Disponível em: www.encipecom.metodista.br/mediawiki/images/2/25/Cesar_Bolano2.pdf
Acesso em: 11/03/2016.

HIGA, E. R. **Polca paraguaia, guarânia e chamamé:** Estudos sobre os três gêneros musicais em Campo Grande. Campo Grande: UFMS, 2010. Disponível em: www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/EvandroHiga.pdf Acesso em: 08/07/2015.

HOBBSAWM, E. **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOVLAND, C. WEISS, W. **The influence of Source Credibility on Communication Effectiveness.** Public Opinion Quarterly, vol. 15, n.4, p.635-650, 1951.

JARAMILLO, M.H. **A questão rural na América Latina.** Subdesenvolvimento ou dependência cultural? Reflexões a partir da obra de Celso Furtado. Cadernos do Desenvolvimento, Rio de Janeiro, v. 6, n. 9, p. 251-266, jul/dez. 2011.

KASSARA, Y.; SANTANA, C. H. V. **Os limites da integração financeira e políticas de crédito na América do Sul:** um novo modelo de desenvolvimento regional (Org.) Globalização, Estado e desenvolvimento: dilemas do Brasil no novo milênio. Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 301-334, 2007.

KRAINOVICH-MILLER, B. **Revisão de literatura.** In: LOBIONDO-WOOD, G; HABER, J. Pesquisa em enfermagem: métodos, avaliação crítica e utilização. Rio de Janeiro: Guanabara: Koogan, 2001.

LASSWELL, H. **Propaganda Techniques in the World War.** Knopf: New York, 1927.

LAZARSELD, P. **Radio and the Printed Page. An introduction to the Study of Radio and Its Role in Communication of Ideas.** New York: Duell, Sloane and Pearce, 1940.

LEWIN, K. **A Dynamic Theory of Personality.** Mc Graw-Hill: New York, 1935.

LEININGER, M. **Culture Care. Diversity & Universality: a Theory of Nursing.** New York: National League for Nursing Press, 1995.

LOSSIO, R. A.R.; PEREIRA, C. M. **A importância da valorização da cultura popular para o Desenvolvimento Social.** In: Encontros de Estudos Multidisciplinares de Cultura, III, 2007, Anais ENECULT, Salvador, 2007.

LUCAS JR, R. E. **On the mechanics of economic development.** Journal of monetary economics, 1988, p. 3-42.

LUSTOSA DA COSTA, F. **Cultura, desenvolvimento e planejamento regional: Aspectos conceituais e metodológicos.** Guatemala: XI CLAD, 2006.

MAFFESOLI, M. **No fundo das aparências.** Petrópolis: Vozes, 1999.

MALINOWSKI, B. **Uma teoria científica da cultura.** São Paulo: Zahar, 1975.

MARQUES, F. E. S. **Interpretação de produtos culturais:** contributos de uma abordagem etnometodológica aos estudos da comunicação. UFMA: São Luis, 2006. Disponível em: <http://ubista.ubi.pt/~comum/marques-ester-abordagem-etnometodo.html>. Acesso em: 11 out. 2015.

MARTINS, J. S. **Capitalismo e Tradicionalismo** – Estudos Sobre as Contradições da Sociedade Agrária no Brasil. São Paulo: Pioneira, 1975.

_____. **Fronteira:** a degradação do Outro nos confins do humano. São Paulo: Hucitec, 1997.

MATTERLART, A. & MATTELART, M. **História das Teorias da Comunicação.** 4ª Ed. São Paulo: Edição Loyola, 2001.

MELO E SILVA, de J. **Fronteiras Guaranis:** com um estudo sobre o idioma guarani, ou ava-neê. Campo Grande: Instituto Histórico de Mato Grosso do Sul, 2003.

MIÈGE, B. **O pensamento Comunicacional.** Petrópolis: Vozes, 2000.

MIGUEZ, P. **Economia criativa:** uma discussão preliminar. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares. Coleção CULT, 1. p. 96-97. Salvador: EDUFBA, 2007.

MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa social:** teoria, método e criatividade. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

_____. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde.** Rio de Janeiro: Abrasco, 2004.

MJ, Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal no Brasil. **Relatório Anual sobre o Tráfico de Entorpecentes em áreas de fronteira.** Jun/2011. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/cspcco/pastaeventos.html/APresentaoPolciaFederalPainel3.pdf>. Acesso em: 15/03/2016.

MRE, Ministério das Relações Exteriores do Paraguai. **Relatório de Liberdade Religiosa**. Governo Nacional, 2013. Disponível em: <http://ais.org.br/RelatorioLiberdadeReligiosa/pdf/Paraguai.pdf> Acesso em: 31/05/2016.

MIRANDA, A. **Sociedade da informação: globalização, identidade cultural e conteúdos**. Ci. Inf. vol.29, n.2, Brasília: mai/ago. 2000. (Capítulo 5 do Livro Verde do Programa Sociedade da Informação no Brasil – Socinfo).

MONDARDO, M. L. **Identidades na fronteira (trans) territorial entre Brasil e Paraguai: olhares das relações de contato e de contraste**. UFGD: Dourados, 2007. Disponível em: www.erevista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/download/2215/1711 Acessado em: 21/02/2016.

MORIN, E. **Complexidade e ética da solidariedade**. In: CASTRO, G; CARVALHO E. A; ALMEIDA, M. C. Ensaios da complexidade. Porto Alegre: Sulina, 1997.

MOZZATO, A. R., GRZYBOVSKI, D. **Análise de Conteúdo como Técnica de Análise de Dados Qualitativos no Campo da Administração: Potencial e Desafios**. RAC, Curitiba, v. 15, n. 4, pp. 731-747, jul./ago. 2011. Disponível em: <http://www.anpad.org.br/rac> Acessado em: 11/02/2016.

NAPOLITANO, M. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural**. In: Atas do 4º Congresso da seção latino-americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL), México, abril/2002. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>. Acesso em 03/09/2015.

NETTO, M. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização**. São Paulo: Fapesp, 2009.

NEPOMUCENO, R. **Música Caipira da Roça ao Rodeio**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

OLIVEIRA, T. C. M. **Tipologia das relações fronteiriças: elementos para o debate teórico-práticos**. In.: OLIVEIRA, T. C. M. (org.). Territórios sem limites: estudos sobre fronteiras. Campo Grande: UFMS, 2005.

OLIVEIRA, D.C. **Análise de Conteúdo Temático- Categorical: Uma proposta de sistematização**. Rev. Enferm. Ed. 16, Vol. 4, p. 569-576. UERJ: Rio de Janeiro, out/ dez, 2008.

PAULA, J. A. **História e cultura no pensamento de Celso Furtado**. In SABOIA, J.; CARVALHO, Fernando Cardim de (Org). Celso Furtado e o Século XXI. Barueri: Manole/Instituto de Economia da UFRJ, 2007.

PRADO JUNIOR, C. **Formação do Brasil Contemporâneo: colônia**. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1972.

PUCCI, B. **Indústria Cultural e Educação** in: Indústria Cultural e Educação (ensaios,

pesquisas, formação). Vaidergorn, J. e Bertoni, L. (orgs). JM Editora, 2003, p.9 -28.

PUTNAM, R. D. **Comunidade e Democracia: a experiência da Itália moderna**. 2.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

QUEIROZ, D. T; VALL, J; SOUZA, A. M. A; NEIVA, F. C. V. **Observação participante na pesquisa qualitativa: conceitos e aplicações na área da saúde**. Revista de Enfermagem da UERJ. N. 15, Vol. 2, p.276-283, Rio de Janeiro: UERJ, abr/jun-2007. Disponível em: www.facenf.uerj.br/v15n2/v15n2a19.pdf
Acessado em: 13/03/2016.

RAFFESTIN, C. **A ordem e a desordem ou os paradoxos da fronteira**. In: OLIVEIRA, Tito Carlos Machado (org). Território sem limites: estudos sobre fronteiras. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2005.

_____. **Por uma Geografia do Poder**. Tradução de Maria Cecília França. São Paulo: Ática, 1993.

REIS, A. C. F. **Evolução Histórica: da indústria criativa à economia criativa – pequeno panorama global**. In: Cadernos de Economia Criativa: Economia Criativa e Desenvolvimento Local. Organizadoras: Ana Carla Fonseca Reis e Lala Deheinzelin: Sebrae e Secult/ES, Vitória, 2008.

RICHARDSON, R. J. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. São Paulo: Atlas, 1999.

ROCHA, S. P. V. **O homem sem qualidades: modernidade, consumo e identidade cultural**. Revista Comunicação, Mídia e Consumo. Vol. 2, N. 3, p.111-122. São Paulo: mar/2005. Disponível em:
<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/28>
Acessado em: 02/03/2016.

RODRÍGUEZ, O. **O estruturalismo latino-americano**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

_____. **Furtado e a renovação da agenda do desenvolvimento**. In SABOIA, J.; CARVALHO, Fernando Cardim de (Org). Celso Furtado e o Século XXI. Barueri: Manole/Instituto de Economia da UFRJ, 2007.

SÁ ROSA, M. G.; DUNCAN, I. **A música de Mato Grosso do Sul: História de Vida**. Campo Grande: FIC/MS, 2009.

SANTOS, M. A. C. **Música, Educação e Democracia**. Tese de Doutorado do Curso de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal Fluminense. Niterói : UFF, 2004. Disponível em:
http://www.uff.br/pos_educacao/joomla/images/stories/Teses/marcosacsantos04.pdf
Acessado em: 01/04/2016.

SANTOS, G. A. **Políticas públicas de segurança e os crimes transfronteiriços no Mato Grosso do Sul**. XI Encontro Nacional da ANPEGE. A diversidade da geografia brasileira: escalas e dimensões da análise e da ação. Anais: 9 a 12/10/2015, p. 438 –

447. Disponível em: <http://www.enanpege.ggf.br/2015/anais/arquivos/2/44.pdf>. Acesso em: 12/03/2016.

SEN, A. **Desenvolvimento como liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO AS PEQUENAS E MÉDIAS EMPRESAS – SEBRAE. **Cara Brasileira**. Pesquisa Delphi, 2002. Disponível em: www.iets.inf.br/biblioteca/Cara_brasileira.pdf Acesso em: 21/02/2016.

SILVA, K.V e SILVA M.H. **Dicionário de Conceitos Históricos**. São Paulo: Ed. Contexto, 2006.

SCHWARTZ, M. S; SCHWARTZ, C. G. **Problems in participant observation**. American Journal Sociology. Vol. 60, p. 343-354, 1955.

TERENCIANI, C., NUNES, F. G. **Fronteira, diversidade cultural e o cotidiano escolar na cidade de Ponta Porã – MS**. XVI Encontro Nacionais de Geógrafos. Crise, práxis e autonomia: espaços de resistência e de esperanças. Espaço de Diálogos e Práticas. Porto Alegre – RS, 25 a 31 de julho de 2010. Disponível em: <http://www.agb.org.br/evento/download.php?idTrabalho=1524> Acesso em: 11/03/2015.

TEIXEIRA, R. **Almir Sater: Eu não sou sertanejo. Eu sou roqueiro**. Overmundo. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/almir-sater-nao-sou-sertanejo-eu-sou-roqueiro> Acesso em: 27/02/2016.

_____. **Os Pioneiros: A origem da música sertaneja de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: FCMS/FIC, 2009.

_____. **O lugar da música tradicional paraguaia no cenário cultural de Campo Grande (MS)**. Campo Grande: UFMS, 2014. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Comunicação.

THOMSON, A. **Comprender Adorno**. Petrópolis: Vozes, 2010.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa** (2a ed., Grupo de Estudos sobre Ideologia, Comunicação e Representações Sociais da Pós-Graduação do Instituto de Psicologia da PURCS, Trad.). Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

TRIVIÑOS, A. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

TURATO, E. R. **Amostragem por saturação em pesquisas qualitativas em saúde: contribuições teóricas**. Cadernos de Saúde Pública, Rio de Janeiro, v. 24, n.1, p. 17-27, jan. 2008

TURNER, J. H. **Sociologia Conceitos e Aplicações**. São Paulo: Ed Markon, 2007. Disponível em: www.OAS.org/UDSE/documentos/3min_cultura/brasil.pdf Acessado em: 21/03/2016.

UNCTAD - Organização das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento. **Creative Economy Report 2008: the challenge of assessing the creative economy, towards Informed Policy-Markers**, 2008. Disponível em www.unctad.org/en/docs/ditc20082cer_en.pdf. Acesso em: 12/02/2016.

UNESCO. **Declaração Universal sobre Diversidade Cultural**. Paris, 2002.

VALDEZ, R. **Música para ouvir, sentir e abrir e mente**. Site Espaço em Aberto: abril/2013. Disponível em: <http://espacoemaberto.blogspot.com.br/2009/09/musica-para-ouvir-sentir-abrir-mente.html> Acesso em: 01/10/2015.

VEDANA, T. E. **Informações técnicas sobre o clima da região de fronteira entre Ponta Porã e Pedro Juan Caballero**. Ponta Porã. 06/06/2016. Depoimento pessoal. Ponta Porã, 2016.

VETRALE, S. (Coord.). **Estudio internacional sobre políticas culturales urbanas. Montevideo**: UNESCO: Observatorio Cultural Montevideo, 2000.

ZARDO, J. G. B; MELLO, R. E. S. **Cultura como vetor do desenvolvimento local**. In: Estudo da cadeia produtiva do audiovisual do estado do Espírito Santo – relatório de pesquisa. Instituto Gênese da PUC-Rio, Secretaria de Estado de Ano 2 – Edição III janeiro-junho/2013. Disponível em: http://issuu.com/institutogenesis/docs/audiovisual_capixaba-pdf. Acesso em: 01/04/2016.

ZUIN, A. A. S. **Sobre a atualidade do conceito de Indústria Cultural**. Cad. CEDES, Campinas, v. 21, n. 54, Aug. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010132622001000200002&lng=en&nrm=iso. access on 06 May 2009. doi: 10.1590/S0101-32622001000200002. Acessado em: 21/03/2016.

WAIZBORT, L. **Introdução**. In: WEBER, Max. Os fundamentos racionais e sociológicos da música. São Paulo: Edusp, 1995. p. 23-52.

_____. **Música e racionalismo em Weber**. A sociologia de Max Weber. Cult, São Paulo: Editora Bregantini, ano 11, n. 124, p. 55-57, 2008.

WEBER, M. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. **Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva**. Trad. Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. Brasília: Editora UNB, 1991. Disponível em: <http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/320/1/01d14t> Acesso em: 12/05/2016.

_____. La objetividad del conocimiento en las ciencias y la política sociales. Em WEBER, Max. Sobre la teoría de las ciencias sociales. Barcelona: Ediciones Península, 1956.

WIGGERSHAUS, R. **A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política.** Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

WINSK, J.M. **Getúlio da Paixão Cearense.**In: WINSK, José Miguel, SQUEFF, Enio. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música. 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WOLF, M. **Teorias da Comunicação.**Lisboa: Editorial Presença, 2001.

YÚDICE, G. **Introdução.** A conveniência da cultura. In: _____. A Conveniência da Cultura. Tradução de Marie-Anne Kramer, p. 3-64. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

ENTREVISTAS

ADID, Alan. Depoimento pessoal concedido ao autor. 12/04/2016.

ARCE, Cleison. Depoimento pessoal concedido ao autor. 11/05/2016.

BAZAN, Arturo. Depoimento pessoal concedido ao autor. 08/04/2016

BENITEZ, Gisele. Depoimento pessoal concedido ao autor. 10/05/2016.

CANTERO, Jeferson. Depoimento pessoal concedido ao autor. 11/05/2016.

CARDONA, Sacha. Depoimento pessoal concedido ao autor. 09/05/2016.

DERZI, Gleison. Depoimento pessoal concedido ao autor. 13/05/2016.

ESTIGARRIBIA, Junior. Depoimento pessoal concedido ao autor. 15/04/2016.

PARRA, Alexandre. Depoimento pessoal concedido ao autor. 16/04/2016.

SORIA, Carlos. Depoimento pessoal concedido ao autor. 13/04/2016.

INTERNET

BRETAS, Valéria. As 250 cidades mais violentas do Brasil. Revista Exame. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/brasil/noticias/as-250-cidades-mais-violentas-do-brasil>. Acesso em: 05/06/2016.

DOURADOS NEWS, Surfistas de Trem fecha com chave do ouro o projeto Som da Fronteira, Dourados, 11/12/2011. Disponível em: <http://douranews.com.br/entretenimento/item/35110-ponta-por%C3%A3-recebe-o-%C3%BAltimo-som-da-fronteira-de-2011>. Acesso em: 03/06/2016.

CONESULNEWS, Surfistas de Trem integra o projeto Kit de Difusão Musical, Ponta Porã, 15/09/2011. Disponível em: <http://www.conesulnews.com.br/geral/surfistas-de-trem-integra-projeto-de-difusao-musical>. Acesso em: 01/06/2016.

MÍDIAMAX, Rodrigo Teixeira e Surfistas de Trem se apresentam no Som da Concha, Campo Grande, 11/09/2011. Disponível em:
<http://www.midiamax.com.br/noticias/768399-rodriigo-teixeira-e-surfistas-de-trem-sao-atraco-es-no-som-da-concha.html>. Acesso em: 02/05/2016.

NUNES, Dora. Surfistas de Trem fazem lançamento do CD Moderna Música da Fronteira, em Amambai e Dourados. Ponta Porã Informa. Ponta Porã. Disponível em:
<http://www.pontaporainforma.com.br/noticias/ponta-pora/surfistas-de-trem-fazem-lancamento-do-cd-moderna-musica-da-fronteira-em-amambai-e-dourados>. Acesso em: 10/04/2016.

PANTANAL POÉTICA. Prólogo. 2016. Disponível em:
<http://www.pantanalpoetica.org/>. Acesso em: 03/06/2016.

JORNAIS

CAETANO, João. A Moderna Música da Fronteira. Jornal Regional, Ponta Porã, MS, 13/06/2015, p. 07.

MORANDI, Marcos. A moderna música que rompe as fronteiras do MS. Jornal O Progresso, Dourados, MS, 22/07/2014, Caderno Arte e Lazer, p. 15.

ROCHA, Oscar. Rock além da fronteira: A cena roqueira da região apresenta bandas que começam a chamar atenção em outros pontos do MS. Jornal Correio do Estado, Campo Grande, MS, 13/04/2016, Caderno B, p.01.

RUBENS, Eder. Surfistas de Trem lança o “Moderna Música da Fronteira”. Jornal Regional, Ponta Porã, MS, 22/07/2014, p.09.

ANEXOS 01
LETRAS DE MÚSICA

O Mochileiro – Banda Muchileiros

(Carlos Soria)

É Mochileiro

Vivo estos días siguiendo al horizonte
lejos de los horarios prefiero ir al monte
si voy com los amigos o si voy com la nena
si voy conmigo mismo dejando todas las penas
yo quiero ser yo mismo yo quiero una Cuzqueña
y por el Inka-way mañana seguire
pues yo llevo a mi alma a vivir otras culturas
de esta vida nada mas nos llevaremos

E eu vou seguir meu coração
na minha mente levo sonhos
e uma canção

La noche cae en bares de Asunción
nada mejor para entrar en acción
rumbo a la frontera Pedro Juan City
Cerro Cora y luna creciente
vamonos nena que noche ardiente
Ñño ahora tereré mañana
viejos amigos buenos recuerdos
sigo el viaje, rumbo a los andes

E mochileiro

Copacabana, Isla del Sol
Santiago de Chile y de Compostela
Juán se mando por la Panamericana
Quito, Costa Rica, Cuba, Guatemala
Em Barcelona a llegado Ruthi
Celso a Ecuador, Iara a Reino Unido
El Colo y Antonio desde Uruguay
Saludo de los mochileros del Pantanal

Frontera – Banda Muchileiros
(Carlos Soria)

Andei por toda essa cidade
Buscando o seu sorriso
Andei por ruas e calçadas
Por praças e avenidas

Sai pras noites bares festas
Viajei por tantas estradas
Cheguei ate a frontera

Bienvenido amigo a la frontera (2x)

Posso dizer que eu cheguei
Ao fundo desse poço
Contar motivos e razões
Amor, luxúria e ambições

Nunca neguei o quanto amei
E sei o mal que eu causei
Atrás do tudo ou nada
Até o dia que eu cansei

Bienvenido amigo a tu frontera

Pra onde eu for no horizonte
No fim é uma fronteira um oceano

Oyeme amigo que te pasa
Porque andas tanto
Buscando siempre algo
Tomale um trago que si es
Mujer el problema
Te vas a relajar

Bienvenido amigo a la frontera (2x)

*Koa ha'e rembe'y
Ko tetã rape opãro
Oñepyru jey ambué retã
mbo'aje ja reko arã tava kuerandi
Ta ha'e la ha'ea
Ape rogueru peeme ore purahei*

Luna – Banda Muchileiros

(Carlos Soria)

Llevo conmigo tu dulce mirada
Cuando cae la noche de cielo y madrugada
La única luz que cubría tu piel
Cuando mi alma te encontró y probamos la miel

Luna por donde vaya siempre es una ahh
Única como tú no hay ninguna ahh

Luna luz traerá a mis pasos
Cuando la oscuridad me aleje de tu abrazo
Lunar que llevas en la piel
Contigo yo me iría
A la luna de miel

Luna por donde vaya siempre es una ahh
Única como tú no hay ninguna ahh

*Ñasaindy pe asê ha hora
Pe nde ovetã pe aña mboja
Ro purahél haguã
Ha yvoty araha ndéve ro'e haguã
Ndaipóri avave ko'ape nde rekovia rã*

Luna luz traerá a mis pasos
Cuando la oscuridad me aleje de tu abrazo
Lunar que llevas en la piel
Contigo yo me iría
A la luna de miel

Trankilo Pah – Banda Surfistas de Trem

(João Caetano)

Já faz um tempo que eu tô protelando
Pra escrever essa canção
Num é por medo ou por receio
E sim distinta consideração
De quem já não se encontra aqui
Pra dar qualquer explicação
Agora é dado estatístico, processo jurídico
Mais um dentro de um caixão
Longe de mim contar “yapú”
Porque eu nasci aqui, sou fronteiro nato
De alma guarani

Trankilo pah yo voy viviendo
E tem gente acelerada, exagerada, gananciosa
Que por ai e por aqui tá morrendo
E por aqui vai morrendo

Assim como em todo mundo,
aqui não é diferente
Pois aqui a violência
Também está entre a gente
O que difere aqui é o projétil a bala
Num tem bala perdida aqui ela é sempre acertada

**Soy Surfista – Banda Surfistas de Trem
(Alexandre Parra/João Caetano)**

Pense no que falo
Mas não faça o que eu te digo
Faze o que tu queres
Sempre serei um bom amigo
Y se aciando el cigarrillo
no és para llamar su atención
E tudo que eu faço
já não parece ter razão

Nem mesmo se o universo
Eu pudesse lhe entregar
Nem mesmo se eu quisesse
Poderias me amar
Não sei se eu acredito
Nessa mera enganação
Eu sei que eu sou do bem
Sou surfista de trem e apresento solução
Eu sei que eu sou do bem

Por que os grandes problemas
Estão nos olhos de quem vê
E se não tem explicação
Deve ter razão pra acontecer
Mas a razão quase nunca escuta
Os bons conselhos do saber
Mas eu surfo em trem e ainda posso
Ajudar você

Nem mesmo se o universo
Eu pudesse lhe entregar
Nem mesmo se eu quisesse
Poderias me amar
Não sei se eu acredito
Ou se é mera enganação
Eu sei que eu sou do bem

Yo soy de Pedro Juan, eu sou de Ponta Porã
Los bares de su calle, fazem nossa inspiração
En la frontera solo hay un pueblo
Somos uma só nação
E a cultura se mistura, quando cantoem guarany,
Recuerdos dulces de ypacaray recuerdos dulces de ypacaray,
recuerdos dulces de ypacaray...

**Moderna Música da Fronteira – Banda Surfistas de Trem
(João Caetano)**

Sinta essa energia, que me liga a você
É um tema diferente, desse convencional
Flui bem é abrangente, é puro simples e sincopado
E quando entra na ideia, te deixa zen, imunizado
Vai lhe fazer o bem, esse é o som do bem!

Se ligue pois não vou repetir,
O meu som moderno é assim,
Vem de uma fronteira sem fronteiras
É urbano regional, peculiar fruto híbrido sociocultural
Que ascende o fogo e faz queimar as diferenças

Essa força que me ajuda que me auxilia
Que faz eu sempre continuar
E agora roda de tereré, ela é minha e do mundo também
E desse jeito assim, vai de você pra mim
Vou lhe fazer o bem, esse é o som do bem

Se ligue pois não vou repetir,
O meu som moderno é assim,
Vem de uma fronteira sem fronteiras
É urbano e regional, peculiar fruto híbrido sociocultural
Que ascende o fogo e faz queimar as diferenças
Então me ajude a pôr mais lenha na fogueira,
Pra queimar com ela toda nossa diferença,
Todas nossas diferenças.

**Pedro Juan – Banda Tokomadera
(Arturo Bazan)**

Todos los colores la rodean
Sólo para lucirmás bela
Protegida por las cordilleras
La luna plateada la observa
El amanecer se revela

Viento Sur que sopla y cambia el clima
La vela encendida para agradecer el día
Buscando la felicidad entre balas perdidas
La Luna plateada la observa
El amanecer se revela

Resiste como la naturaleza
Con três idiomas para hablar
No se limita ninguna frontera
Resiste como la naturaleza
Con tres idiomas para hablar
No se limita ninguna frontera

**Nderesa yvoty – Banda Tokomadera
(Rodney Mulluer)**

Con aquel vestido color agua
que reflejan tus ojos
Y el brillo dorado de tu pelo que luce
Más que cualquier joya iluminando esa hermosa sonrisa

Que me hace olvidar de dónde vengo
Y para dónde voy con esa esencia qué vicia
Qué no puedo evitar las sirenas
Y el sol calientan mi corazón

A maresia do teu amor espanta toda a minha dor
ahase nde rendape, a puraheita nde apysape,
ahaihuha nderesa, nderesa yvoty

**Tererado – Banda Drive Roots
(Gleison Derzi)**

Um, dois, três Drive Roots pra vocês
Tamo aqui roubando a cena
Tamo aqui mais uma vez
Favela é nossa cara e a fronteira é o lugar
Resposta e humildade
Tamo aqui pra te ensinar

Um, dois, três Drive Roots outra vez
Tamo aqui roubando a cena
Tamo aqui mais uma vez
Favela é nossa cara e a fronteira é o lugar
Resposta e humildade
Tamo aqui pra te chamar

Me chamam de maluco, do estilo pantanal
Mas na minha fronteira erva mate é natural
Me chamam de maluco, do estilo pantanal
Mas na minha fronteira erva mate é natural

Ohhhh ohhh ohhh, meu tereré é diferente
Ele faz fumaça e refresca minha mente.
Ohhhh ohhh ohhh, meu tereré é diferente
Ele faz fumaça e refresca minha mente.

**Frontera Loka – Banda Drive Roots part. Beco 19
(Gleison Derzi/Blau)**

A música é iniciada com áudio de Arnaldo Jabor, pró-descriminalização da maconha.

Calado, chapado, bolado, trincado
Calado, chapado, bolado, trincado
Tantas tretas pra dizer, tanta história pra contar
Invadimos o Paraguai e a Colômbia
E o som se mistura com a fumaça pelo ar
Mantenha sua postura que a real vou te mandar
Eu sei que não é pouco, tenho muito pra falar
Me dê mais uma chance, eu to aqui mesmo pra mostrar
Eu tô ligado que a parada é assim,
O sistema é tão corrupto que compraram até o juiz

Agora eu tô por um triz, um beck pra ser mais feliz
Tudo que eu preciso é de um hasha ou uma atriz
Não venha me julgar, depende de quem vê
Tu faria o mesmo se fosse com você
Abra seus olhos tentando encontrar
Feche sua boca se não tem o que falar
O groove é pesado e nada pode nos parar
Se ligue agora no que eu tenho pra falar
Minha cara mostrei e não vou recuar
Escute antes de você me criticar
Fumo erva todo dia só pra relaxar

Eles querem meter a boca
Falar que eu falo dos “vida loka”
Não sabe o que eu passei, o que eu vivi
E que minha visão é outra
Só porque coleí na “frontera loka” e eu sigo em frente
Dando uns rolé de bike, e fazendo a mente
Smoking vai, smonking vem
Sem pisar na cabeça de ninguém

Colava ali no Bosque, mas ficamos pelo centro
A praça reunia só os maus elementos
Com os bons pensamentos,
fumaça que acompanhava o vento
E pra fazer gol eu tenho tempo
Junto com os parceiros que eu sei que tem talento
Eu sou o teu tormento

Eles falam que na fronteira, só tem canalha
Mas nos que manda rima pesada, os caras num vendem trapaça
Num passa da Tiradentes se num for colar com a baga.

Verdes Selvas– Junior Estigarribia

(Junior Estigarribia/Daniela Rojas)

*Subiendo el Río, siento en el viento, el verde aroma
Subiendo el río, veo en el cielo, las aves a volar
Entre tus aguas inmensidad, poesía natural de este Pantanal que nos deja vivir
En plena libertad, verde selva, protege el río
Tu manto azul cubre tu hogarverde selva, protege el río de tu libertad!
Subiendo el Río, siento en el viento el verde aroma
Subiendo el río, siento en el cielo, las aves a volar
Entre tus aguas inmensidad, poesía natural de este Pantanal que nos deja vivir
En plena libertadverde selva, protege el río tu manto estrellado cubre tu hogar
Verde selva, protege el río de tu libertad
Purahei corasõ mbytete guive*

Origens – Banda Veneno Urbano

(Jeferson Canteiro/Cleison Arce)

Não esqueça das suas origens elas contam a sua história
Não dá pra apagar da sua memória tudo que você viveu
Vai ficar então aja naturalmente e mostre o que você sente
A sociedade exala falsidade você nunca sabe quem é quem de verdade
Honestidade hoje em dia é raridade o dinheiro corrompeu toda a sociedade
Olhando pro nada mas pensando em tudo vivo nesse mundo com tantos absurdos
O mundo está em guerra o amor não existe mais
Quantas pessoas já perderam a paz quantas pessoas já não aguentam mais

Suas origens contam suas histórias,
Eu sou da fronteira e guardo em minha memória
Suas origens contam suas histórias,
Yo soy de la frontera e faço a minha história

Histórias contadas, pessoas mudadas, raízes negadas, lembranças guardadas,
O tempo passou, mas nada mudou as histórias em sua memória ficou
Mentiras contadas não mudaram em nada, histórias da vida não são apagadas
O tempo passou, mas nada mudou e histórias em sua memória ficou,
Histórias contadas, pessoas mudadas, raízes negadas, lembranças guardadas
O tempo passou, mas nada mudou as histórias em sua memória ficou,
Mentiras contadas, não mudaram nada, histórias da vida não são apagadas,
O tempo passou, mas nada mudou as histórias em sua memória ficou

**La opción – Banda Bizarrasong
(Allan Adid)**

Estoy cansado, estoy apto firmamente
Trato de decir cosas mas decentes
Cosas realistas, cosas pessimistas
Es o que tengo aqui frente en mi vista

Hoy yo hablo mis simples pensamientos
No soy Zapatista, ningun soy especialista
No puede tenes con la revolución
Ni a el estado y a tres cuadras de mi caza

Una bomba estajado y cuatro policias
Totalmente heridos, el estado e la guerrilha
Un problema no admitido
Vivimos con esta puta inseguridad
Explotan bombas aqui y tambien a la

No siene de la cabeza y no siene de los huevos
Nosotros no pertenecemos a este puto juego
Esta realidad a mi me estremece
Porque todos mis dias parecem mas stresses
Quisiera despertar pesadilla

Vivir num mundo cheio de paz
Y sin guerrilla, en un mundo onde reine a paz
Y no al violência, si al perdón
Este es el mundo, mundo que yo sueño
Disfrutando de la frontera y siendo mi próprio dueño
Y fumar mi yerba libre, en todo y cualcuer lugar,
Los policiales me tratan como un criminal
Solo porque yo pito hierba natural,
Mas entonces voy dicer, que a cá nos es asi
Porque yo estoy na princesita dos ervais.

ANEXOS 02
ENTREVISTAS
(Artistas)

Mestrado em Desenvolvimento Regional e Sistemas Produtivos
Entrevista com os Artistas 01

Pesquisa: A música como indutora de desenvolvimento local

Pesquisador: João Evanio Borba Caetano

Entrevistado: **Carlos Soria (Banda Muchileiros)**

Data: 13/04/2016

- 1) **Explicar a pesquisa;** papel da cultura dentro do processo de desenvolvimento local, a música e o fortalecimento de identidade cultural, os artistas da fronteira.

2) PERGUNTAS

- a) **Informações gerais sobre o grupo/artista; nome, tempo de atuação, formação, gênero musical, trabalhos mais relevantes (CDs/Clipes/Singles).**

Banda fronteira idealizada por Carlos Soria e Carlos ‘Bagre’ em 2008, apresenta canções autorais que possuem influência na música fronteira local, na música andina e na música latina. Formada atualmente pelos músicos, Edinho (baixo), Flávio Otone (bateria), Carlos ‘Bagre’ (guitarra e vocal) e Carlos Soria (vocal/violão/ acordeon/sopros/charango).

Reside em Campo Grande/MS, mas surgiu no final da década de 1990 em *Pedro Juan Caballero*. Atualmente, conta com uma média de 15 shows por mês e são reconhecidos músicos na cena musical campo-grandense, mas ainda assim frequentemente realizam apresentações na fronteira.

Trabalhos mais relevantes: Muchileiros - DVD Trota Mundo (2011), CD La Puente (2009), Luna (2012) entre diversos clipes e vídeos ao vivo na internet.

- b) **Como é ser um artista fronteiro? Como é fazer música nesta região?**

“Desde pequeno vivendo na fronteira tive a oportunidade de viver a diversidade cultural que existe ali. Falando três idiomas desde pequeno, assistindo canais de televisão e rádio dos dois países e por isso ouvindo muita música diversificada, compartilhando de amigos dos dois lados dá fronteira. Eu pude perceber quando viajei mais pra dentro da América Latina que as boas músicas brasileiras não chegavam até lá, do mesmo modo que pude perceber também quando estive em São Paulo e outras regiões do Brasil que a boa música latina, as boas bandas e artistas latinos quase não são conhecidas pela maioria dos brasileiros. Na fronteira esse panorama é diferente, temos conhecimentos da boa música brasileira e também da produção latina, e isso influenciou e influencia muito no som dos Muchileiros” (SORIA, Campo Grande, 13/04/2016).

- c) **Existe influência da cultura local na hora de compor, ou produzir uma canção, um clipe, etc? Como este local de intensa miscigenação cultural se relaciona com o grupo e com a música produzida? Acredita que elementos da cultura fronteiriça possam ser utilizados como um diferencial na hora de apresentar o trabalho musical?**

“O povo fronteiriço é muito festivo, talvez não tenha muitos lugares a noite para ir, mas sempre existem muitos amigos, que se juntam para beber e fazer churrasco, no final isto vira uma grande festa. Esta é a imagem que desde pequeno tive da fronteira, com meus pais e familiares sempre se reunindo sem uma data ou motivo especial para confraternizar” (SORIA, Campo Grande, 13/04/2016).

- d) **Qual a relação do grupo com a mídia local?**

Contato restrito com a mídia fronteiriça, por estarem atuando mais em Campo Grande, mas tem conhecimento de execuções nas rádios.

- e) **Qual a relação do grupo com o poder público local?**

Possuem um bom relacionamento com os gestores culturais estaduais. Atualmente na fronteira, possuem pouco contato com o poder público.

- f) **Quais os grupos e artistas da fronteira você acredita que conseguem representar a cultura local através do seu trabalho? Acredita que a fronteira possui artistas potenciais capazes de através do seu trabalho musical, reforçar a identidade cultural local? Como se dá a relação com outros artistas e grupos do outro lado da fronteira? Existe integração, existe alguma parceria?**

Acreditam que um movimento vem surgindo na fronteira, onde os artistas e bandas locais estão cada vez mais engajados em fazer uma música que remete ao cotidiano e a cultura local. O movimento é encabeçado também por outros grupos fronteiriços, além dos Muchileiros, como as bandas Surfistas de Trem e Tokomadera.

“É interessante ver, que quem está proposto em criar e representar uma música local atualmente na fronteira, não são mais os grupos de baile, ou os grupos tradicionais paraguaios, e sim a vertente dos gêneros como *rock*, *pop*, *reggae* e *rap*, creio que isto seja fruto do desenvolvimento da região, que cada dia está maior e mais urbana”. (SORIA, Campo Grande, 13/04/2016)

g) Que tipo da ação governamental acredita que possa fortalecer a produção musical local?

Acredita que é preciso mais ações para que os artistas tenham oportunidades de tocar e divulgar seus trabalhos, já que em sua visão a fronteira possui um grande potencial artístico e musical, onde existe uma boa integração entre os artistas. Outro fator que é ressaltado que favorece a música na região é o fácil acesso a instrumentos e equipamentos musicais de qualidade e com preços muito abaixo do mercado se comparado com o Brasil.

Mestrado em Desenvolvimento Regional e Sistemas Produtivos
Entrevista com os Artistas 02

Pesquisa: A música como indutora do desenvolvimento local

Pesquisador: João Evanio Borba Caetano

Entrevistado: Jefferson Canteiro e Cleison Arce (**BANDA VENENO URBANO**)

Data: 12/05/2016

- 1) **Explicar a pesquisa;** papel da cultura dentro do processo de desenvolvimento local, a música e o fortalecimento de identidade cultural, os artistas de fronteira.

2) **PERGUNTAS**

- a) **Informações gerais sobre o grupo/artista; nome, tempo de atuação, formação, gênero musical, trabalhos mais relevantes (CDs/Clipes/Singles).**

“Bom, quem começou mesmo com o grupo foi ele (Cleison) que chamou todo mundo, o baixista o Cleison”. (CANTEIRO, Ponta Porã, 12/05/2016)

“Foi de ideia, faz uns dois anos e meio quase três anos já. A gente vinha aqui em casa mais pra tocar a toa com os amigos e tomar um vinho. Ai, eu chamei o Willian, que é o guitarrista, o Caíque que colava aqui e agora é o baterista, e a gente precisava de um vocalista, como eu conhecia já o Jé, eu chamei ele pra fazer a banda. Nossas composições autorais começaram a um ano e meio, mais ou menos”. (ARCE, Ponta Porã, 12/05/2016)

“A gente que fez todas as músicas, que a banda tem. Seja os dois juntos, ou as vezes rola de cada um fazer uma e tal. Nosso som em geral é reggae, mas procuramos não nos rotular, além do reggae ainda possuem influência do rap, do rock. Acreditam que a banda Veneno Urbano, representam um novo tempo na música da fronteira reflexo, do crescimento da cidade. “Veneno Urbano é porque somos a cidade, representamos essa cidade que é uma só, o veneno é uma coisa que pega rápido”. (CANTEIRO, Ponta Porã, 12/05/2016)

- b) **Como é ser um artista fronteiro? Como é fazer música nesta região?**

“Eu acho diferente, talvez tenha, mas que eu conheça não existe muitos lugares assim, pra falar a verdade eu nem me ligo muito de que aqui são duas cidades, dois países, pra mim a fronteira é um lugar só, tipo como se fosse um lugar só”. (CANTEIRO, Ponta Porã, 12/05/2016)

“Nós gostaríamos de chegar ao reconhecimento na música falando da fronteira, não negando que somos daqui, queremos mesmo é falar daqui pro máximo de gente possível, e daí falarem: saca só esses caras, são de Ponta Porã, Pedro Juan, da fronteira. Ser lembrado das origens, por isto nossa música Origem”. (ARCE, Ponta Porã, 12/05/2016)

“Ali no Paraguai, a vibe é muito maneira, a gente já tocou altas vezes e a galera da muito valor, gostam de verdade, dão atenção no que você está falando ou cantando, valorizam as músicas próprias. Depois que a gente termina de tocar sempre vem alguém e fala: Hermano, ta massa demais o som, gostei da sua música, tem pra baixar na net?” (CANTEIRO, Ponta Porã, 12/05/2016)

- c) **Existe influência da cultura local na hora de compor, ou produzir uma canção, um clipe, etc? Como este local de intensa miscigenação cultural se relaciona com o grupo e com a música produzida? Acredita que elementos da cultura fronteiriça possam ser utilizados como um diferencial na hora de apresentar o trabalho musical?**

“Geralmente eu busco falar mais a realidade, não gosto muito de ficar enfeitando muito as coisas, prezo por uma música que faz as pessoas refletirem, e com certeza quando colocamos coisas que mostram que somos de um lugar diferente como a fronteira, isso faz toda a diferença. Porque se a pessoa prestar atenção na letra vai notar um monte de coisas diferentes, coisas que só tem aqui, é tipo uma propaganda do local”. (ARCE, Ponta Porã, 12/05/2016)

- d) **Qual a relação do grupo com a mídia local?**

“Não temos muito contato, a gente teve uma música que a gente gravou bem `caseirão`, era só um sintetizador, um violão e uma guitarra, fizemos ela aqui em casa mesmo no meu home estúdio, que tocou na rádio durante um tempo. A música era ‘Vem comigo é amor’, pior que nós nunca mandamos pra ninguém, um dia tocou daí mobilizamos a galera a ligar pra pedir, falar no facebook da rádio pra tocar. Acho que foi um dos poucos contatos que tivemos com a mídia”. (ARCE, Ponta Porã, 12/05/2016)

“O meio que a gente divulga mesmo a música é na net, hoje em dia a galera passa mais tempo na net, do que ouvindo rádio, não que não seja importante, mas atualmente nós divulgamos mais pra galera da net mesmo”. (CANTEIRO, Ponta Porã, 12/05/2016)

- e) **Qual a relação do grupo com o poder público local?**

“A gente já foi uma vez na Fundação de Cultura, falou com o Eder Rubens, ele se ofereceu pra tocar nosso som na rádio, a gente ficou de levar lá, mas não levamos. Na verdade, a gente pensa em fazer tipo uma reunião com todas as bandas, com toda galera, pra gente mesmo fazer um festival por conta própria, fazer convites e cada banda fica responsável por vender, daí fazer tipo um conceito de evento pra que tenha todo ano, um a cada seis meses, acho que dá mais certo do que pedir pro governo”. (CANTEIRO, Ponta Porã, 12/05/2016)

- f) Quais os grupos e artistas da fronteira você acredita que conseguem representar a cultura local através do seu trabalho? Acredita que a fronteira possui artistas potenciais capazes de através do seu trabalho musical reforçar a identidade cultural local? Como se dá a relação com outros artistas e grupos do outro lado da fronteira? Existe integração, existe alguma parceria?**

“A gente não tem muito contato com outras bandas, assim tipo integração de fazer coisas juntas, mais com ‘os caras’ do Drive Roots, que já colaram aqui em casa pra ensaiar, e a gente abriu alguns shows deles também. Mas é mais por falta de oportunidade mesmo, num temos nenhuma rixa com ninguém”. (ARCE, Ponta Porã, 12/05/2016)

“Dos artistas que hoje em dia mais representa a fronteira eu acho que é o Surfistas de Trem e o Drive Roots, e tem o Sanajah e o Toko, estamos começando na caminhada, mas queremos fazer mais música que remeta ao nosso cotidiano local”. (CANTEIRO, Ponta Porã, 12/05/2016)

- g) Que tipo da ação governamental acredita que possa fortalecer a produção musical local?**

“A gente não precisa muito, temos vontade de tocar, de ter espaços pra gente mostrar nosso som. Acho que festivais, ou eventos onde eles providenciassem o som, o palco, a estrutura básica pro show, já iria ajudar muito, porque a gente é músico e músico quer tocar, precisamos que o governo nos ajude com isso principalmente”. (CANTEIRO, Ponta Porã, 12/05/2016)

“O governo deveria fazer são eventos que priorize as bandas e os artistas locais, não trazer artistas de fora, que são caros e ainda não abrir nenhum espaço pra quem produz música autoral aqui, ainda mais quando podemos estar fortalecendo a cultura fronteiriça”. (ARCE, Ponta Porã, 12/05/2016)

Mestrado em Desenvolvimento Regional e Sistemas Produtivos
Entrevista com os Artistas 03

Pesquisa: A música como indutora de desenvolvimento local

Pesquisador: João Evanio Borba Caetano

Entrevistado: Allan Adid (**BANDA BIZARRASONG**)

Data: 12/04/2016

- 1) **Explicar a pesquisa;** papel da cultura dentro do processo de desenvolvimento local, a música e o fortalecimento de identidade cultural, os artistas de fronteira.

2) **PERGUNTAS**

- a) **Informações gerais sobre o grupo/artista; nome, tempo de atuação, formação, gênero musical, trabalhos mais relevantes (CDs/Clipes/Singles).**

O grupo Bizarrasong, é uma banda de Rap/Hip Hop, com quatro anos de existência e atualmente integrada por Julyanno (vocalista), Rodney Muller (baterista), Sallan (guitarrista), Richard Buffa (baixista) e Allan (vocalista). Seu repertório é composto somente por canções autorais. Todos os integrantes da banda são residentes de Pedro Juan Caballero.

Composições com letra (temas mais relevantes):

“Hay un solo mensaje lo que es relevante en todas las canciones, que seria la revolucion por meio de la musica, como un despertar de la consciencia por meio da la musica. Hablamos do que esta pasando hoy en dia, de la realidad social, como las personas que percibem lo sistema corrompido que vivimos hoy y se ponen a reclamar, hacemos esto através de la musica”. (ADID, Pedro Juan Caballero, 12/04/2016)

“Na verdade Pedro Juan e Ponta Porã é uma cidade que possuem muitos talentos. Mas, é um lugar ‘virgem’ em muitos aspectos. A nível cultural e musical, por exemplo, é muito atrasada. Na música hay cosas que se pueden disfrutar demasiado, mas falta de oportunidades aos artistas divulgarem e produzirem seus trabalhos”. (ADID, Pedro Juan Caballero, 12/04/2016)

- b) **Existe influência da cultura local na hora de compor, ou produzir uma canção, um clipe etc? Como este local de intensa miscigenação cultural se relaciona com o grupo e com a música produzida?**

“La musica en sí, para mi es sinónimo de union, de fusion. Y dondes no hay classes, entonces posso dicer que es inspirador hacer musica nesta frontera, hay muchas cosas que estan bien, mas hay muchas cosas que no estan, y esto

tambien és el trabajo del repero. Hay que salir a decir las cosas que estan malas, y tambien las cosas buenas. Pero, si vos sabe qual es su identidad, a nível cultural, a nível de nacion, a nível de valores y princípípos, vai poder melhor adaptar em qualquer lugar do mundo”. (ADID, Pedro Juan Caballero, 12/04/2016)

c) Acredita que elementos da cultura fronteiriça possam ser utilizados como um diferencial na hora de apresentar o trabalho musical?

“Apenas um rótulo”. (ADID, Pedro Juan Caballero, 12/04/2016)

d) O que a fronteira trás de bom para a produção musical, para os grupos e artistas? O que apresenta de aspectos negativos?

Acredita que exista um sério problema em relação a identidade cultural local, e isto se reflete na falta de interesse e apoio aos artistas locais e regionais. Neste sentido, aponta que o governo deveria investigar a situação e tomar soluções que realmente possam fomentar não somente a música, mas as artes em geral.

“É fundamental que se tenha alternativas, espaços para que os artistas locais apresentem suas artes, festivais que unam as artes, música, dança, cinema, artes plásticas, o que seja, de graça para todos. E o governo deve fazer isto, porque existe potencial aqui, existem bons grupos que são representantes da música e da cultura local”. (ADID, Pedro Juan Caballero, 12/04/2016)

e) Qual a relação do grupo com a mídia local?

“Acredito que como não fazemos uma música muito comercial, não temos muito espaço, mas também não buscamos muito esse apoio, porque somos uma banda underground de cena fronteiriça, que possui um bom público porque curte o tipo de música que fazemos. (ADID, Pedro Juan Caballero, 12/04/2016)

f) Qual a relação do grupo com o poder público local?

“Uma música de protesto, uma música revolucionária, que não tem lado político, não é nem de esquerda, nem de direita. É a visão de um ser urbano e adaptável, mas que critica a realidade social de um sistema falido”. (ADID, Pedro Juan Caballero, 12/04/2016)

g) Quais os grupos e artistas da fronteira você acredita que conseguem representar a cultura local através do seu trabalho?

“Existe uma boa integração entre as bandas muito boa. Uma coisa que é essencial.” (ADID, Pedro Juan Caballero, 12/04/2016)

Mestrado em Desenvolvimento Regional e Sistemas Produtivos
Entrevista com os Artistas 04

Pesquisa: A música como indutora de desenvolvimento local

Pesquisador: João Evanio Borba Caetano

Artista: Júnior Estigarríbia (COMPOSITOR/MÚSICO INSTRUMENTISTA)

Data: 15/04/2016

1) **Explicar a pesquisa;** papel da cultura dentro do processo de desenvolvimento local, a música e o fortalecimento de identidade cultural, os artistas de fronteira.

2) **PERGUNTAS**

a) **Informações gerais sobre o grupo/artista; nome, tempo de atuação, formação, gênero musical, trabalhos mais relevantes (CDs/Clipes/Singles).**

Com relação ao gênero, ou estilo musical, trabalha música popular brasileira e sertanejo raiz, música popular argentina (tango), música folclórica paraguaia (polcas e guarânias), além de gêneros contemporâneos como pop, rock, heavy metal. A característica forte do trabalho musical está justamente na mistura de gêneros musicais.

“Atualmente como estou estudando o Jazz, tenho incluído alguns elementos de Jazz nas versões que faço para canções folclóricas paraguaias”.
(ESTIGARRIBIA, Pedro Juan Caballero, 15/04/2016)

Canções em *Power Metal* (instrumentais): Terreno Hostil e Véron. Com um tempo diferente algumas partes, em 7/4 e outras em 4/4. **(Disponíveis no Youtube)**

Espero: Uma canção instrumental folclórica paraguaia. **(Disponível no SoundCloud)**

Composições com letra:

“*Palabras al viento*”: fala sobre a situação política não somente da fronteira, mas uma reflexão geral do panorama mundial político.

“*Spred your fire*”: Uma polca em inglês que fala das dificuldades enfrentadas pelos músicos, principalmente os que buscam trabalhar a música autoral na fronteira).

Participação no Projeto Pantanal Poético, representando a cultura paraguaia.

b) Existe influência da cultura local na hora de compor, ou produzir uma canção, um clipe etc? Como este local de intensa miscigenação cultural se relaciona com o grupo e com a música produzida?

“No meu caso, quando eu tinha 15 anos, conheci um trompetista que veio para fronteira fazer intercambio, ele era um pouco mais velho que eu, e nos tornamos amigos. Foi o primeiro contato que eu tive realmente com blues, com jazz, com soul, música americana de verdade. E já tocava, mas só escutava polca, guarânia e boleros. Posteriormente, conheci outros amigos músicos aqui, coreanos, japoneses, árabes que me mostraram muita coisa legal, a melodia árabe é muito legal, tem um instrumento que eu não me lembro o nome, mas parece uma guitarra fletless, muito legal mesmo. Acho que foi aí que me toquei que aqui existia uma grande variedade cultural. Isso me abriu a mente, e me agregou muito conhecimento musical e eu utilizo isto em algumas de minhas músicas”. (ESTIGARRIBIA, Pedro Juan Caballero, 15/04/2016)

c) Acredita que elementos da cultura fronteiriça possam ser utilizados como um diferencial na hora de apresentar o trabalho musical?

“É muito importante, fundamental na verdade. Pois estamos prestando um serviço a nossa fronteira, por isto é preciso reforçar a ideia de que aqui também tem coisas boas. Porque não posso falar por Ponta Porã especificamente, mas Pedro Juan não é muito bem vista aos olhos do resto do Paraguai, em muitas questões. O paraguaio é muito tradicionalista, de certo modo não aceita muito essa miscigenação que acontece aqui, acho que esse é o diferencial que a música deve mostrar, temos que fazer mais isto”. (ESTIGARRIBIA, Pedro Juan Caballero, 15/04/2016)

d) O que a fronteira trás de bom para a produção musical, para os grupos e artistas?

“Aqui tem muitos produtores bons tanto no Brasil, quanto no Paraguai, mas ainda não temos um grande estúdio, é o que precisa, porque o material humano tem de sobra”. (ESTIGARRIBIA, Pedro Juan Caballero, 15/04/2016)

e) O que apresenta de aspectos negativos?

“Falta valorização dos artistas, grupos e todo pessoal que trabalha com música, o pessoal prefere escutar essas músicas da moda, tipo sertanejo universitário, funk, que pra mim sinceramente, não desperta nada de cultura, é só entretenimento, e acho que a música é muito mais que isso. Os bares e eventos não valorizam a música autoral, preferem o que está ai na mídia, infelizmente”. (ESTIGARRIBIA, Pedro Juan Caballero, 15/04/2016)

f) Qual a relação do grupo com a mídia local?

“Eu não tenho muito contato, porque não busco muito, mas o pessoal aqui em Pedro Juan, que é onde já tive algumas experiências são bem receptivos, já participei de programas de televisão e rádios, sempre fui convidado, mas assim, acho que la prensa em geral tem um pouco de receio com que produz música autoral, sempre querem algo que já existe, um rock ou um pop que já é sucesso, não existe muito espaço para inovar”. (ESTIGARRIBIA, Pedro Juan Caballero, 15/04/2016)

g) Qual a relação do grupo com o poder público local?

“Na verdade, tem muito tempo que gostaria de solicitar alguma ajuda para *la municipalidad*, porque na verdade tenho muitos projetos que *quiero llevar a cabo*, com relação a reforçar a identidade cultural da fronteira, mas na verdade estou tomando coragem, porque é muito ruim levar um não como resposta, e tem alguns anos levei um projeto para criar uma escola de música fronteiriça, mas tive somente negativas. Até conheço algumas pessoas do departamento de cultura em Pedro Juan, mas nunca me convidaram para realizar nada, nem uma apresentação que seja. Isto é muito diferente com o Brasil, lá já fui convidado pelo Éder Rubens da FUNDAC, para apresentações no centro de convenções e depois no projeto Som da Fronteira, foi muito legal e gratificante”. (ESTIGARRIBIA, Pedro Juan Caballero, 15/04/2016)

h) Quais os grupos e artistas da fronteira você acredita que conseguem representar a cultura local através do seu trabalho?

“Existem muitos grupos como Surfistas de Trem, Tokomadera, Muchileiros, Sanajah, que acredito que representam um novo momento cultural na fronteira, bem acho que posso me encaixar nesse grupo também, é a cultura contemporânea fronteiriça pode-se dizer assim, a cultural atual, mais moderna e urbana. Por parte da cultura mais tradicional, no Paraguai que eu tenho maior conhecimento, existem artistas que representam muito bem nosso povo fronteiriço e sua miscigenação cultural”. (ESTIGARRIBIA, Pedro Juan Caballero, 15/04/2016)

CITA: Carlos Renosso, guitarrista paraguaio que possui em seu trabalho traços de diversos gêneros musicais brasileiros e paraguaios. Possui um vídeo no youtube sobre o nome “El antro de la selva”. Mas não possui material autoral.

Mestrado em Desenvolvimento Regional e Sistemas Produtivos
Entrevista com os Artistas 05

Pesquisa: A música como indutora de desenvolvimento local

Pesquisador: João Evanio Borba Caetano

Artista: Arturo Bázan (**BANDA TOKOMADERA**)

Data: 08/04/2016

1) **Explicar a pesquisa;** papel da cultura dentro do processo de desenvolvimento local, a música e o fortalecimento de identidade cultural, os artistas de fronteira.

2) **PERGUNTAS**

a) **Informações gerais sobre o grupo/artista; nome, tempo de atuação, formação, gênero musical, trabalhos mais relevantes (CDs/Clipes/Singles).**

Com oito anos de existência, a banda prioriza a produção de música autoral. O grupo que já passou por outras formações, e conta atualmente com os músicos, Arturo Bazán (vocal/guitarra), Rodney Muller (bateria), Richard Buffa (baixo) e Jean Caetano (guitarra). A banda Tokomadera se apresenta em diferentes eventos e festivais em cidades da região tanto no Paraguai (*Asunción, Concepción*), quanto no Brasil (Campo Grande, Dourados, Amambai). Para os integrantes, o momento maior de destaque da banda, ocorreu em 2011, quando foi vencedora como representante do Paraguai, do concurso latino-americano *Cosquín Rock* em *Cordóba* (Argentina).

“Foi muito importante para nós, porque foi a partir do concurso que vimos, que podíamos tocar nossas próprias canções, falar dos nossos sentimentos e da nossa vida na fronteira. O festival nos abriu as portas principalmente dentro do Paraguai, fizemos muitos programas de televisão e rádio, ganhamos visibilidade”. (BAZÁN, Pedro Juan Caballero, 08/04/2016)

b) **Existe influência da cultura local na hora de compor, ou produzir uma canção, um clipe etc.? Como este local de intensa miscigenação cultural se relaciona com o grupo e com a música produzida?**

“Em nossa música, falamos muitos sobre o que podemos perceber, sentir, o que passamos na fronteira. Afinal, não podemos nos distanciar muito de onde vivemos, mesmo que o mundo esteja globalizado. *Nosotros siempre continuamos en nuestro lugar, escribiendo y hablando un poco de nuestra frontera, de nuestras glórias y dificultad, nuestra revolución y nuestro amor del día a día*”. (BAZÁN, Pedro Juan Caballero, 08/04/2016)

c) Acredita que elementos da cultura fronteiriça possam ser utilizados como um diferencial na hora de apresentar o trabalho musical?

O Tokomadera acredita que são representantes de uma nova música fronteiriça. Uma música contemporânea que segundo o grupo, é representada através da hibridez rítmica presente em sua música, que utiliza de vários gêneros musicais globais para retratar o contexto local.

d) Qual a relação do grupo com a mídia local?

O apoio da imprensa local é algo limitado. Com algumas oportunidades de entrevistas, e algumas execuções em rádio e televisão de forma esporádica. A mídia como um todo não se importa com as questões culturais locais, estão dentro de uma dinâmica global capitalista, que preferem destacar aquilo que está na moda.

e) Qual a relação do grupo com o poder público local?

“Em Pedro Juan, acredito que o governo tanto municipal, como departamental, deve olhar com mais atenção para os grupos contemporâneos, não falo isso só porque faço parte desses artistas, mas porque são esses artistas que fazem a música local atualmente. Os grupos tradicionais paraguaios, continuam tocando as mesmas canções fazem décadas. É claro que também tem seu valor, são ótimos músicos, ótimos instrumentistas, representam a cultura tradicional, mas a cultura é móvel, não é somente o tradicional que é cultura. Por isso acho que o governo deve promover as duas vertentes, a tradicional e contemporânea”. (BAZÁN, *Pedro Juan Caballero*, 08/04/2016).

f) Quais os grupos e artistas da fronteira você acredita que conseguem representar a cultura local através do seu trabalho?

Com os grupos mencionados, os grupos que fazem música autoral, existe uma ótima relação em todos os sentidos. No sentido de tocar juntos, gravar juntos, compartilhar equipamentos. Classifica a integração como ótima. Surfistas de Trem, Tokomadera, Sanajah, Drive Roots, Repi Guarani, Junior Estigarribia

Mestrado em Desenvolvimento Regional e Sistemas Produtivos
Entrevista com os Artistas 06

Pesquisa: A música como indutora de desenvolvimento local

Pesquisador: João Evanio Borba Caetano

Artista: Gleison Derzi e Jhoy Guilherme (**BANDA DRIVE ROOTS**)

Data: 13/05/2016

1) **Explicar a pesquisa;** papel da cultura dentro do processo de desenvolvimento local, a música e o fortalecimento de identidade cultural, os artistas de fronteira.

2) **PERGUNTAS**

a) **Informações gerais sobre o grupo/artista; nome, tempo de atuação, formação, gênero musical, trabalhos mais relevantes (CDs/Clipes/Singles).**

Criada em 2011, sob o nome de X-Drive, a banda de rock/reggae de Ponta Porã surgiu sem muitas pretensões. A primeira apresentação ocorreu em uma escola em Ponta Porã e o objetivo principal era apenas tocar por diversão. Após 05 meses em atividade e algumas apresentações, Gleison Derzi idealizador, compositor e vocalista da banda, começou a inserir suas canções autorais no repertório da banda, que até então era composto totalmente por canções de outros artistas. As primeiras gravações de canções autorais ocorreram ainda em 2011 e foram realizadas no próprio *home* estúdio de Gleison, facilitando a produção e divulgação de sua música autoral. Durante os anos de 2011 a 2014, o grupo teve diversas mudanças em sua formação, fixando-se no final de 2014 como um trio composto pelos músicos Gleison Derzi (vocal/produção), Jhoy Guilherme (bateria) e Marcelo 'Bronco' (guitarra). Essa formação em trio, necessitou que o grupo adotasse uma outra dinâmica em suas apresentações. O grupo passou utilizar em suas apresentações *beats* e *samples* gravados em conjunto com os instrumentos tocados ao vivo pelos integrantes.

b) **Existe influência da cultura local na hora de compor, ou produzir uma canção, um clipe etc? Como este local de intensa miscigenação cultural se relaciona com o grupo e com a música produzida?**

Um local especial para fazer música, a fronteira apresenta muitos aspectos diferenciados, que são unicamente locais. Deve-se explorar isto na música, sem deixar de lado as questões que não são tão boas assim. O papel da música também é protestar, cobrar, criticar e não somente falar bem. A fronteira tem conteúdos interessantes dos dois lados, o bom e o ruim.

c) Acredita que elementos da cultura fronteiriça possam ser utilizados como um diferencial na hora de apresentar o trabalho musical?

A galera da música precisa se ligar que o diferencial do som autoral feito aqui na fronteira, é falar sobre as coisas diferentes que existem aqui. Mas parece que os músicos precisam sair daqui, sentir saudades pra escrever sobre a fronteira. Tem muitas bandas boas por aqui, e que fazem música autoral, mas nem todas enfocam na cultura da fronteira. Não que todas as canções precisem falar daqui, mas é preciso que os artistas locais assumam a tarefa de retratar a sociedade e a cultura através de suas músicas (DERZI, Ponta Porã, 13/05/2016).

d) O que a fronteira trás de bom para a produção musical, para os grupos e artistas?

A produção musical na fronteira precisa ser reforçada. Pois não adiante fazer música se não tem onde tocar. Sobre as questões técnicas acredita ser um fator extremamente positivo o fato do fácil acesso a instrumentos e equipamentos de música no Paraguai.

e) Qual a relação do grupo com a mídia local?

A integração com a mídia local se limita a alguns radialistas que apoiam a cena da música autoral local. Citados Eder Rubens, Ruth Soria e Liza Arguello.

f) Qual a relação do grupo com o poder público local?

Conhecem os gestores, eventualmente participam de eventos promovidos pela FUNDAC. Já fizeram algumas solicitações, como pedido de transporte para realização de apresentação em Campo Grande, do qual não foi atendida. Descrevem como precária a situação dos artistas locais, pela falta de apoio e ausência de locais públicos para apresentações. Destacam o projeto Som da Fronteira, que participaram em 2014, como uma ação fundamental para a promoção e o fortalecimento dos artistas locais e da música autoral local.

g) Quais os grupos e artistas da fronteira você acredita que conseguem representar a cultura local através do seu trabalho?

Falta muita integração entre os grupos dos dois lados da fronteira. Dificultando, sobretudo, o trabalho autoral dos artistas locais da fronteira. Drive Roots, Surfistas de Trem, Sanajah, Repi Guarani, Tokomadera.

ANEXOS 03
ENTREVISTAS
(Poder Público)

Mestrado em Desenvolvimento Regional e Sistemas Produtivos
Entrevista com os Gestores Públicos Culturais 01

Pesquisa: A música como indutora de desenvolvimento local

Pesquisador: João Evanio Borba Caetano

Entrevistado: **Sacha Cardona** – Secretário de Cultura de Pedro Juan Caballero

Data: 09/05/2016

- 1) **Explicar a pesquisa;** papel da cultura dentro do processo de desenvolvimento local, a música e o fortalecimento de identidade cultural, os artistas de fronteira.

- 2) **PERGUNTAS**

- a) **Informações gerais sobre o gestor; nome completo, idade, formação e atuação na área cultural, cargo que ocupa, tempo no cargo.**

Sacha Anibal Benites Cardona, 36 anos, professor e historiador. Secretário Municipal de Cultura em Pedro Juan Caballero desde 2008.

- b) **Existem ações na comunidade no sentido de divulgar/promover a cultura através da música? Quais são elas? Há quanto tempo existem?**

O destaque neste sentido fica por conta da “*Escuela Municipal de Música de Pedro Juan Caballero*”, mantida e administrada pela *Secretaria de Cultura*. Nela são ministradas, aulas práticas e teóricas de música para toda comunidade. Sendo oferecidas gratuitamente, aulas de canto, e diversos instrumentos musicais de cordas, além de piano e teclado, atendendo quem tenha interesse em aprender, independentemente da idade. O repertório ensinado na escola é eclético, mas apesar de trabalharem os mais variados gêneros musicais, enfatizam gêneros populares e folclóricos paraguaios, como a polca e a guarânia.

Segundo o gestor, “a ênfase dada a estes gêneros musicais é uma maneira de manter nossa identidade sempre viva, passando principalmente para as gerações mais jovens, um pouco da cultura local” (CARDONA, *Pedro Juan Caballero*, 09/05/2016).

- c) **Tem conhecimento da produção de música autoral na fronteira, pelos diversos artistas e grupos da fronteira? Quais os principais artistas na fronteira que divulgam/fortalecem a identidade cultural através da música?**

Conhecimento bastante limitado, não citando nenhum nome de artistas que fazem parte da análise central deste estudo. Os artistas que destacou fazem parte do ESTRATO 02 deste estudo, sendo aqueles que trabalham unicamente com

música tradicional e folclórica paraguaia. Destacou ainda, que esta produção não pode ser considerada atual, já que as canções são guarânias e polcas consideradas clássicas, muitas vezes da década de 1950 a 1960.

- d) Existe algo específico neste sentido, para os artistas locais, promoção de festivais de música, auxílio na produção e gravação de CDs (fundos de investimento). O que precisaria para que isto existisse?**

Não existe nenhum fundo de investimento cultural voltado para a promoção de música e demais artes. A Secretaria tentar viabilizar verbas a partir de projetos encaminhados pelos artistas. Atualmente não existe nenhum tipo de evento ou festival realizado com continuidade dada a ausência de fundos específicos para essas realizações.

- e) Existem ações conjuntas com o Brasil, ou interesse em promover a cultura fronteiriça?**

Não existem ações conjuntas de forma organizada e sistemática. As ações realizadas partem de convites realizados pela FUNDAC de Ponta Porã, e são esporádicas.

- f) Como vê a relação entre a música, cultura e o desenvolvimento do território.**

Destaca que a relação é muito importante, uma vez que a música tem a capacidade de despertar e reforçar as identidades locais. Neste sentido, coloca a música como a expressão artística que mais unem os povos na fronteira. E por isso reafirma a necessidade de fundos e ações que promovam a música local e seus artistas.

Mestrado em Desenvolvimento Regional e Sistemas Produtivos
Entrevista com os Gestores Públicos Culturais 02

Pesquisa: A música como indutora de desenvolvimento local

Pesquisador: João Evanio Borba Caetano

Entrevistada: **Gisele Benitez Flor** – Presidente da Fundação de Cultura de Ponta Porã

Data: 10/05/2016

1) **Explicar a pesquisa;** papel da cultura dentro do processo de desenvolvimento local, a música e o fortalecimento de identidade cultural, os artistas de fronteira.

2) **PERGUNTAS**

a) **Informações gerais sobre o gestor; nome completo, idade, formação e atuação na área cultural, cargo que ocupa, tempo no cargo.**

Gisele Benitez Flor, bióloga, recebeu a indicação pelos 15 anos de atuação na elaboração e execução de projetos culturais junto ao Centro de Tradições Gaúchas “Querência da Saudade” de Ponta Porã. Como gestora da FUNDAC desde 2014 tem aplicado seu conhecimento técnico, para coordenar e executar os projetos desenvolvidos pela Fundação.

b) **Existem ações na comunidade no sentido de divulgar/promover a cultura através da música? Quais são elas? Há quanto tempo existem?**

“A música enquanto área cultural na Fundação é o carro-chefe”, destacando que a maioria dos projetos desenvolvidos pela FUNDAC são relacionados a música (BENITEZ, Ponta Porã, 10/05/2016).

Um dos projetos mais antigos da FUNDAC, desenvolvido ainda nos anos 2000, foi a criação da Banda Municipal Issac Borges Capilé, que desenvolve um trabalho de ensino da música erudita para jovens e adolescentes fronteiriços. Atualmente o projeto evoluiu e inclui também o ensino de música popular. Além disso, relata que existe um projeto embrionário em parceria com a “*Orquestra de Camara de Pedro Juan Caballero*”, na intenção de formar futuramente uma “Orquestra Filarmônica Internacional”.

A oficina de violão básico é outro projeto relacionado a música, desenvolvido pela FUNDAC, que ensina o conhecimento básico e atende cerca de oitenta crianças por semestre. Após esse período, caso o aluno tenha interesse poderá ingressar na oficina de violões avançado, uma continuidade do projeto. Além disso, a Fundação em parceria com Secretaria Municipal de Assistência Social e a ONG “*Tierra Nuestra*”, desenvolve um projeto de resgate da Arpa paraguaia com onze crianças e adolescentes que são exclusivamente atendidos pelo Centro

Convivência e Fortalecimento de Vínculo da Secretaria de Assistência Social. As aulas são semanais e ocorrem no Centro Regional de Assistência Social (CRAS) da Coophafronteira. Neste mesmo espaço, também ocorrem as oficinas semanais de violino básico também para crianças e adolescentes atendidos nos programas sociais. Em ambas as parcerias com a Secretaria de Assistência Social os projetos não são abertos para o público em geral, mas sim para as crianças e adolescentes de baixa renda, que fazem parte do cadastro do CRAS.

Outro projeto destacado, também em parceria com o CRAS, mas este da região do grande Marambaia é a banda de percussão e de flauta que também atende crianças e adolescentes de baixa renda devidamente triados pelo Assistência Social. De fato, a parceria entre a FUNDAC e Secretaria de Assistência Social ocorrem em vários pontos da cidade, de modo que a Fundação fique responsável pelo ensino e o CRAS em acompanhar todo o projeto e selecionar os participantes. Também nesse sentido estão sendo desenvolvidas oficinas de violões no CRAS Marambaia, além do projeto de coral para terceira idade intitulado como “Conviver”.

Conforme Benitez relata o repertório ensinado nos projetos desenvolvidos pela FUNDAC vão da música clássica a popular, além de canções de cunho regional. De acordo com a gestora, isto ocorre “para manter o interesse da criança. A gente sabe que a música clássica faz parte do repertório de aprendizagem do músico, principalmente quando ele passa a entender partitura, mas é preciso manter esse interesse nos jovens que estão mais ligados as músicas de caráter comercial vinculada a grande mídia (BENITEZ, Ponta Porã, 10/05/2016). Desta forma, nota-se um volume significativo de projetos relacionados ao ensino de música desenvolvidos pela FUNDAC.

c) Tem conhecimento da produção de música autoral na fronteira, pelos diversos artistas e grupos da fronteira? Quais os principais artistas na fronteira que divulgam/fortalecem a identidade cultural através da música?

“A gente percebe que Ponta Porã vem ganhando novos nomes, um número maior de artistas preocupados em fazer música autoral na cidade, como o Surfistas de Trem, umas duas ou três bandas do Paraguai que temos algum contato como o pessoal do Tokomadera. Tem também alguns artistas buscando uma projeção mais nacional como é o caso da Nadyelle, que possui música autoral, mas não enfoca tanto nessa questão, porque as músicas comerciais vendem mais, e quem vende shows e bailes, precisam também atender as necessidades comerciais”. (BENITEZ, Ponta Porã, 10/05/2016)

d) Existe algo específico neste sentido, para os artistas locais, promoção de festivais de música, auxílio na produção e gravação de CDs (fundos de investimento). O que precisaria para que isto existisse?

A gestora apontou a não existência de um fundo de investimentos culturais regulamentado atualmente, mas reforçou que “a criação do fundo de incentivo e a criação da lei de incentivo à cultura já foram tramitadas na Câmara de Vereadores”. E explicou que:

“O fundo funcionaria de modo que os contribuintes de ISS (Imposto Sobre Serviço) do município deduziriam até 30% do imposto devido. Mas esse processo ainda está em tramite no departamento financeiro da prefeitura, para que posteriormente passe para o jurídico, para que este mecanismo de dedução possa ser regulamentado e estabelecido como legal, para não ser caracterizado como crime de responsabilidade fiscal. Sendo assim, os nossos técnicos do financeiro e do jurídico estão debruçados a alguns meses nessa Lei sobre o decreto de regulamentação, de maneira que eu acredito que muito em breve possamos estabelecer esse mecanismo de captação de recurso para futura distribuição deste, via edital, de forma que contemple as diversas áreas culturais” (BENITEZ, Ponta Porã, 10/05/2016).

e) Existem ações conjuntas com o Brasil, ou interesse em promover a cultura fronteiriça?

Revela que as ações conjuntas ocorrem em razão da demanda. De modo que sempre que existe algo como alguma apresentação ou participação em eventos essas demandas são atendidas. Mas ressalta, que não existe um documento ou protocolo conjunto que norteiem essas ações para que ocorram de forma planejadas e sistemáticas, o que impede a criação de um calendário de eventos conjuntos.

f) Como vê a relação entre a música, cultura e o desenvolvimento do território.

“Para mim a fronteira é musical. Eu vejo que a música traz em si o simbolismo da região, não se fala em fronteira, sem falar em guarânia. O que diferencia esta fronteira, acredito que seja porque ela tenha surgido como um povoado único, vindo a se separar apenas depois da guerra. Então acredito que como nossa origem é única, compartilhamos tanto de elementos culturais. É a cultura que nos une. Já que as leis nos separam, a cultura nos une. A forma de agir, de falar, de nos relacionar de modo geral. E a música é parte de tudo isso, do “*cultuare*”. Faz parte do hábito desse fronteiriço. E o desenvolvimento tem uma relação total e absoluta com a cultura. Só se consegue desenvolvimento pleno de um local, quando a cultura está estabilizada, ou bem difundida. Do contrário esse

desenvolvimento ele é falso, ele não tem estrutura, se desmancha facilmente. Nós percebemos agora, neste momento de crise econômica, e que todo crescimento local estava baseado única e exclusivamente no turismo de compra de importados, sem nenhuma estrutura cultural estabelecida, a crise levou consigo e travancou o desenvolvimento econômico. Então quando a gente fala em desenvolvimento local, a gente precisa pensar nesta relação com a cultura. Uma sociedade que tem seu desenvolvimento embasado na educação e cultural é capaz de superar qualquer problema econômico. E a música nesta fronteira é o que a gente tem de ícone da cultura local”. (BENITEZ, Ponta Porã, 10/05/2016)