

REPRESENT(AÇÕES) DAS PAISAGENS PLATINAS ATRAVÉS DA CANÇÃO POPULAR: NARRANDO PAISAGENS, PRODUZINDO TERRITÓRIOS

LUCAS MANASSI PANITZ

INTRODUÇÃO

O objetivo deste capítulo é refletir sobre as representações das paisagens platinas na canção popular como produção de identidade e território para o fazer musical. Será apresentado um caminho teórico e metodológico para o estudo da paisagem, tomando-a como categoria do espaço geográfico; advoga-se pelo entendimento da representação enquanto linguagem que também possui agência, e que, portanto, se apresenta como represent(ação); optamos ainda pelo uso da música como objeto geográfico e ponto de partida de nosso estudo. Em seguida são apresentados três blocos de representações: aquelas vinculadas ao clima temperado da região platina; aquelas vinculadas às planícies, rios e mares; e aquelas vinculadas às fronteiras. Por fim, se advoga que essas representações possuem agência espacial e se convertem em elementos de territorialização da prática musical e de uma certa (p)latinidade.

VERSÃO DIGITAL



CAMINHOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS PARA ESTUDAR A PAISAGEM

Nesta seção, serão abordados os percursos e as escolhas de pesquisa que constituíram o presente trabalho. Inicialmente vou situar o ponto de partida teórico: a consideração de que a paisagem é uma categoria analítica do espaço geográfico, e que o estudo das representações da paisagem se conecta com outras categorias, como região, território e fronteira. Do ponto de vista metodológico, optou-se pelo caminho das representações sociais do espaço, a partir do qual foi possível buscar as representações das paisagens na canção popular, mas também estabelecer a rede de sentidos e discursos dispersos no corpo da sociedade.

COMO CITAR:

PANITZ, L.M.
Represent(ações) das paisagens platinas através da canção popular: narrando paisagens, produzindo territórios. In: In: VERDUM, R. et al. (org.). *Paisagem: leituras, significados, transformações*. Porto Alegre: Editora Letra1, 2021. v. 2, p. 302-317. doi: <https://doi.org/10.21826/9786587422114-18>

A PAISAGEM É UMA CATEGORIA DO ESPAÇO GEOGRÁFICO

Na geografia, bem como em outras ciências humanas e sociais, discute-se qual o estatuto teórico da paisagem - se noção, categoria ou conceito. Por isso, é importante deixar claro que trabalharei a paisagem enquanto categoria operacional ou analítica do espaço geográfico, tal como entende Santos (2009) e outros. Para esse autor, o espaço geográfico é caracterizado pelo conjunto de sistemas de ações e objetos, que também é uno e múltiplo (SUERTEGARAY, 2001). Isso porque, segundo Lussault (2007), a multidimensionalidade do espaço se expressa em distintos agenciamentos espaciais que se traduzem em uma variedade de categorias de análise.

Heidrich (2013), por sua vez, contribui para essa discussão dos conceitos e categorias analíticas ao denominá-las de feições-espaço ou feições-conceito – expressão da ação e da representação. Importante é destacar que a escolha fundamental reside no foco dos agenciamentos escolhidos para serem evidenciados e da sua morfologia correspondente, sem que haja contraposição às outras feições-conceito, pois como afirma Suertegaray (*op. cit.*), as categorias se relacionam: “cada uma dessas dimensões está contida em todas as demais. Paisagens contêm territórios que contêm lugares que contêm ambientes valendo, para cada um, todas as conexões possíveis” (SUERTEGARAY, 2001). Dentre outras categorias possíveis, temos região, rede, evento e fronteira.

Na presente perspectiva, concordamos com a mesma autora que a “paisagem é ‘transtemporal’ juntando objetos passados e presentes”, que ela “se dá como conjunto de objetos reais concretos” e que “privilegia a coexistência de objetos e ações sociais na sua face econômica e cultural manifesta” (*idem*). Inserida no âmbito da cultura, notamos que a paisagem não é só materialidade, mas faz parte da esfera material-ideal, aos termos de Godelier (2014). A paisagem é, portanto, marca e matriz. É marca, porque expressa uma civilização – o produto material e imaterial desta –, mas também é matriz, porque participa dos esquemas da percepção humana (BERQUE, 1998). Sendo assim, os objetos são dotados não só de existência material, mas simbólica, enredados no tempo, nas percepções, nas memórias e nas representações humanas. Será sobretudo na consideração material-ideal da paisagem que o presente trabalho lança sua lupa. Ainda com Berque, estamos falando do inventário das representações, dos conceitos e dos valores. Ou seja: analisar materiais diversos sobre como determinada sociedade percebe, representa, idealiza, concebe e julga sua relação com a natureza e com o ecúmeno.

As dimensões do material e do ideal se expressam no empírico de forma una e complexa, costuradas pela ação humana – não fazendo sentido, portanto, diferenciá-las. Essa escolha permitiu ler a paisagem em sua estreita relação com outras categorias espaciais, e com as respectivas dimensões sociais e culturais, como a identidade (região e fronteira) e os poderes e práticas sobre o espaço (território). Permitiu, também, entender o caráter processual da produção das representações no desenrolar do espaço-tempo. Da mesma forma, optei pela música como forma de acesso às representações da paisagem, sem perder de vista outras manifestações culturais, como veremos adiante.

AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO ESPAÇO

Nesta seção, proponho uma abordagem ampla de representações, passando por campos como a Psicologia Social, os Estudos Culturais, a Antropologia e a Geografia Cultural. Isso nos leva a visualizar as representações como uma prática humana, realizada por indivíduos e coletivos temporal

e espacialmente localizados, mas que se espalha pelo corpo social produzindo intersubjetividades, afetando diversos campos da arte e da política. Por isso, argumento que as representações possuem um agir espacial, capaz de operar o espaço. São, portanto, representações.

Geografia é representação. Sua etimologia nos lembra disso. A *grafia* da Terra, a descrição da Terra, é um ato de representá-la. A representação serve para comunicar e compartilhar informações de qualquer natureza. Segundo Jodelet (2001), ela se torna uma forma de conhecimento da realidade, que é criada por um indivíduo ou grupo para ser partilhada entre esse grupo ou grupos de indivíduos. Sendo assim, toda a representação é social, pois serve para dar sentido e orientação às ações humanas. A representação do espaço é, pois, uma representação social cujo objetivo principal é projetar, comunicar e produzir espaço.

A Teoria das Representações Sociais, proposta por Serge Moscovici e Denise Jodelet, permite avançar no sentido das representações do espaço, bem como dos sistemas de ações contidos na acepção de Santos (2009) e Di Méo e Buleón (2007). Segundo Jodelet (2001, p. 21),

por meio [de] várias significações, as representações expressam aqueles (indivíduos ou grupos) que as forjam e dão uma definição específica ao objeto por elas representado. Estas definições partilhadas pelos membros de um mesmo grupo constroem uma visão consensual da realidade para esse grupo.

Jodelet completa ainda que as representações sociais são “uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (*idem*, p. 22). Esse saber – conforme a autora – tem objetivo prático, porque se refere à experiência a partir da qual, segundo os contextos e condições, ele é produzido – e também ao fato de a representação estar orientada à ação sobre o mundo e o outro. A autora acrescenta ainda que “reconhece-se que as representações sociais – enquanto sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros – orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais” e ainda “intervêm em processos variados, tais como a difusão e a assimilação dos conhecimentos [e] a definição das identidades pessoais e sociais” (*ibidem*). As representações sociais são, portanto, mais um processo em construção que algo estanque; seu estudo se interessa mais na inovação que na tradição, mais na vida social em vias de se fazer do que uma vida social já feita, como afirma Moscovici (2001).

Será evocada aqui a expressão representações do espaço, entendendo-a como “representações sociais do espaço”. Essa expressão contém duas dimensões importantes: a primeira – a representação é, antes de tudo, social; a segunda – a representação, seja linguagem *stricto sensu*, seja performance, já é ação, plena de agir e de agência. Portanto, entende-se aqui a representação como representação, na relação dialógica do representar como suporte à ação e da ação como suporte daquilo que se representa. Falar é fazer e, ao se fazer algo, fala-se. Mais do que isso, comunica-se a partir da linguagem e sua diversidade de manifestações. Representar o espaço é, pois, criá-lo. Insiste-se nesse ponto, pois importa o processo de criação de imaginários e identidades que tenham no espaço um dos eixos estruturadores das representações sociais, pois eles nos informam a origem e as formas de negociação das representações, os contextos que as fazem surgir, as ações decorrentes de tais representações. Com isso, compreende-se os processos de difusão de concepções geográficas na sociedade. A representação, portanto, não está desconectada das ações. Como afirma Jodelet (2001, p. 28), as representações sociais são um saber prático que

se refere à experiência a partir da qual ele é produzido, aos contextos e condições em que ele o é e, sobretudo, ao fato de que a representação serve para agir sobre o mundo e o outro, o que desemboca em suas funções e eficácias sociais.

Para Hall (1997, p. 15),

representação é usar a linguagem para dizer algo significativo sobre, ou para representar o mundo significativamente para outras pessoas. Representação é uma parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido e intercambiado entre membros de uma cultura. Isso envolve o uso da linguagem, de sinais e imagens as quais são mobilizadas para representar coisas.

Em Hall, a linguagem é entendida de forma ampla, podendo ser notas musicais, gestos, moda, expressões faciais, expressões vocálicas, cores, fotografia, campanha publicitária, filmes, entre outros. Significa dizer, portanto, que a representação não está na linguagem falada *stricto sensu*, mas espalhada em inúmeros suportes e mesmo inscrita no corpo daquele que representa. Portanto, metodologicamente, a pesquisa levou em conta suportes escritos, imagéticos, falados ou performados, pois se considera que as representações e os sentidos estão construídos no corpo social e nas suas linguagens – dispersos, assim, na cultura.

Considero, também, a ideia trabalhada por Lussault com base no linguista John Austin para quem “todo dizer é um fazer social”. A linguagem para esse autor é performativa

aqui indicada em uma acepção bem larga, para indicar que é preciso considerar toda enunciação como um agir social [...]. Uma tal capacidade de performance do ato de fala não tem, é claro, só o sentido do que é escrito, desenhado, proferido [em nosso caso, também, cantado], mas igualmente ao estatuto do enunciador, sua legitimidade de fazer e dizer. Eis uma afirmação simples e clara: a enunciação excede o quadro linguístico, todo ato linguístico já será sempre um ato social. (LUSSAULT, 2007, p. 26).

O conceito de representação é extremamente diverso nas ciências humanas e filosofia. Propõe-se aqui uma perspectiva geográfica construtivista que leva pensá-la como represent(ação). Uma vez que se considera o espaço em sua natureza material-ideal, o ato de representar o espaço não pode ser dissociado da produção de espaço.

AMÚSICA COMO OBJETO GEOGRÁFICO

*Ya hacíamos música muchísimo
antes de conocer la agricultura*
Jorge Drexler

A música é uma das primeiras e mais significativas mediações entre o ser humano e a natureza. O instrumento mais antigo do mundo que se tem notícia, uma flauta encontrada por arqueólogos na Alemanha¹, foi datada com 35 mil anos de idade, ou seja, bem anterior à sedentarização humana no neolítico. A música traz consigo ligações profundas com o indivíduo, com o coletivo e com o mundo

¹ Münzel & Seeberger (2002); Conard & Malina (2008).

natural, tendo suma importância para o desenvolvimento da comunicação. Ela esteve desde o início nos ritos de passagem humanos, nas mediações simbólicas da transcendência e do cotidiano. Por isso, sua importância na Geografia.

Turino, discutindo as ideias do antropólogo Gregory Bateson, afirma que as artes em geral possuem uma forma especial de comunicação e que têm uma função integrativa: integra e unifica membros de um grupo social, mas também integra os indivíduos ao seu próprio mundo. Pontua ainda que Bateson “sugere que artistas se comunicam através de formas e padrões que servem para integrar mapas de sensações, imaginação e experiência, e que é através desses padrões que estamos profundamente conectados a uma parte do mundo natural” (TURINO, 2008, p. 3).

De outra forma, Wisnik afirma (2011, p. 13) que

[A] música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um, sem se deixar reduzir às outras linguagens. Esse limiar está fora e dentro da história. A música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade.

Portanto, a música pode ajudar na compreensão do espaço geográfico em sua dinâmica, permitindo captar processos que ainda estão na esfera do invisível, do intangível e do efêmero, como indicam Nogué & Romero (2006). Juntamente a isso é fundamental ter presente a afirmação do geógrafo francês Yves Raibaud para quem “a música aparece como uma realidade cognitiva possível para apreender o espaço das sociedades, vista como um princípio de organização territorial” e que “a música faz parte da esfera ideal (GODELIER, 1992), essa na qual o homem tem a capacidade de construir a materialidade do mundo que o rodeia com ideias” (RAIBAUD, 2011, p. 90-91).

Em pesquisas anteriores (PANITZ, 2012a,b), mostrei como a música se constituiu como um objeto geográfico desde o final do século XIX com Leo Frobenius, discípulo de Ratzel; o interesse avançou no início do século XX com Georges de Gironcourt e ao final do século já havia se consolidado através de importantes geógrafas/os como Lily Kong e Jacques Lévy; nas primeiras décadas do século XXI a Geografia da Música passa por uma institucionalização, com verbetes em dicionários de Geografia, organização de livros, periódicos e eventos sobre as relações entre a música e o espaço geográfico em suas mais distintas lentes teóricas.

Nesse sentido, por meio de uma leitura geográfica sobre a música, buscamos entender uma complexidade de questões: como uma sociedade experimenta e representa o mundo através da música; como a música ela mesma pode ser um operador espacial, criando novas espacialidades; ou ainda, como a música pode ser um indicador ou revelador de espacialidades. No que tange o presente texto, buscamos entender nas canções as representações que reafirmam a importância das paisagens platinas e como estas representações contribuem para (re)compor territórios e dar suporte para a ação de artistas localizados entre a Argentina, o Brasil e o Uruguai.

AS PAISAGENS PLATINAS NA CANÇÃO POPULAR

*Os seres humanos não só distinguem padrões geométricos
na natureza e criam espaços abstratos na mente,
mas também encarnam seus sentimentos, imagens
e pensamentos em uma materialidade tangível.*

Yi-Fu Tuan

Nesta seção mostrarei algumas representações dividindo-as por temas e componentes das paisagens. Veremos como o clima é utilizado pelos artistas para desenvolver uma reflexão sobre estéticas, a primazia sobre as narrativas das planícies, rios e mares, e a importância das fronteiras platinas.

O CLIMA COMO ORIGEM DAS CRIAÇÕES MUSICAIS

Ao analisar a rede de músicos platinos que se formou ao longo dos últimos vinte anos, vemos a figura central do compositor brasileiro Vitor Ramil na difusão de ideias que se tornaram referência para diversos compositores. A mais importante delas é o ensaio *A Estética do Frio* (Ramil, 1993, 2004). Neste ensaio, publicado com duas versões, o artista reflete sobre seu fazer musical enquanto compositor brasileiro vivendo no extremo-sul do país, calcando sua singularidade num elemento climático. Em seguida veremos o *Templadismo* e o *Subtropicalismo* também como propostas de vincular uma territorialização musical ao clima.

Em um mês de junho da década de 1990, Ramil estava radicado no Rio de Janeiro e acompanhava o noticiário nacional, que mostrava imagens de um carnaval fora de época em alguma cidade do Nordeste brasileiro. Ao mesmo tempo, mostrou-se as imagens do inverno gaúcho, com a geada, as temperaturas negativas e o cotidiano das pessoas naquele ambiente frio, que eram mostradas num tom de anormalidade, como se estivessem descoladas da realidade do Brasil ou chegassem mesmo de outro país. Vitor conclui, então, que se a representação do Brasil tropical era algo que contemplava boa parte da noção de brasilidade, de alguma maneira o frio simbolizava o Sul do Brasil e, especificamente, o gaúcho, e viu nesse frio uma metáfora definidora:

[...] ao presenciar as imagens do frio serem transmitidas como algo verdadeiramente estranho àquele contexto tropical (atenção: o telejornal era transmitido para todo o país) uma obviedade se impunha como certeza significativa: o frio é um grande diferencial entre nós e os “brasileiros” [...] Precisamos de uma estética do frio, pensei. Havia uma estética que parecia mesmo unificar os brasileiros, uma estética para a qual nós, do extremo sul, contribuíamos minimamente; havia uma ideia corrente de brasilidade que dizia muito pouco, nunca o fundamental de nós. Sentiamo-nos os mais diferentes em um país feito de diferenças. Mas como éramos? (RAMIL, 2004, p. 13-14).

Buscando uma representação do gaúcho, surgiram-lhe imagens *frias*: o gaúcho tomando seu mate, apreciando a imensidão do Pampa em um quadro invernal, o verde dos campos em contraste com o azul do céu, poucos elementos formando a paisagem. Ramil então estabelece palavras como rigor, precisão, concisão, pureza, leveza etc. – todas elas relacionadas a um quadro limpo, com poucos elementos constitutivos. No filme *A Linha Fria do Horizonte* (LINHA FRIA, 2014), Ramil afirma

Pensando no frio como algo simbólico, representativo nosso, parti para pensar como seriam os valores do frio. Como seria uma estética desse lugar? E a primeira imagem que me veio foi uma imagem de planície, me veio isso aqui imediatamente [Ramil, no filme, olha para trás de uma paisagem de planície e aponta].

Traçando um paralelo da música com a paisagem gaúcha, Ramil enxerga na milonga um caminho para seguir sua concepção fria e resalta características desse estilo musical: “A milonga em tom menor, reflexiva, densa, profunda e melancólica. Rigorosa em sua cadência, seu ponteio, seu fraseado; sutil em seu movimento melódico sinuoso, oriental” (1993, p. 268). A partir dessa concepção fria, Ramil traça caminhos para sua produção de canções:

O ritmo brasileiro, negro, dançante, tratado com certa dureza (o rigor do tango) e preciosismo planejados. O ritmo como um raciocínio minucioso. Mas intuitivo. [d.] timbres percussivos incomuns (mas não muita variedade timbrística). [d.] O ritmo trazendo leveza. Limpeza. Uma analogia? Montanhas e morros do Rio colocados aqui e ali, criteriosamente, na vastidão lisa do pampa (ibidem).

Na busca de uma Estética do Frio, Ramil encontra na milonga o ritmo que subjazia às imagens que evocava, pois, como afirma, “assim como o gaúcho e o Pampa, a milonga é comum ao Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, inexistindo no resto do Brasil” (RAMIL, 2004, p. 21). Dessa forma, usando o frio, o tipo social gaúcho, o pampa e a milonga, o compositor conecta seu fazer musical não só com o Brasil, mas com outros países platinos.

Nos versos de “Milonga de sete cidades” é que fica mais clara a proposta musical da Estética do Frio de relacionar o frio, o Pampa e a milonga; e para fazer suas canções, constrói uma série de filtros pelos quais passa a canção, para incorporar musicalmente a sua Estética do Frio (Ramil, 1997).

Fiz a milonga em sete cidades / Rigor, Profundidade, Clareza / Em Concisão, Pureza, Leveza e Melancolia / Milonga é feita solta no tempo / Jamais milonga solta no espaço / Sete cidades frias são sua morada / Em Clareza / O Pampa infinito e exato me fez andar / Em Rigor eu me entreguei / Aos caminhos mais sutis / Em Profundidade / A minha alma eu encontrei / E me vi em mim

Fiz a milonga em sete cidades / Rigor, Profundidade, Clareza / Em Concisão, Pureza, Leveza e Melancolia / A voz de um milongueiro não morre / Não vai embora em nuvem que passa / Sete cidades frias são sua morada / Concisão tem pátios pequenos onde o universo eu vi / Em Pureza fui sonhar / Em Leveza o céu se abriu / Em Melancolia a minha alma me sorriu / E eu me vi feliz.

Nessa canção, o compositor apresenta sob a forma de cidades a maneira do seu fazer musical. As sete cidades aparecem como marcos de sua criação musical; o caminho percorrido pelas cidades se aproxima ao próprio fazer musical que passa por uma série de filtros por onde sua música toma a forma desejada. Ramil encontra um sentido na paisagem fria, constrói metáforas frias para dentro de sua música e usa a paisagem como afirmadora dessas metáforas. As sete cidades frias podem ser os sete povos das missões jesuíticas, ou ainda pedaços da sua Satolep – a Pelotas imaginada – ou ainda outras cidades imaginárias. Essas cidades do Pampa gaúcho vão sendo percorridas e o artista na mesma medida vai reconhecendo a morada da sua milonga.

É oportuno lembrarmos das observações acerca do frio feitas pelo filósofo japonês Tetsuro Watsuji. O autor chama de *vivencia intencional* o fenômeno de sentir frio, uma vez que, para a filosofia de orientação fenomenológica, a intencionalidade – orientação a algo – é condição estrutural do humano.

Quando sentimos frio não estamos experimentando somente uma sensação de frio, mas vivendo em contato direto com a frialidade do ar exterior. O frio como ‘realidade sentida’ na vivência que

chamamos intencional não é algo subjetivo, mas objetivo. [...] Quando sentimos frio já estamos instalados vivencialmente na frialidade ambiental. Nós, em comum, participamos da vida do frio. [...] Portanto, quem descobre seu próprio eu no seio do frio somos nós, no plural, que vivemos originariamente na interrelação existencial de umas pessoas com outras (WATSUJI, 2006, p. 24-27).

Dessa forma, entende-se que as representações do frio surgem na cultura como uma trama complexa entre o ser humano e a paisagem, tecida no tempo e variando no espaço. Por ser parte do cotidiano e da paisagem, as representações do frio surgem e criam sentido entre aqueles que dele partilham. E pelo fato de que o frio enquanto matriz de representações é pouco relevante no resto da América Latina é que ele se torna um ponto de partida no Prata. Não é frio o tempo inteiro, é bem verdade. Mas é frio o suficiente para ser um elemento diferenciador do território, gerador de representações que situam o Prata como uma região-paisagem de clima particular no contexto latino-americano. Então, se o frio é um elemento diferenciador, mas nem sempre é frio, a própria variação climática também pode inspirar outras representações.

Do outro lado da fronteira platina, os irmãos e músicos uruguaios Jorge e Daniel Drexler, criam o termo *Templadismo* – uma alusão ao *Tropicalismo*. De fato no bojo dessa concepção, assim como na *Estética do Frio*, está uma característica que acompanha o espaço vivido no que tange o clima e suas estações bem definidas, bem como suas respectivas imagens e sensações associadas – como a melancolia, por exemplo. Para Daniel Drexler a melancolia está claramente associada ao clima e à paisagem e afirma também que *“El templadismo forma una especie de corriente musical del sur latinoamericano, que se caracteriza por el no exceso, donde reinan colores, sonidos y climas calmos”* (HOY, 2006). Daniel Drexler também explica que a denominação *Templadismo* surgiu a partir de conversas com seu irmão Jorge, sobre a *Estética do frio*, o *tropicalismo* e o *Manifesto Antropófago* e ocorreu-lhe teorizar em tom de brincadeira sobre um *tropicalismo dos pampas*: *“Si tuviera que definir el Templadismo en pocas palabras, te diría que es una especie de marco teórico para la creación (en mi caso de canciones) desde la cuenca del Río de la Plata”* (*idem*). Já o compositor argentino Kevin Johansen, em entrevista para essa pesquisa, fala em *“Subtropicalismo”* e corrobora com a proposta do *Templadismo* e da *Estética do Frio*. Em entrevista concedida para esta pesquisa, o compositor afirma que reconhece uma cultura específica no âmbito platino e que

se dice que del Sur del Rio Grande do Sul, somos más tangueros, más melancolicos. [...] Tambien suelo decir que somos ‘Subtropicalistas’, primero por el clima, que marca a todas las culturas y segundo porque [...] nuestros padres artisticos son los Tropicalistas. [...] Eso es ser del Plata para mi.

Pelo lado do *Subtropicalismo*, vê-se *“Milonga subtropical”* igualmente como uma canção-manifesto, na voz de Kevin Johansen (JOHANSEN, 2004):

Milonga subtropical / Milonga del Rio Grande do Sul para acá. / Milonga subliminal, milonga “Subcampeao” / Por un tiro penal / Síndrome en lo profundo de otro fin del mundo / Que no llega más / Calentamiento global que nunca nos llegó del todo a calentar... / Aquí me pongo a cantar al compás de la nada / Así se llama esta milonga subtropical [...]

Milonga subtropical, milonga de humedad / Para ningún lugar / Milonga subestimada, medio baqueteada / Por el qué dirán / Se oyen ecos de los recovecos de una batucada / Milonga subliminal, milonga “Subcampeao” / Por un tiro penal / Aquí me pongo a cantar al compás de la nada / Así se llama esta milonga subtropical [...] Y si fue silbando bajo yendo para la otra orilla / Y si fue silbando bajo viniendo de la otra orilla

A milonga, aqui, é adjetivada como “subtropical” e territorializada do Rio Grande Sul em direção à Argentina – ou seja, do norte para o sul. Ela, a milonga e o clima subtropical, são tomados como uma metáfora identitária, unindo “naturalmente” e culturalmente os espaços entre Argentina, Brasil e Uruguai. É o espaço por onde a milonga se espalha; um espaço “sub” – subcampeão, subliminar, subestimado – que dá um ar de marginalidade representado pelo *fin del mundo* aonde as coisas nunca chegam – nem mesmo o aquecimento global. Note-se que essa milonga – assim como várias outras do artista – não é aquela *templada* nem aquela “fria, mas sim um milonga quase tropical, úmida, na qual se ouvem os ecos da batucada, sobretudo a brasileira. Portanto, a milonga tocada por Johansen – mais ritmada, percussiva e em andamento mais rápido, mais próxima à chamada uma *milonga ciudadana* – se diferencia daquela de Ramil e dos irmãos Drexler, que lembram uma versão mais campeira, lenta e intimista. Além disso, ao final da música, o artista fala do trânsito entre as duas margens do estuário do Prata - Argentina e Uruguai.

Tanto para a uruguaia Ana Prada quanto para Kevin a cultura platina se expressa pela diversidade, pela mistura, pelo caráter histórico da miscigenação de etnias e, por conseguinte, de ritmos. Kevin afirma que “*el contacto con el Atlantico, la mezcla del indio con el europeo y, aqui al sur, la resonancia del africano, que dejó su huella, su sonido*”. Ana Prada conta para esta pesquisa que uma característica importante da cultura do Prata se expressa pela diversidade: “*En esa variedad conviven la melancolía y el ritmo, el desarraigo y el nacionalismo, la intolerancia y los intolerados, el frío y el calor, los grises y el colorido*”. Importante notar, portanto, como os elementos climáticos - temperados, no caso - são evocados com outros elementos contrastantes para denotar uma diversidade. Há, igualmente, uma fusão entre a milonga e o clima; ambos parecem estar em uma mesma geografia imaginária. O clima, contudo, não é o único elemento articulador dessas representações geográficas.

AS PLANÍCIES E AS ÁGUAS DO PRATA ENQUADRADAS NAS CANÇÕES

Se o clima aparece nos artistas como uma referência para a busca de uma estética musical, a paisagem se apresenta como um enquadramento no qual se desenrolam as narrativas das canções. Veremos que paisagem platina, sobretudo planície, rios e oceanos, exercem forte influência nas composições e que há uma espécie de *tradução* dos elementos da paisagem para dentro de uma concepção estética. Veremos que, frequentemente, a paisagem se apresenta como um personagem nas canções. Ela não é só representada, mas também age sobre os autores.

Na canção *Indo ao Pampa*, Ramil (1997) revela a paisagem desde uma ótica fenomenológica e com um forte conteúdo histórico:

Vou num carro são / Sigo essa frente fria / Pampa a dentro e através / Desde o que é Libres sigo livre /
E me espalho sob o céu / Que estende tanta luz no campo verde a meus pés / O que vejo lá? / Mata
nativa instiga o olho que só visa me levar / Sobe fumaça branca e a pupila se abre pra avisar / Se há
fumaça, há farrapos por lá / Eu acho que é bem / Eu indo ao pampa / O pampa indo em mim [...] E
lá vamos nós / Seguindo a frente fria / Pampa a dentro e através / Séculos XIX e XXI fundidos sob o
céu / Que estende tanta luz no campo rubro a meus pés / Eu acho que é bem / Eu indo ao pampa /
O pampa indo em mim.

A canção narra a experiência de cruzar os campos do Rio Grande do Sul; Ramil nos oferece a paisagem e a história que nela reside, reconstitui a história a seu modo, descrevendo o palco de luta dos Farrapos. A canção realiza uma ponte entre passado, presente e futuro (o disco fora publicado em 1997, portanto o século XXI ainda não havia chegado). Toda a canção está presa no Pampa; a paisagem é o cenário da história onde os séculos se fundem – mas também o espaço vivido do artista. *Eu indo ao Pampa, o Pampa indo em mim*: ele, o observador-compositor, vai pela paisagem, participa dela; a paisagem o marca e ele a leva consigo. O pampa, paisagem marca e matriz do artista, é percebido através da sensibilidade do artista e permanece dentro dele, construindo referenciais simbólicos da paisagem que se fundem em história e espaço vivido e que o irão influenciar nas esferas perceptivas de sua vida – a identificação de uma paisagem como marco para uma experimentação da existência e como o fonte da sua estética musical. A experiência de levar o pampa consigo é uma relação tão radical para o artista, que ele se funde na paisagem – *desde o que é Libres sigo livre e me espalho sob o céu*. Não é apenas uma mente que pensa fundir-se, mas todo um corpo que realmente o faz. Como afirma Merleau-Ponty (2004, p. 24)

nossa relação com as coisas não é uma relação distante, cada uma fala ao nosso corpo e à nossa vida [...], vivem em nós como tantos emblemas das condutas que amamos ou detestamos. O homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele.

Pode-se pensar, portanto, em um prolongamento da paisagem no homem e um prolongamento do homem na paisagem, ou como afirma Ponty “uma proximidade vertiginosa que nos impede de nos apreendermos como um espírito puro separado das coisas, ou de definir as coisas como puros objetos sem nenhum atributo humano” (*idem*).

Daniel Drexler, é o artista que junto com Ramil mais tem se dedicado a teorizar os elementos estéticos e musicais que confirmam identidade à música feita no espaço platino. Em seus concertos, ele conta das aulas do ensino fundamental nas quais o professor de Geografia ensinava que o Uruguai é uma peniplanície suavemente ondulada. A canção *Rinconcito* rememora sua formação geográfica, mas também estabelece uma relação telúrica com o Pampa. A palavra *Rincón*, em espanhol, denota lugar, espaço familiar e esquina.

Rinconcito suavemente ondulado, manto verde de mi sueño, balconcito sobre el mar / El reflejo de la luz en tu pradera, dibujando un horizonte que parece respirar / Voy volando sobre cuchillas y lomas del Cuareim² al Uruguay / Vuelvo al río de la Plata como vuelve el agua al mar / Esquinita donde se juntan los ríos, ilusión de un horizonte que parece palpitar / Agua dulce, agua tan amarronada, la memoria de la tierra, la canción del Paraná / Nochecita de comienzos de verano, siesta del jacarandá / Alborada en la pradera, el sol cayendo en el mar. [...] En el eco de tus cuchillas y lomas se entreveran tres idiomas, se entremezclan al hablar / Con la misma fuerza con que te abandono siento que la gravedad me devuelve a tu regazo como vuelve el agua al mar (DREXLER, 2009).

O cantor evoca na paisagem suas memórias remotas e situa essa paisagem entre os rios Quaraí, Uruguai e Paraná, e o encontro das águas doces da bacia do Prata com o Oceano Atlântico. A água *tan amarronada*, ou seja, a enorme carga de sedimentos da terra que traz o rio Paraná ao chegar no Prata. Identifica também que é ali, na confluência dos rios, que se mesclaram os idiomas castelhano,

2 Rio Quaraí (no Brasil) e Cuareim (no Uruguai).

português e indígenas e que esses permanecem misturados na fala. Tal como o clima, vemos aqui os elementos da paisagem simbolizando diversidades, encontros, transculturações. O *rinconcito* é o espaço referencial do artista, onde ele está ligado implacavelmente a ponto de naturalizar sua relação com este: ele sempre é devolvido ao colo da planície como a mesma gravidade que leva as águas do rio da Prata para o mar; novamente aqui uma fusão entre humano e natureza para denotar a forte ligação com seu espaço de vida.

Ana Prada, por sua vez, coloca o rio da Prata e seus afluentes como protagonistas das paisagens e matriz de sentimentos, como em *Amargo de Caña* (PRADA, 2007)

Sur de la orilla de acá, de mi río que corta una tarde naranja. / Cuenta un salce-llorón que la oí a cantar junto al agua dorada. / Miel del litoral, río tibio, calor, un sabor que no alcanza. / Corre la canción por mis pagos de allá, agua dulce y salada. / Ah, lo que vino a pasar, nada más por mirar, una astilla quebrada. / Este tren se saltó la Parada Esperanza. / Norte, trigo y calor. / Una brisa arrimó un amargo de caña / No se oyó al cardenal, anunciando que ya levantaba la helada [...].

Interessante, então, notar a leitura que toma a paisagem como protagonista em um pano de fundo social implícito, que se explica com a declaração da artista fora da canção. Prada está se referindo a uma grande crise na cidade de Paysandú que provocou uma migração em massa de jovens daquela cidade, em direção à Montevideo, Buenos Aires e Europa, em busca de melhores condições de vida. *Esperanza*, acima citada, era um vilarejo próximo à Paysandú, que após a crise sumiu, junto com sua estação de trem. Existe um significado implícito na representação da paisagem construída por Prada que também desconstrói certa *naturalização* dela enquanto matriz de melancolia, visto que ela é fruto de uma leitura social do espaço.

Canclini (2008, p. 25) observa que, em 2000, o número de uruguaios que deixaram o país igualou-se ao número de nascidos no mesmo ano. Canclini lembra também uma canção do uruguaio Jaime Ross: “*volver no tiene sentido, tampoco vivir allí* é outro modo de dizer que estamos ficando sem lugar. [...] A precarização do trabalho dispersa os cidadãos, reduz o consumo, subtrai sentido à convivência de nação” (*idem*, p. 34).

Nesse esteio, Jorge Drexler, que radicou-se em Madri na década de 1990, também realiza em suas canções uma leitura sobre a paisagem, misturando-a com elementos que perpassam sua obra: a migração e o pertencimento. Na canção *Un país con el nombre de un río* (DREXLER, 2001), é enfática nesse sentido:

Vengo de un prado vacío / un país con el nombre de un río / un edén olvidado / un campo al costado del mar / Pocos caminos abiertos / todos los ojos en el aeropuerto / Unos años dorados / un pueblo habituado a añorar / Como me cuesta quererte / Me cuesta perderte / Me cuesta olvidar / El olor de la tierra mojada / La brisa del mar / Brisa del mar, llévame hasta mi casa / Un sueño y un pasaporte / como las aves buscamos el norte / cuando el invierno se acerca y el frío comienza a apretar / Y este es un invierno largo / van varios lustros de tragos amargos / y nos hicimos mayores esperando las flores del Jacarandá / Como me cuesta marcharme / me cuesta quedarme / me cuesta olvidar / el olor de la tierra mojada / la brisa del mar / Brisa del mar, llévame hasta mi casa / Brisa del mar

O compositor se apresenta a partir da paisagem. Tal como explica Dardel, a paisagem é uma maneira de se apresentar aos outros: “uma inserção do homem no mundo, um sítio da luta pela vida, a manifestação da sua existência e das dos outros” (*apud* RELPH, 1979, p. 15). Partindo disso, ele fala

de um lugar vazio, da migração aos países do norte e da dificuldade de lidar com esse sentimento de deixar seu lugar de origem, que remete à afirmação anterior de Canclini. Adiciona também, de maneira melancólica, a vontade de ficar e de não esquecer seu lugar. Custa-lhe querer, perder, ficar e partir. Um conflito subjetivo desterritorializante, por certo, que nasce a partir dos fenômenos migratórios, das guerras, dos extremismos religiosos e dos contextos socioeconômicos desencaixados pela lógica globalizante dos mercados. O artista também remete a uma condição existencial de *sentir* seu lugar de origem por meio dos sentidos; pede para que a brisa do mar lhe devolva a casa. Lendo assim, percebe-se uma dimensão fenomenológica e social concomitante que permite avançar numa compreensão que não remeta exclusivamente à poética do espaço, à dimensão subjetiva como fato singular e a-histórico. Percebe-se e representa-se o mundo de formas variadas, consoante à história de vida de cada indivíduo.

Reconhece-se, portanto, que há uma relevância muito grande das planícies do Prata e seus rios na obra desses compositores. A partir das paisagens, vemos se desenrolar uma série de temas, vinculados à melancolia, à migração, às memórias e aos imaginários geográficos. Outras paisagens recorrentes são aquelas de fronteira, nas quais o território ganha ainda maior destaque.

IGUAL PERO UN POCO DISTINTO: O PRÓXIMO-DISTANTE DA FRONTEIRA

O espaço platino, tal como entendemos (PANITZ, 2017), se desenvolveu num âmbito de fronteiras móveis entre o domínio castelhano e lusitano, permanentemente disputado e negociado entre os séculos XV e XIX. Soma-se a isso a própria anexação da Província Cisplatina ao Brasil entre 1815 e 1828, território até então pertencente ao Vice-reinado do Prata do Reino Espanhol. Nesse contexto de cerca de quatro séculos de fronteiras móveis às margens do Rio da Prata é que se configura um território de influências ora predominantemente lusitanas, ora predominantemente castelhanas. A mobilidade das fronteiras enquanto história territorial é indubitável: bastaria considerarmos as marcas físicas que se encontram cristalizadas nas paisagens das missões jesuíticas espanholas no Noroeste sul-rio-grandense ou da Colônia de Sacramento no Uruguai – cidade onde a arquitetura e a toponímia ainda lembram o domínio lusitano. Com o advento dos processos de independência das nações, vimos formarem-se os Estados modernos, com sua historiografia, seus mitos fundadores e suas diferenças em termos socioespaciais. Mais recentemente, os processos de integração regional e econômica aceleraram as trocas culturais e tornaram as fronteiras nacionais mais permeáveis.

Todas essas características, contribuem para a produção de representações que valorizam essas fronteiras platinas e essa condição fronteiriça do espaço platino. Essa condição transfronteiriça vai se refletir nas canções e declarações dos músicos de diferentes formas. Ora como tensão identitária, ora como construção identitária coletiva e transfronteiriça.

Na canção *Vecino*, de Kevin Johansen (2012), com poema introdutório de Fernando Cabrera, vemos a relação específica entre Argentina e Uruguai.

Vengo de un barco marcado que navega desde siempre / Surge de un libro sin fondo / Su derrota, la eternidad. / Si bien a veces me toca la insignia de capitán / también a veces me asiento en lugares como este / en refugios como ustedes. / Mi espalda, espejo de un viento que se apura y se endentece / Por épocas me unifica otras, me hace desintegrar. / Si algo he aprendido en esta escuela fluvial / es que hay familia cercana / el amor que da una hermana / el abrazo del vecino argentino.

Enfrente tengo un espejo que da un reflejo / Distorsionado que no soy yo / Y vernos sin entendernos / Reconocernos sin conocernos / Es nuestra misión / Parece... / Me gusta pero me asusta / Me miro un toque y es suficiente pa' no matarme / Que cobarde / Mejor así no hay disputas / Sigo mi ruta siga la suya y a trabajar

Vecino reflejo de un espejo distorsionado / El pasto siempre más verde del otro lado / Yo soy aquel que no soy yo
Enfrente están nuestros puertos / Somos los tuertos de dos comarcas / Sin rey ni ley / Y en cuanto a la competencia / La incompetencia nos representa bien no cree usted / Y solo por estar enfrente / No dignifica ni significa / Estar enfrentado / Que salado / La miopía de nuestro ser / No nos deja ver que desde el cielo estamos al lado

Fala-se de um presente, usando a metáfora do vizinho, para construir, novamente, uma relação de tensão. Vemos as palavras “hermanos”, “hermana”, “familia cercana” e “vecino”. O outro é visto ora como irmão, parte de uma mesma família, ora como um vizinho – alguém que está na proximidade espacial e ao mesmo tempo é uma incógnita. Para Johansen, trata-se de estar de frente um para o outro, mas não enfrentando, em confronto ou de costas. Nos poemas-canções tratados se percebe uma forte carga de reconciliação, de busca de diálogo, de entendimento. O que é importante ressaltar é que essa representação se encontra igualmente na fala dos artistas, fora das canções. Nesse sentido, Daniel Drexler, falando das parcerias musicais, afirma que

Não nos regermos por fronteiras políticas parece outro denominador comum. A distribuição geográfica da milonga (para dar um exemplo que nos toca intimamente) transborda as fronteiras da Argentina, Uruguai e o Sul do Brasil. A cultura é um ser vivo e as flores do campo não gostam de cercas (DREXLER, 2006).

A arte gráfica do disco *Frontera*, de Jorge Drexler, contempla o mesmo discurso da canção homônima, e expressa a relação de troca cultural e também de tensão que as fronteiras causam na constituição das identidades territoriais.

Yo no sé dónde soy, mi casa está en la frontera / y las fronteras se mueven como las banderas / Mi patria es un rinconcito, el canto de una cigarra / los dos primeros acordes que yo supe en la guitarra / Soy hijo de un forastero / y de una estrella del alba / que si hay amor, me dijeron / que si hay amor, me dijeron, toda distancia se salva [...] Soy hijo de un desterrado y de una flor de la tierra / y de chico me enseñaron las pocas cosas que sé del amor y de la guerra (DREXLER, 1999).

As fronteiras, para o compositor, se movem como as bandeiras, ora flamulam para um lado, ora para outro: são móveis e transitórias. Assim Jorge lê a história de seu espaço uruguaio, território de disputas dos interesses lusos e castelhanos. Na verdade, o compositor, ao falar da fronteira, não está falando somente da fronteira dos Estados, mas também da própria miscigenação problemática resultante: o indígena – *estrella del alba*, flor da terra, pureza representada na figura da mulher; e o europeu – o homem forasteiro, desterrado, colonizador. Tal ideia é ressaltada pela arte do próprio encarte do disco homônimo à música, no qual o artista aparece em sua condição de imigrante. Depois, o Uruguai, de onde partem ramificações para o perímetro do país, demonstrando fluxos e/ou trocas que a fronteira possibilita no âmbito da região; o círculo branco também parece denotar uma “área de influência” desses fluxos. Mas as ramificações conectam, ainda, esse lugar ao resto do globo.

Vimos, portanto, que as fronteiras, os seres fronteiriços e suas paisagens foram intensamente usadas para construir o caráter transfronteiriço do espaço platino. Seja nas tensões identitárias, seja

no elogio dessa condição, a tônica das representações é de apresentar o Prata como espaço diverso, múltiplo, onde os conflitos e travessias são possíveis.



Figura 1 – Capa e contracapa do CD *Frontera*, de Jorge Drexler
Fonte: Drexler, 1999

CONCLUSÃO: A CANÇÃO PRODUZ TERRITÓRIOS AO REPRESENTAR A PAISAGEM

O poeta consagra sempre uma experiência histórica, que pode ser social, pessoal ou ambas as coisas ao mesmo tempo. Mas, ao falar-nos de todos esses sucessos, sentimentos, experiências e pessoas, o poeta nos fala de outra coisa: do que está fazendo, do que está sendo diante de nós e em nós. E mais ainda, leva-nos a repetir e recriar seu poema e nomear aquilo que nomeia; e ao fazê-lo revela-nos o que somos.

Otávio Paz, *Signos em rotação*

Nos breves, porém significativos exemplos utilizados, busquei demonstrar como as paisagens platinas foram fundamentais para a construção do que tenho denominado de (p)latinidade, ou seja, uma platinidade que também é expressão da latino-americanidade.

Mostramos inicialmente como são elaboradas as representações do espaço, no sentido de uma prática geografizante, que busca descrever o espaço, se situar nele, e estabelecer analogias entre a composição musical e a paisagem. Vimos que várias estéticas ou propostas musicais se situam nesse espaço e se complementam através da busca de pontos comuns de representação. A música dos artistas está ancorada no espaço, que é sobretudo apresentada a partir das suas paisagens. As características mobilizadas para denotar esse espaço dizem respeito ao clima, às planícies, rios e mares, à formação histórica como espaço transfronteiriço. Se pode compreender que as paisagens aqui se apresentam como um recurso territorializante, o qual possui uma agência espacial. Assim, as paisagens representadas se fundem com outros elementos históricos e culturais que vão revelando o território do fazer musical. É o próprio espaço platino e a (p)latinidade que vão sendo construídos através de discos, concertos,

canções e declarações. Vitor Ramil, apontado pela maioria dos artistas como figura central para essa integração musical, já afirmara em pelo menos dois momentos suas ideias acerca da circulação cultural e musical no espaço platino:

Nós somos um centro. Não somos o Centro do Brasil, mas somos um centro, onde há uma confluência de linguagens, de Argentina, de Uruguai e de Brasil. [...] A nossa produção deveria nascer [...] desse nosso centro, que hoje em dia a gente chama de Mercosul. Porto Alegre, capital cultural do Mercosul. Faz sentido esse título pomposo (NÃO, 2002).

“Não estou à margem de uma história, estou no centro de outra”, respondi, antes de seguir para a Argentina, ao poeta/editor Ricardo Corona em entrevista à revista *Medusa*, a respeito da minha mudança do centro para o extremo sul do Brasil e meu conseqüente afastamento do calor do mercado. Decidi não perder meu tempo com *tonterías*. Eu já acreditava que o Rio Grande do Sul devia tirar proveito de sua posição geográfica e cultural privilegiada, desse centro estratégico que representa, dessa conexão de platinidade e tropicalidade impressa em nosso espírito como um mapa (RAMIL, 2004).

Portanto, é preciso situar os leitores, que às representações das paisagens aqui apresentadas, se somam outras iniciativas dos artistas: concertos coletivos, participações mútuas em discos, divulgação de ensaios, colaborações com intelectuais e formuladores de políticas culturais. O espaço platino dos músicos - o centro de uma outra história - torna-se possível através de micro-integrações que se dão de forma rizomática, expandindo uma rede de artistas que acabam por representar um processo de integração transfronteiriça. Esses processos não têm um estatuto de exceção. Eles dizem respeito às novas formas de territorialidades e da experiência do espaço na contemporaneidade, que transcendem os limites territoriais dos Estados-nação e são articuladas tanto em área quanto em rede. Entendemos que se trata de uma transterritorialidade (Haesbaert e Mondardo, 2011) musical. Ela articula relações escalares regionais, fronteiriças e nacionais buscando uma referência identitária de estabilidade na fluidez e na multiplicidade. Contudo, em sua trajetória, ela (re)compõe igualmente identidades regionais e étnicas que os projetos identitários nacionais negaram por muito tempo, justamente porque cruzavam os limites territoriais dos Estados-nação.

REFERÊNCIAS

- BERQUE, Augustín. Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: Elementos da Problemática para uma Geografia Cultural. In: CORREA, R. L.; ROSENDAHL, Z. *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 84-91.
- CANCLINI, N. G. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CONARD, Nicholas J.; MALINA, Maria. New evidence for the origins of music from the caves of the Swabian Jura. *Orient-archäologie*, v. 22, p. 13-22, 2008.
- DARDEL, Eric. *L'homme et la terre: nature de la realite géographique*. [S.l.]: Editions du CTHS, 1990.
- DI MÉO, G.; BULÉON, P. *L'espace social. Lecture géographique des sociétés*. Paris: Armand Colin, 2007.
- DREXLER, Daniel. *Micromundo*. Porto Alegre: MS2 Produtora, 2010. 1 disco sonoro.
- DREXLER, J. *Frontera*. Madrid: Parlophone Music, 1999. 1 CD.
- DREXLER, J. *Sea*. Madrid: Parlophone Music, 2001. 1 CD.
- GODELIER, Maurice. *L'idéal et le matériel: pensée, économies, sociétés*. Fayard, 2014.

- HAESBAERT, Rogério; MONDARDO, Marcos. Transterritorialidade e antropofagia: territorialidades de trânsito numa perspectiva brasileiro-latino-americana. *GEOgraphia*, v. 12, n. 24, p. 19-50, 2011.
- HALL, S. (ed). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage, 1997.
- HEIDRICH, A. L. Território e Cultura: argumento para uma produção de sentido. In: HEIDRICH, A. L.; DA COSTA, B. P.; PIRES, C. L. Z. *Maneiras de ler Geografia e Cultura*. Porto Alegre: Compasso, 2013, p. 53-60.
- HOY, Diário. *Entrevista con Daniel Drexler*. 2006. Disponível em: <www.diariohoy.net/notas/verNoticia.phtml/html/228974>. Acesso em: 30 jul. 2007.
- JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 17-44.
- JOHANSEN, K. *Bi*. Buenos Aires: Sony Music, 2012. 1 CD.
- JOHANSEN, K. *City Zen*. Buenos Aires: Sony Music, 2004. 1 disco sonoro.
- JOVCHELOVITCH, Sandra. Psicologia social, saber, comunidade e cultura. *Psicologia Social*. v.16, n.2, p. 20-31. 2004.
- LINHA FRIA DO HORIZONTE, A. Direção: Luciano Coelho. Produção: Chris Spode. Curitiba: Olho Vivo Filmes, 2014, 1 DVD.
- LUSSAULT, Michel. *L'homme spatial: la construction sociale de l'espace humain*. Paris: Seuil, 2007.
- MOSCOVICI, S. Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história. In: JODELET, D. (org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 45-66.
- MÜNZEL, Susanne; SEEBERGER, Friedrich; HEIN, Wulf. The Geißenklösterle Flute—discovery, experiments, reconstruction. *Studien zur Musikarchäologie*. v. III, p. 107-118, 2002.
- NÃO. Um olhar melancólico ou a Estética do Frio ou Não me venhas com milongas: entrevista de Vitor Ramil a Paulo César Teixeira. *NÃO 76*. Porto Alegre, 2002. Disponível em: <<http://www.nao-til.com.br/nao-76/entrevis.htm>>. Acesso em 20 nov. 2008.
- NOGUE I FONT, Joan; ROMERO GONZALEZ, Juan. *Las otras geografías*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2006.
- PONTY, Maurice Merleau. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- PRADA, Ana. *Soy Sola*. Montevideú, 2007. 1 CD.
- RAMIL, V. A estética do frio. In: FISCHER, L.A. (Org.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: UFRGS, 1993. p. 262-270.
- RAMIL, V. *A estética do frio*. Pelotas: Satolep Livros, 2004.
- RAMIL, V. *A paixão de V. Segundo ele próprio*. Pelotas: Satolep Music, 1984. 1 disco sonoro.
- RAMIL, V. Longes. Texto de divulgação do CD. 2004. Disponível em: <<http://www.vitorramil.com.br/textos/extras/longes.html>>. Acesso em: 5 out. 2009.
- RAMIL, V. *Ramilonga: A Estética do Frio*. Pelotas: Satolep Music, 1997. 1 disco sonoro.
- SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2009.
- SUERTEGARAY, D. M. A. Espaço Geográfico uno e múltiplo. *Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, n. 93, jul. 2001.
- TURINO, T. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- WATSUJI, T. *Antropología del paisaje: climas, culturas y religiones*. Salamanca: Sígueme, 2006.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.