

POR UMA GEOGRAFIA DA MÚSICA: NOTAS INICIAIS SOBRE O ESPAÇO GEOGRÁFICO DA MÚSICA POPULAR PLATINA

Lucas Manassi Panitz. Geógrafo. Mestrando em Geografia. Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

RESUMO

O tema deste artigo versa sobre os resultados preliminares da pesquisa: Por uma geografia da música, focada no estudo geográfico da música popular platina através de um grupo de compositores – suas representações do espaço geográfico, as articulações e atuações em território-rede, a inserção nas políticas culturais e os aspectos da multiterritorialidade presente nesse fenômeno musical particular. A proposta de pesquisa é uma continuidade do trabalho de graduação anterior, adicionando-se outros elementos. Inicialmente se realiza uma síntese dos trabalhos sobre geografia e música a nível nacional e internacional. Em seguida propõe-se uma abordagem teórica que se baseia: na conceituação de espaço geográfico, fornecido por Milton Santos; nas conceituações de território e territorialidade em Guy Di Méo, Claude Raffestin e Robert Sack; nos aspectos ligados à globalização e mundialização da cultura, e também às identidades territoriais, expressos em Joan Nogué; na teoria das representações sociais de Serge Moscovici e Denise Jodelet; nas reflexões sobre espaço, território e música de Yves Raibaud, e nas considerações sobre a vínculos territoriais e multiterritorialidade do espaço geográfico, de Rogério Haesbaert e Alvaro Heidrich. Apresentam-se em seguida alguns resultados preliminares da pesquisa. 1) As representações do espaço que os músicos realizam levam à compreensão de uma certa “recomposição do território”, mediante um discurso pautado na integração e na (re)identificação dos traços culturais que ligam os países da região platina. 2) Ao mesmo tempo, órgãos ligados ao Mercosul promovem diversos eventos musicais os quais são convidados alguns dos pesquisados neste trabalho; com isso, tenta-se mostrar como a institucionalidade política usa a música popular com deliberada estratégia territorial, geradora de identidade/territorialidade. 3) A articulação dos músicos se dá em rede, e tem como nós principais, Buenos Aires, Montevideu e Porto Alegre; nestas duas últimas os intercâmbios têm sido mais intensos, em termos de shows e parcerias musicais. 4) Os músicos participam de outras redes musicais, que os ligam com outras regiões e continentes, levando a visualizar a condição multiterritorial destes atores. Ao final do texto, chama-se atenção ao uso da música como importante ferramenta para a compreensão geográfica da cultura na contemporaneidade. A geografia da música, longe de se uma

proposta de nova disciplina, como parece sugerir o nome, é uma denominação que indica o interesse pela música nas abordagens em geografia social e cultural; o seu desenvolvimento pode contribuir para a construção de referenciais teóricos e metodológicos que possibilitem visualizar na música uma forma de compreensão da cultura e das manifestações artísticas, do território em sua dimensão simbólica, e abre um campo de discussão com outras ciências humanas já avançadas na temática da música, como a sociologia, a história e a antropologia.

Palavras-chave: geografia da música; representações do espaço; música popular.

INTRODUÇÃO

Este artigo trata de pesquisa sobre música popular platina, suas representações do espaço e o território-rede de músicos estabelecido entre Argentina, Brasil e Uruguai, na esteira de outros trabalhos sobre a temática das representações do espaço na música e das políticas culturais no Mercosul (PANITZ, 2008a, 2008b, 2009a, 2009b, 2009c e 2010). Tal pesquisa trata de um grupo de compositores destes países, suas parcerias, suas representações em torno de uma platina, compartilhada pelos mesmos. Destacam-se, entre outros, os argentinos Kevin Johansen, Pablo Grinjot e Tommi Lebrero, os brasileiros Vitor Ramil Marcelo Delacroix, Mário Falcão, Richard Serraria e Zelito, e os uruguaios Daniel Drexler, Jorge Drexler, Sebastian Jantos e Ana Prada. Ao atuarem em conjunto, estes músicos realizam uma série de espetáculos nos quais se torna clara uma representação da cultura platina compartilhada entre tais países. Não obstante, os músicos ressaltam esse caráter em entrevistas, palestras e livros de sua autoria. No presente artigo discutir-se-á alguns destes músicos, suas representações e também algumas as políticas culturais no âmbito do Mercosul nos quais os músicos se inserem. De um lado a Estética do Frio de Vitor Ramil se destaca por realizar uma reflexão entre estética musical e cultura popular a partir da paisagem pampeana, tipicamente rio-platense; por outro lado, o *Templadismo*, inspirado na Estética do Frio, se oferece como uma ferramenta de agitação cultural na região, que também realiza considerações em torno de uma estética musical, mas abre a possibilidade de *tender puentes* entre concepções musicais similares em distintos lados da fronteira platina. Nossa opinião é que estes músicos contribuem para o estreitamento de laços sociais e culturais em âmbito platino, produzindo um novo território, recriando-o, ou melhor, (re)compondo-o. Da mesma forma, sua participação em políticas de integração cultural

reforçam essa (re)composição. A grafia *(re)composição*, entre parênteses, se deve ao fato da presente análise tratar de um processo que *recompõe* antigas identidades e representações, porém *compõe* estas sob novos conteúdos, novas dinâmicas.

O presente artigo organiza-se da seguinte forma: encadeou-se os conteúdos teóricos e empíricos em uma discussão única, buscando apoio mútuo para sua análise. Ao final realizam-se considerações sobre o tema, atentando para a importância do estudo da música, em especial do desenvolvimento de uma *geografia da música*, interessada nos mais diversos processos que ligam o fazer musical à produção do território e do espaço geográfico.

SOBRE A IMPORTÂNCIA DO FENÔMENO MUSICAL

Na intenção de estabelecer um caminho teórico para o uso da música no estudo do território, é necessário dizer que, por *fenômeno musical*, entende-se um conjunto e uma interação de relações criativas, interpessoais, sociais, culturais, econômicas, espaciais e históricas que se expressam no fazer musical. Ao contrário da literatura, da dança e das artes visuais, que possuem seu acesso restrito não só a questões de reprodução (galerias de arte, salas de cinema, teatro etc) e condições sócio-econômicas de acesso (renda para usufruir de bens culturais), mas também por tempo de contato efetivo no dia-a-dia, a música, em especial a música popular, se faz presente no cotidiano sonoro de um sem números de pessoas e é, em nosso entendimento, a mais poderosa manifestação artística em comunicar representações sociais – e não raro mistura outras linguagens artísticas, como o audiovisual, a literatura, o cinema e a dança. A música popular, ainda, é de vital importância para a compreensão da economia: segundo Miguez (2007) a chamada indústria criativa – que envolve música, literatura e audiovisual – responde em torno de 7% do PIB mundial; no Mercosul, segundo o Fórum de Biarritz (López *et al*, 2006), o valor chega a 3% e no Brasil, o PIB da indústria cultural chega a 1%, segundo Herschmann & Kischinhevsky (2006). Embora se careça de dados absolutos, sabe-se que a música responde por uma parcela importante dos valores citados. Portanto, como prática sócio-espacial ela é um importante componente a ser considerado e estudado, não só pelo dinheiro que movimenta mas também pelos fluxos de pessoas, bens e serviços que são gerados em torno desta.

A música está, também, ligada com processos políticos, como argumenta Turino (2008), quando se verifica o uso político da música se admite que esta é realizada da maneira mais consciente e explícita. Seu uso, portanto, denota uma vontade deliberada de influenciar pessoas, de exercer o poder mediante um recurso artístico; é uma estratégia

territorial. É importante assinalar, com isso, que a música já possui conotações territoriais em sua descrição, seja pelo estilo ou pela cena musical onde se encontra: música popular brasileira, música dos balcões, hip hop nova-iorquino, movimento *manguebeat*, vanguarda paulistana. Portanto, a associação entre música e território não é nova e o estudo de suas relações diz muito sobre os processos culturais na contemporaneidade.

O ESPAÇO PLATINO E SUAS REPRESENTAÇÕES NA MÚSICA POPULAR

Para as historiadoras Gutfreind e Reichel (1996) as raízes do espaço platino estão na organização da sociedade colonial, um espaço de fronteiras móveis através de inúmeros tratados entre Espanha e Portugal. Mesmo após os processos de independência e o desenvolvimento particular de cada país, as historiadoras afirmam que

permaneceram os elementos da instância cultural que, por ser a mais íntima do ser humano, é também a que mais dificilmente é destruída. Não podemos esquecer, contudo, que ela se estruturou a partir de uma realidade concreta e da dinâmica de uma formação social gerada na sua relação com um espaço geográfico (GUTFREIND & REICHEL, 1996, p.14).

As autoras afirmam que neste espaço, portanto, encontramos um passado colonial que dá a origem a sua formação e que permanece até hoje se expressando através de um conjunto de hábitos e de valores que se perpetuam entre aqueles que se organizam socioculturalmente em torno da atividade pecuária. Partirei, portanto, a partir da idéia dessas historiadoras de que o espaço platino aqui tratado é aquele recorte da Bacia do Rio da Prata onde se desenvolveu uma sociedade baseada na atividade pecuária e que gerou uma configuração sócio-espacial e cultural que perdura em suas representações até os dias de hoje, ainda que de forma ressignificada e fragmentada, e não só em torno daqueles que desenvolvem a atividade pecuária; as representações do imaginário social *gaúcho/gaúcho* estão disseminadas como constituintes fundamentais da identidade regional no Prata. O *espaço platino*: ou seja, o campo; ou seja, o pampa. O fato de estarmos tratando-o assim se dá pelo fato de que as representações que encontramos nas canções dizem respeito sobretudo a esse espaço – o pampa, *la pradera*, o campo, o pago, o *rinconcito suavemente ondulado*.

O fato de tratar-se neste artigo de *espaço platino* (e não de *região platina* como fazem as historiadoras citadas) deve-se à importância do resgate da teoria sobre o espaço geográfico pelo geógrafo Milton Santos, fundamental para a presente análise. A formulação teórica central de Santos sobre o espaço geográfico, conceituando-o como “um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de

ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único na qual a história se dá” (Santos, 2009, p.63), talvez seja uma das contribuições mais importantes do geógrafo para as ciências humanas e sociais como um todo, pois é resultado das reflexões deste geógrafo com a sociologia, a psicologia e a filosofia. Essa formulação também abre uma enorme possibilidade de ampliar os estudos em geografia humana, uma vez que, ao considerar os sistemas de ações intrinsecamente ligados ao espaço, possibilita o estudo das intencionalidades e ações humanas sobre os objetos materiais e simbólicos. Em particular, nosso interesse pelos aportes Santos para constituir um referencial analítico em geografia para analisar a música, vem do fato de que este valorizou, como supracitado, a questão da ação sobre os objetos. Conforme o autor

As ações resultam de necessidades, naturais ou criadas. Essas necessidades: materiais, imateriais, econômicas, sociais, culturais, morais, afetivas, é que conduzem os homens a agir e levam a funções. Essas funções, de uma forma ou de outra, vão desembocar nos objetos. Realizadas através de formas sociais, elas próprias conduzem à criação e ao uso de objetos, formas geográficas (2009, 82).

Observa o autor, com base em Lagopoulos, que a produção do espaço envolve uma conjunção particular de processos objetivos/materiais e de processos de significação/simbólicos (*idem*). É preciso atentar também que entre a ação do sujeito e os objetos existe a intencionalidade, que permite decifrar o conteúdo e a justificativa das ações. Santos também observa que

a evolução social cria de um lado formas espaciais e de outro formas não-espaciais, mas no momento seguinte, as formas não espaciais se transformam em formas geográficas. Essas formas geográficas aparecem como uma condição de ação, meios de existência – e o agir humano deve, em um certo momento, levar em conta esses meios de existência. (*idem*).

Di Méo (2007), abordando as particularidades dos sistemas de ação, diferencia *agente* e *ator*. segundo ele, o agente é aquele – indivíduo, grupo, instituição – que possui a faculdade de agência sobre o espaço, porém sua ação é mais limitada que a do ator. Este último, para além da faculdade de agir, tem a capacidade de *entrar em cena*, tem mais poder de ação. Os agentes levam consigo o sentido do *agir*, porém o termo agente seria um tipo subalterno; ele é um homem ou mulher ordinário/cotidiano, sem qualidades particulares. Os atores, por sua vez, possuem uma conotação dos que *encenam*, estão mais visíveis quanto à sua ação. Esses atores não são tomados em sua individualidade, mas sim em seu caráter coletivo ou institucional: os atores coletivos reúnem grande número de indivíduos, que dispõem de competência intencional e estratégica. Ele completa que, qualquer agente ou ator que participa de um processo com clara estratégia territorial é chamado de *ator territorializante*. Ele, o ator, contribui para a constituição de territórios, possuem capacidade

individual e coletiva de transformar o espaço geográfico. Di Méo completa que são poucas as pessoas que, de uma maneira ou de outra, não tomam em algum momento o papel de agente ou ator territorializante (p.31), e que o espaço geográfico e o território só existem através destes. Torna-se importante então, em um primeiro momento, espacializar os atores, e em seguida expor suas ações sobre os objetos existentes ou em criação, localizar os objetos aos quais se referem. Espacializando os atores, estamos atentos à “inserção territorial do processo social” e, mais do que isso, atentos que o espaço é também um “dado do próprio processo social” (SANTOS, 2009, p.80).

Analisando dessa forma, a pesquisa que se está levando adiante (PANITZ, 2010), reconhece as formas geográficas cristalizadas no fenômeno musical, gerando as “condições de ação”. A representação de um espaço transfronteiriço, por meio de analogias como a “contiguidade do pampa”, o transbordamento das influências culturais entre os países, que se tem verificado, são exemplos claros de formas geográficas – representacionais – que geram condições de ação para os músicos transitarem livremente pelo espaço platino, dando razão a sua forma de agir e cantar. Além de representado, cabe dizer, esse território é efetivamente vivido, experienciado cotidianamente, sendo o campo de ação do indivíduo. Tornando-se, em maior ou menor medida, um porta-voz de algumas questões culturais e sociais, esse indivíduo passa a se tornar um ator, ou seja, um protagonista no papel de produção do espaço. Esse ator produz o espaço através das suas ações sobre os objetos e da criação de novos espaços. Ele age sobre objetos, representacionalmente, ao referir-se ao Prata, ao Conesul, ao Mercosul, ao Pampa; ele age sobre os objetos também ao vivenciar aquilo que representa; age de forma de forma indireta ao ser ouvido por consumidores da sua música, que em medida também vivenciam essas representações; age ainda quando estabelece relações no espaço com outros músicos que possuem afinidades musicais, quando se encontra com estes, quando divide o palco com estes; age, enfim, produzindo condições para a reprodução do seu fazer musical. E não o faz sozinho: age-se coletivamente, seguem-se diretrizes mais ou menos traçadas e compatibilizam-se discursos. E ao fazerem isso não o fazem por todo o sistema de ações e objetos que é o espaço geográfico: o fazem pontualmente, desde o seu raio de ação, conectando-se com outros atores que partilham de um projeto coletivo semelhante. Fazem-no em rede, de ponto a ponto, e ampliando-se as conexões em cada um destes pontos. Agem, portanto, em nossa opinião, territorialmente.

PROPOSTAS MUSICAIS NATURALMENTE TERRITORIALIZADAS

Vitor Ramil, compositor brasileiro, publicou um ensaio denominado *A estética do frio* (RAMIL, 1993) onde realiza algumas reflexões da sua própria criação musical e uma tentativa de sistematizar essas reflexões e criar uma concepção contemporânea tipicamente gaúcha dentro da música brasileira. Nos tempos em que estava radicado no Rio de Janeiro, acompanhava em junho o noticiário nacional que mostrava imagens de festas populares na Bahia em pleno clima tropical, ao lado de imagens do inverno gaúcho que mostrava a geada, as temperaturas negativas e o cotidiano das pessoas naquele ambiente, mostradas num tom de anormalidade, como se estivessem descoladas da realidade do Brasil ou estivessem chegando mesmo de outro país. Concluiu, então, que de alguma maneira o frio simbolizava o gaúcho, e viu nesse frio uma metáfora definidora desse habitante. Então, buscando uma representação do gaúcho, lhe surgiram imagens *frias*: o gaúcho tomando seu mate apreciando a imensidão do pampa, o verde dos campos em contraste com o azul do céu, poucos elementos formando a paisagem, e lhe vieram adjetivos como rigor, precisão, concisão etc. Traçando um paralelo da música com a paisagem gaúcha, Ramil enxerga na milonga um caminho para seguir sua concepção fria e ressalta 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” (RAMIL, 1993, p.268). A partir dessa concepção fria, Ramil estabelece características para sua produção: “O ritmo brasileiro, negro, dançante, tratado com certa dureza (o rigor do tango) e preciosismo planejados. O ritmo como um raciocínio minucioso. [...] O ritmo trazendo leveza. Limpeza. Uma analogia? Montanhas e morros do Rio colocados aqui e ali, criteriosamente, na vastidão lisa do pampa” (*idem*). Percebe-se claramente que Milonga em Sete Cidades (RAMIL, 1997, Faixa 1) é um tipo canção-manifesto das idéias que propõe.

Do outro lado da fronteira platina, os músicos uruguaios, irmãos, Jorge e Daniel Drexler, criam o termo *Templadismo* – uma alusão ao Tropicalismo. *Templadismo* poderia ser traduzido como *Temperalismo* ou *Temperália*. De fato no bojo dessa concepção, assim como na *Estética do Frio*, está uma característica que acompanha o espaço vivido – o clima e suas estações bem definidas, a presença de verões e primaveras, mas também de outonos e de invernos, e suas respectivas imagens e sensações criadas – como a melancolia, por exemplo. Segundo matéria no periódico argentino *Diario Hoy* (2007), Daniel Drexler afirma que a melancolia está claramente associada ao clima e à paisagem e 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”. 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 das pampas “y bueno, se me ocurrió la palabra ‘templadismo’. [...] 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”. Já o compositor argentino Kevin Johansen fala em *subtropicalismo* e também corrobora com a proposta do *templadismo*. Em entrevista realizada, o compositor afirma que reconhece uma cultura específica no âmbito platino e que “se dice que del Sur del Rio Grande do Sul, somos mas 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.”. 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 no se hallo pero dejo su huella, su sonido”. Já Ana, em entrevista, conta que “una característica de esta cultura es justamente la variedad. 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”.

Notamos, a partir destes músicos, por um lado o reconhecimento da formação histórica que dá origem à configuração étnica e representacional no espaço platino, mas também uma concepção ligada sobretudo à paisagem e ao ambiente natural platino, destacando o pampa e o caráter subtropical que marca esse ambiente. Longe de ser uma concepção determinista da cultura, tais assertivas levam a considerarmos o entrelaçamento entre natureza e cultura, entre ambiente e sociedade. Turino (2008) ao discutir as idéias do antropólogo Gregory Bateson, afirma que as artes em geral possuem uma forma especial de comunicação que tem uma função integrativa – integra e unifica membros de um grupo social, mas também integra os indivíduos com 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).

Na tentativa de explorar a questão simbólica do território e suas relações com a natureza, Baurel, citado por Tizon (1996), afirma que de certa maneira todo o território é um fenômeno imaterial e simbólico e que até os elementos físicos e biológicos que compõem um território passam por processos de simbolização e desmaterialização. Pode-se afirmar,

portanto, que o território é entendido como um lugar ou uma coleção de lugares que mobiliza os registros da vida humana e social; ele combina as dimensões concretas, materiais, seus objetos e espaços, suas práticas e experiências sociais cotidianas, com a dimensão das representações – ideias, imagens, símbolos, memórias – e do poder (DI MÉO, 2007). O território pode ser entendido também como uma relação social com o espaço, que pressupõe apropriação, ocupação, domínio, uso – todas essas características relacionadas com o exercício do poder sobre o espaço. Para Raffestin (1992)

o território se forma a partir do espaço, é o resultado de uma ação conduzida por um ator sintagmático (ator que realiza um programa) em qualquer nível. Ao se apropriar de um espaço, concreta ou abstratamente (por exemplo pela representação), o ator 'territorializa' o espaço." (p. 143),

e dessa forma o território “é um espaço onde se projetou um trabalho, seja energia e informação, e que , por consequência, revela relações marcadas pelo poder” (idem). O território que se trata aqui, porém, não é exclusividade do Estado. Embora seu poder seja incontestável, o Estado não é o único ator que mantém relações de poder com o espaço. Como vimos com base em Di Méo, em maior ou menor intensidade, todo indivíduo exerce ação sobre o espaço. Tais ações levam a relações de poder e são essas que constituem o território. Na opinião de Heidrich *et al* (2008) são os geógrafos Sack e Raffestin que contribuem para essa assertiva:

para Sack, por exemplo, é fundamental ver a territorialidade como uma estratégia, pela qual se pode obter controle do acesso a determinada área de interesse. Raffestin, por sua vez, explicitou o processo de desterritorialização-reterritorialização, pelo qual se compreende a construção, perda e reconstrução de vínculos com o território. Para ambos, o poder não é uma exclusividade política [acrescentaríamos, “do Estado”] (Heidrich *et al*, 2008, p.14).

Tendo em conta que as ações humanas não são homogêneas pelo espaço, e que as recentes transformações do mundo proporcionaram uma comunicação cada vez mais intensa e desigual, seria pertinente considerarmos a existência de diversos territórios-rede, formadas por “linhas (fluxos) que ligam pontos (pólos), jamais preenchendo o espaço no seu conjunto” e admitindo também que essa condição proporciona muitos “interstícios que se oferecem para outras formas de organização do espaço” (HAESBAERT, 2002, p.123). Dessa forma, vemos que os territórios-rede podem estar sobrepostos e seus pontos podem entrar em contato ou não, em função da natureza das territorialidades em questão. Distintas territorialidades, portanto, podem coexistir desde que seu objeto de disputa territorial não coincida.

A territorialidade é entendida como a condição espacializada da ação do indivíduo sobre o território, ou como afirma Heidrich “uma construção a partir do estabelecimento de

vínculos, em que o objeto do vínculo é acercar-se e dominar uma extensão ou participar dela” ou ainda um “elo que se estabelece com o território e o que diz se um ator tem controle sobre a área ou se o ator tem acesso e participa daquilo que sua extensão proporciona.” (2009, p.3). Sack ainda contribui para esse entendimento ao explicar que a territorialidade é usada nas relações cotidianas, nas complexas organizações e também é “uma expressão geográfica primária da expressão do poder social” (1986, p.5); ela é para Sack “uma poderosa estratégia geográfica de controle de pessoas e coisas através do controle de uma área” (idem). Sack contribui ainda afirmando que o exercício do poder, em termos territoriais, envolve classificação de área, forma de comunicação por barreiras e controle ao acesso à área. É preciso atentar, contudo, que na presente abordagem o poder se expressa em sentido amplo, em termos de possibilidade, “condição de ação”, e raramente entra em conflito ou disputa pelo uso/apropriação do mesmo território, mas nem por isso menos relevante socialmente. Foucault (2009) nos ajuda a compreender tal dimensão ao defender que

o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir.

Oriundos do campo dos estudos culturais norte-americano, Herman *et al* (1998) também desenvolvem uma abordagem do poder, relacionando a música com pressupostos de Henry Lefebvre e Jacques Atalli. Para os autores o fenômeno musical das subculturas pode ser relacionada com o que Lefebvre chama de *espaços de representação* e completam que “o que precisamos é [...] uma cartografia do som como um território do poder” (HERMAN *et al*, 1998, p.16). Em suma, devemos atentar para que o exercício do poder não seja diretamente ligado ao conflito; ele é, em muitos casos, mais uma possibilidade de criar representações transformadoras executadas por um ator, um indivíduo da sociedade que possui visibilidade e audibilidade para fazer circular suas ideias – fazer valer sua estratégia. Daí afirmarmos, com base em Robert Sack, que a territorialidade,

como uma componente do poder, não é somente um meio de criação e manutenção da ordem, mas é um instrumento para criar e manter muito do contexto geográfico através do qual nós experienciamos o mundo e damos a ele significado” [trad.] (SACK, 1986, p. 219).

Mas o que acontece quando presenciamos uma sobreposição de territórios, ou o entrelaçamento destes? De fato as análises preliminares da supracitada pesquisa de mestrado permitem afirmar tratar-se de uma condição multiterritorial. Trata-se de atores

especializados no contexto do espaço platino, em distintos lados da fronteira, mas a territorialidade desses atores diz respeito aos seus espaços nacionais, transfronteiriços (o plano da região platina), transnacionais e pontuais (estes últimos, fruto de suas vivências individuais, mas que reverberam no conjunto das representações que criam). De outra parte, vemos relação e o trânsito de alguns desses atores por organizações supranacionais, marcadamente o Mercosul. Mais ainda, suas articulações se dão ponto-a-ponto, conectando músicos de Buenos Aires, Montevideú, Porto Alegre, Pelotas, entre outros. Ou seja, estamos lidando com uma sobreposição e coexistência de territórios. Analisando a partir da proposição de Haesbaert, temos pelo menos três tipos de territorializações envolvidas em nossa pesquisa. Em primeiro lugar as territorializações político-funcionais, como as dos Estados-Nação. Em segundo lugar territorializações mais flexíveis, que admitem a sobreposição territorial e por terceiro lugar territorializações “efetivamente múltiplas – uma multiterritorialidade em sentido estrito, construídas por grupos ou indivíduos que constroem seus territórios na conexão flexível de territórios multifuncionais e multi-identitários” (HAESBAERT, 2008, p.25). Este último tipo, que se relaciona com a forma de organização dos músicos tratados na referida pesquisa, se caracteriza por

articulações territoriais em rede [que] dão origem a territórios-rede flexíveis onde o mais importante é ter acesso aos pontos de conexão que permitem “jogar” com a multiplicidade de territórios existentes, criando assim uma nova territorialidade. [...] Trata-se de fato de vivenciá-los, concomitantemente e/ou consecutivamente, num mesmo conjunto, sendo possível criar aí um novo tipo de “experiência espacial integrada” (HAESBAERT, 2004, p.346).

O autor sintetiza alguns elementos que permitem sua compreensão: uma dimensão tecnológica com extrema densificação informacional, uma dimensão simbólica cada vez mais importante, um fenômeno do alcance planetário instantâneo e a identificação espacial ocorrendo muitas vezes no próprio movimento.

GLOBALIZAÇÃO, NOVAS REPRESENTAÇÕES E IDENTIDADES

Milton Santos observa que com a globalização “amplia-se a variedade de tipos econômicos, culturais, religiosos e linguísticos, multiplicam-se os modelos produtivos, de circulação e de consumo [...] e também aumenta a variedade de situações territoriais” (SANTOS, 2001, p. 287). Pode-se falar, então, da importância da relação entre espaço geográfico e identidade no contexto atual da globalização. Como destacam Nogué & Ruffi (2006), a intensificação da circulação de pessoas em escala mundial (tanto no contexto do turismo como no contexto das migrações para trabalho) provocou um confronto entre identidades culturais – identidades de caráter territorial sem dúvida. Acrescentaríamos

ainda o desenvolvimento e a universalização relativa das TIC's (Tecnologias da Informação e Comunicação), em especial a Internet, que permitiu que uma considerável parte da população mundial tivesse a possibilidade de acessar e compartilhar conteúdos em escala global. De fato, Daniel Drexler afirma em entrevista realizada para a pesquisa, que a Internet como ferramenta comunicacional exerceu um papel fundamental no estabelecimento de parcerias musicais no Prata. Diferentemente do trânsito no exterior (marcadamente a Europa), viabilizado em grande medida por amigos e parceiros musicais residentes naquele continente, a Internet realizou no Prata a função de conectar os que estavam próximos. Drexler faz alusão à Internet como uma espécie de ferramenta que provocou uma maior autonomia do músico popular independente, que pôde se afastar de um modelo consagrado de divulgação periferia1-centro-periferia2; ou seja, os músicos não precisariam mais chegar necessariamente aos grandes centros culturais como Madrid, Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires, para viabilizar suas parcerias e divulgação em centros menores.

Nota-se também que a concepção da Estética do Frio está fundada em um período de dupla tensão: de um lado representações nacionais não são mais incontestáveis. Observa-se no discurso artístico e acadêmico um esfumaçamento das fronteiras, quando já é possível integrar-se a outros espaços já que as fronteiras nacionais deixam de ter a importância que tinham anteriormente – vide a própria representação que Ramil faz do Mercosul. Por outro lado o processo de globalização em sua dinâmica de transformar os lugares acaba por reavivar os regionalismos. Nogué & Rufí (2006) e Hall (2004) afirmam que o processo de globalização/mundialização aumentou a importância do lugar, do regional, uma vez que o Estado-nação encontra-se em crise. Nesta dupla ou tripla tensão (global, nacional e local) a maneira de integrar-se no sistema-mundo não é homogênea: então os regionalismos surgem como forma de manutenção ou restituição do poder (entende-se aqui o poder como já referido na seção anterior). E realmente, se pensarmos com Baczkó quando afirma que, em épocas de crise de um poder, se intensificam a produção de imaginários sociais em busca de uma representação que busque uma nova legitimidade (BACZKO, 1985, p.310), podemos compreender em qual contexto que se situam proposições como a Estética do Frio e o *Templadismo*, ao evocarem uma identidade transnacionalmente compartilhada no Prata. Pode-se pensar com este autor quando afirma que imaginar uma contra-legitimidade é uma forma de questionar a legitimidade do poder da representação em voga. E estes conflitos “só são imaginários no sentido em que têm por objeto o imaginário social, ou seja, as relações de força no domínio do imaginário coletivo” (idem). Ainda que, como afirma Ramil, a Estética do frio não seja um movimento e não tem

“a pretensão de estabelecer uma teoria que vá solucionar a questão de identidade ou estética de uma região do Brasil”, mas sim de uma reflexão individual do seu próprio trabalho (NÃO, 2001), o simples fato se tratar de um compositor respeitado, e a Estética do Frio ter sido bem aceita e comentada, inclusive em trabalhos acadêmicos, mostra o quanto esta representação recebeu destaque no debate sobre a cultura sulina e platina; o próprio Templadismo, num certo sentido, é resultado disto. O próprio Ramil afirma que a Estética do Frio “não é um movimento, mas se movimenta; não é um manifesto, mas se manifesta”. Seria importante pensar, portanto, a ação dos músicos em termos de representações, inspirados na teoria das representações sociais, de Serge Moscovici e Denise Jodelet. Esta, permite avançar no sentido de explicitar com mais profundidade as relações entre representações do espaço, imaginário e sistemas de ações. Segundo Jodelet (2001)

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 compartilhadas pelos membros de um mesmo grupo constroem uma visão consensual da realidade para esse grupo (p. 21),

e a autora completa ainda que elas são “uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e compartilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (2001, p.22). Esse saber tem objetivo prático, segundo a autora, 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 “intervêm em processos variados, tais como a difusão e a assimilação dos conhecimentos, o desenvolvimento individual e coletivo, a definição das identidades pessoais e sociais, a expressão dos grupos e as transformações sociais” (idem). Moscovici defende que existe uma categoria de pessoas que comumente têm o ofício de criá-las: “são todos aqueles que se dedicam à difusão dos conhecimentos científicos e *artísticos*: médicos terapeutas, trabalhadores sociais, *animadores culturais*, especialistas de mídias” (MOSCOVICI, 2005, p.63). Dessa forma, entende-se o papel do artista, como o músico, possui um papel claro. O artista é uma peça importante na geração de representações para o conjunto da sociedade, sendo ele um importante formulador das ideias acerca do espaço e da identidade. De outro modo, reconhece-se que essas representações alimentam o sistema de ações, dispondo de discursos e práticas que incidem sobre o sistema de objetos e geram condições intersubjetivas para a prática espacial e para a criação das

identidades. Nesse sentido, representações sociais também são representações do espaço e da identidade territorial.

Daniel Drexler e Vitor Ramil propõem uma prática musical “do Prata”, “do sul”. Porém, ao passo que Ramil realizou uma reflexão de seu próprio fazer musical, Drexler ao propor o templadismo, cria expressamente um movimento musical que busca adesão de outros músicos que compartilham de um mesmo imaginário. Sua representação tem um caráter globalizante, mas também possui um caráter prático, orientado ao fazer musical. Não é um fazer musical de qualquer tipo: é aquele que se encaixa dentro da estética do “não-excesso”, dos “climas calmos”, das paisagens pampianas, da milonga como ritmo central ou preponderante nas composições. Outra vez me reporto a Baczko quando afirma que “o imaginário social informa acerca da realidade, ao mesmo tempo que constitui um apelo à ação, um apelo a comportar-se de determinada maneira”. O dispositivo imaginário, como esquema de interpretação e também de valorização, “suscita a adesão a um sistema de valores e intervém eficazmente nos processos da sua interiorização pelos indivíduos, modelando os comportamentos, capturando as energias” (BACZKO, 1985; 311). Por isso, é necessário dizer: esse imaginário é mais do que uma representação imaginária. Trata-se de representações vividas, experimentadas no cotidiano e, uma vez que a música é uma representação artística que circula entre os indivíduos, ela gera realidades não só para quem as produz, mas para quem as consome. Idéias sobre integração cultural, hibridismo musical, estéticas e propostas musicais territorializadas, são representações que viabilizam suas próprias ações sobre o espaço e desencadeiam outros processos culturais análogos. É o caso de recentes publicações recentes sobre a estética do frio na fotografia (UFRGS, 2008) e o interesse de documentaristas paranaenses em registrar a rede de músicos exposta neste artigo.

Músicos como Jorge Drexler, Ana Prada, Kevin Johansen e Vitor Ramil, têm participado de eventos musicais e culturais patrocinados ou promovidos pelo Mercosul. Nestes eventos destaca-se o discurso da integração regional por meio da cultura, em especial da música. É o caso do Mercosul Musical e o Latinoamericana. Conforme a organização deste último

existe una necesidad creciente por tender puentes y fortalecer los ‘vínculos entre los países de América Latina [...]. La música como medio, como factor de unión entre los pueblos, juega un rol fundamental en la construcción de identidad. Latinoamericana propone generar una experiencia de integración cultural a través de la música, para conocernos de un lugar artístico, generando intercambio y fuerza de unión entre los países latinoamericanos (LATINOAMERICANA, 2009).

Portanto, considera-se que ao participar destes eventos, a ação dos músicos (já em curso,

anterior às iniciativas institucionais) se torna justificável e sua imagem é reforçada por meio destes. Ainda que a proposta “latinoamericana” não diga respeito *stricto sensu* ao teor da proposta “platina”, elas não são discordantes. Elas se reforçam mutuamente, pois tratam de processos transnacionais de integração na região sul-americana. As duas propostas, latino-americana e platina, comungam de uma mesma estratégia, a da integração, a da formação de novos territórios por meio da cultura, do imaginário que une aos povos.

MÚSICA POPULAR E SUA GEOGRAFIA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como prática musical, a música pode ser tomada como geo-indicador da organização dos lugares, ou também em termos de políticas culturais como forma de gestão territorial, conforme propõe Raibaud (2008, p.2). Por isso, a circulação de músicos em um espaço transfronteiriço como o Prata indica formas de organizações do espaço que escapam às institucionalidades formais e possuem informações importantes acerca da subalternidade dos espaços, redes culturais articuladas pelo meio técnico-científico-informacional, novos mercados culturais entre outros itens. Em segundo lugar, ao visualizar-se ações concretas da institucionalidade supranacional do Mercosul, chamando alguns dos artistas anteriormente citados para representarem a integração cultural e regional, dão indícios inequívocos que a música tem servido como forma de gestão territorial ao longo do processo de integração regional e comercial no âmbito do Mercosul. Práticas musicais não-institucionais e políticas culturais são duas formas que atuam de forma sinérgica, sendo que a intensidade das primeiras aumenta sua presença nas segundas. De um lado é a visibilidade dos artistas no território que dá suporte para sua inserção nas políticas culturais; de outro lado as políticas culturais reforçam sua visibilidade e ainda proporcionam a ampliação de sua rede social e cultural, ampliando assim o território-rede já existente e inclusive possibilitando a criação de outros. Portanto, ainda que o interesse nas políticas culturais institucionais tenha basicamente o foco implícito em *cimentar* culturalmente um novo espaço supra-nacional, e sobretudo comercial, que é o Mercosul, não desconsidera-se que as implicações diretas e indiretas deste processo fazem reverberar nas ações dos músicos sobre o território.

O resgate dos citados músicos pelos ritmos regionais, como o candombe, a milonga e o chamamé, e sua difusão pelo Brasil, também podem nos dar indícios para uma discussão sobre (re)composição territorial e identitária no âmbito platino. Na caracterização do espaço platino, apontou-se anteriormente suas raízes, remontando um passado colonial e um modo de vida compartilhado entre os atuais países Argentina, Brasil e Uruguai (e

Paraguai também). Nesse passado colonial a música, bem como outras manifestações culturais, exerceu uma forma representacional de forte impacto, que foi presente em sua forma *original* até o surgimento das historiografias nacionais que realizaram o trabalho de ajustar os caracteres culturais dos povos aos interesses nacionais de estabelecimento das fronteiras dos Estados-nação. No caso particular do Rio Grande do Sul, juntamente com a historiografia, os movimentos tradicionalistas contribuiriam em grande parte para cristalizar práticas, genuinamente platinas, no seio da tradição dita *gaúcha*, tornando a música particularmente numa interpretação monolítica da cultura regional, submissa aos cânones do tradicionalismo, de cunho eminentemente institucional e estatal. Porém, dado os processos atuais de globalização, de acesso as tecnologias da informação, da intensificação do trânsito na região e principalmente de abertura econômica e a formação do bloco Mercosul, entende-se que as representações da cultura, praticamente confinadas ao espaço nacional, acabam por *reencontrar-se* a partir da aceleração nas trocas culturais entre países e mediante um novo discurso de integração regional econômica e social mais ampla. Mas junto a isso, é importante não esquecer que, dado a própria porosidade das fronteiras, entende-se que historicamente diversos músicos populares no Rio Grande do Sul realizaram e realizam um trabalho de (re)aproximação aos ritmos *gauchos* e platinos, ajudando a inserir esses ritmos no panorama da musica popular local: Os Tapes, Os Almôndegas, Carlinhos Hartlieb, Bebeto Alves, Raul Elwanger, Nei Lisboa, Vitor Ramil, entre tantos outros. A novidade agora, porém, é que além de todo esse resgate pioneiro dos artistas, a nova música sul-rio-grandense se liga diretamente às parcerias com argentinos e uruguaios e compõe uma rede que se estabelece rapidamente, onde a capacidade de representação de um novo território musical é mais intensa. Essa característica atual remete a uma (re)composição territorial por meio da música já iniciada por outros atores, mas sua importância no contexto atual é uma atuação em rede que torna essa (re)composição mais visível e de atuação mais veloz. Tudo nos leva a crer que subjacente a esse processo esteja outro processo, mais profundo, de construção efetiva de uma identidade híbrida e de um território cultural híbrido entre os países platinos, o qual chamamos anteriormente de *(p)latinidade* (PANITZ, 2008c).

Ao refletirmos com Milton Santos sobre o espaço geográfico e sua relação com a música, somos conduzidos a um enriquecimento para a análise geográfica. Por um lado se tratam de representações da cultura em função da integração em termos mais amplos – são ações justificam muitas outras que animam os objetos. Toda uma cadeia de processos se desenrola nesse movimento, nos informando a rede de intencionalidades a qual se liga tal

representação. Por outro lado, ou concomitante a isso, novas referências espaciais são criadas, vividas e reproduzidas, gerando um processo objetivo de produção de um novo território. Números de shows conjuntos entre os músicos têm crescido consideravelmente nos últimos anos, quase sempre evocando representações de um espaço compartilhado sem fronteiras. Shows, circulação de músicos pelas mídias locais, parcerias musicais transfronteiriças, vendas de discos e representações do espaço platino, possuem repercussões importantes não só por quem produz a música, mas por quem a consome. Nossa opinião é que esse fenômeno musical pode ser explicado geograficamente e que suas características gerais e particulares pode nos levar à compreensão ampliada da relação entre manifestações culturais e artísticas com o espaço geográfico em suas dinâmicas mais contemporâneas. Tal proposta é inovadora no estudo geográfico da música, pois além de abordar a condição multiterritorial dos espaços, desvia o olhar para as fronteiras dos Estados-nação e busca um diálogo efetivo com os países da América Latina, em especial os países do sul da América do Sul.

REFERÊNCIAS

BACZKO, B. A imaginação Social. **Anthopos – Homem 5**. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985. p.296-332.

DIÁRIO HOY. **Entrevista con Daniel Drexler**. Disponível em: <<http://www.diariohoy.net/notas/verNoticia.phtml/html/228974>> . Acesso em: 30 jul.2007.

DI MÉO, G.; BULÉON, P. **L'espace social**. Lecture géographique des sociétés, Armand Colin, Paris, 2007.

EVANGELISTA, H.A. **Rio de Janeiro e a música**. Uma reflexão sobre a decadência, a carioca eo da própria música. Rio de Janeiro: Armazém Digital, 2005.

FERNANDES, N. N. **Escolas de samba**: sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal. 1981.

GUTFREIND, I; REICHEL, H. J. **As raízes históricas do Mercosul**. A Região Platina Colonial. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1996.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização**: do " fim dos territórios" à multiterritorialidade. Bertrand Brasil, 2004.

_____. Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade. In: HEIDRICH, A. L. et al (Orgs.). **A emergência da multiterritorialidade**: a resignificação da relação do humano com o espaço. Porto Alegre, Canoas: Editora da UFRGS, Editora da ULBRA, 2008, p.19-36.

HEIDRICH, A. L.; COSTA, B. P; PIRES, Claudia Luisa Zeferino; UEDA, V. (Org.). **A emergência da multiterritorialidade**: a ressignificação da relação do humano com o espaço. 1. ed. Porto Alegre, Canoas: Editora da UFRGS, Editora da ULBRA, 2008.

HERSCHMANN, M; KISCHINHEVSKY, M. “A indústria da música brasileira hoje Riscos e oportunidades”, in: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JUNIOR, Jeder. (orgs.). **Comunicação & música popular massiva**. Salvador: EDUFBA, 2006.

JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p.17-44.

LATINOAMERICANA. **Latinoamericana**: música para la integración. Disponível em <<http://www.latinoamericana.com.uy>>. Acesso em 20 nov 2009.

LIMA, N. **Dos territórios dos sentidos ocupados à sintonia com o entorno – um canto para a música na geografia**. Universidade de São Paulo. Tese de doutorado. São Paulo, 2002.

MELLO, J. **O Rio de Janeiro dos Compositores da música popular brasileira –1928/1991 – uma introdução à geografia humanística**. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, UFRJ, 1991.

MESQUITA, Z. A geografia social na música do Prata. **Espaço e Cultura**, v. 3, p. 33-41, 1997.

MIGUEZ, P. **Alguns aspectos do processo de constituição do campo de estudos em economia da cultura**. Seminário Internacional em Economia da Cultura: Recife, 2007.

MOSCOVICI, S. Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história. In: JODELET, Denise (org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p.45-66.

NOGUÉ I FONT, J.; RUFÍ, J.V. **Geopolítica, identidade e globalização**. São Paulo: Annablume, 2006.

PANITZ, L. M. **A estética do frio e o templadismo**: representações da paisagem platina através da música popular. Anais do X Encuentro. El mundo como Geografia. Rosario, 2008a.

_____. **As representações do espaço na música popular platina**. Trabalho de Graduação. Porto Alegre: Departamento de Geografia, UFRGS, 2008b.

_____. **A geografia da cultura**: iniciativas e políticas culturais para a integração regional. Livro de resumos da XVII Jornadas de Jóvenes Investigadores da Associação de Universidades do Grupo Montevideo. Concórdia, 2009a.

_____. **As múltiplas redes de integração cultural no Mercosul**: uma introdução ao tema. Anais do III Encontro do NEER. Porto Velho, 2009b. 1 CD/ROM.

_____. **As representações do Prata na música popular**: identidade, paisagem e

territórios fronteiriços. Revista Pampa Sem Fronteiras, p. 15 - 23, 01 set. 2009c. Disponível em: <<http://pt.calameo.com/read/0000735906c90dc47a0a9>>

_____. **Por uma Geografia da Música**: o espaço geográfico da música popular platina. Projeto de qualificação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Geografia. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

RAFFESTIN, C. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

RAIBAUD, Y. **Comment la musique vient aux territoires**. Bourdeaux: MSHA, 2008.

RAMIL, V. A estética do frio. IN: FISCHER, L.A. **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: UFRGS, 1993. p. 262-270.

REVISTA DIGITAL NÃO. **Um olhar melancólico, ou A Estética do Frio, ou Não me venhas com milongas**: entrevista de Vitor Ramil a Paulo César Teixeira. Porto Alegre, 2001. Disponível em <www.nao.com.br>. Acesso em 30 jul. 2007.

SACK, R. **Human Territoriality**: its theory and history. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

SANTOS, M, SILVEIRA, M. L. **O Brasil**: território e sociedade no início do século XXI. Rio de Janeiro: Record; 2001.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2009.

TIZON, P. Qu'est-ce que le territoire. In: DI MEO, G. **Les territoires du quotidien**. Paris: L'harmattan, 1996. pp.17-34.

TURINO, T. **Music as social life**: the politics of participation. Chicago: University Of Chicago Press, 2008.

UFRGS. **A estética do Frio**. Jornal da Universidade, 2008. Disponível em: <www.ufrgs.br/comunicacaosocial/jornaldauniversidade/110/ensaio.htm>. Acesso em 20 nov 2009.