

A construção de si e do (no) outro: Deslocamentos de músicos na Tríplice Fronteira (Brasil / Argentina / Paraguai)¹

Geni Rosa Duarte*
Emilio Gonzalez**

Resumo: Este artigo confronta a trajetória de dois músicos hoje residentes em Foz do Iguaçu, Paraná: Raul Garnica e Negendre Arbo. Discutindo questões que os aproximam e os distanciam, a partir do processo de deslocamento desses dois músicos, procuramos chamar a atenção para a discussão dos papéis desempenhados pela produção musical regional no processo de desconstrução e/ou construção de identidades sociais e políticas de luta e resistência na chamada Tríplice Fronteira (Brasil, Argentina, Paraguai).

Palavras-chave: músicos, fronteira, música regional, identidades.

A cidade de Foz do Iguaçu localiza-se no encontro dos rios Paraná e Iguaçu, fazendo divisa com Paraguai e Argentina, conformando aquilo que se convencionou chamar de “Tríplice Fronteira”. Não é equivocado afirmar que parte importante da vida cotidiana dos moradores dessa cidade está diretamente ligada aos seus vizinhos, econômica, social e culturalmente. Ainda é importante ressaltar que a região não possui indústrias, sendo o turismo e o comércio os pontos fortes de sua economia, e, de certa forma, modelador das relações sociais.

Desde a década de 1980, assistiu-se na cidade uma espécie de “boom” turístico, impulsionado especialmente pelo estreitamento das relações políticas e comerciais entre Brasil e Paraguai durante a construção conjunta da mega-usina hidrelétrica de Itaipu. Mesmo que historicamente a região tenha já sido destino dos mais variados grupos migratórios, a partir da década de 80 que a cidade consolidou, no turismo e na migração, sua alegada “vocalização turística”.

Esse foi um momento de eclosão e surgimento de um verdadeiro *know-how* de uma indústria turística ancorada na diversão, criatividade, reconstrução de novos espaços e formas artísticas, mas também na boemia, jogatina, contrabando e contravenção. De fato, embora aparentemente caótico e inexplicável, o mundo aberto na fronteira dos anos 1980 passou a ser percebido como um campo enorme de possibilidades em vários sentidos. Neste cenário, processos criativos afloraram

Abstract: This article discusses the trajectories of Raul Garnica and Negendre Arbo, two musicians living today in Foz do Iguaçu, PR. Arguing questions about the displacement process of these two musicians approach and move off, we call the attention for the quarrel of the roles played for the regional musical production on the process of deconstruction and/or construction of social and politic identities of fight and resistance in the Triple Border (Brazil, Argentina, Paraguay).

Key words: musicians, border, regional music, identities

com todo seu dinamismo, redesenhando fronteiras, ressignificando valores culturais e reconstruindo identidades de forma híbrida, contraditória e dinâmica.

Através desta pesquisa, procuramos levantar questões e discutir problemáticas a partir das vivências de músicos que atuam profissionalmente – ou atuaram – na cidade de Foz do Iguaçu entre a década de 1980 até os dias atuais. Nosso objetivo, portanto, é compreender as múltiplas dimensões da situação de fronteira, entendida não como *limite*, mas como *espaço de convivência* e, conseqüentemente, de trocas. A *fronteira* para a qual estes artistas-migrantes acorrem propiciou e propicia encontros entre os músicos vindos de diferentes partes em busca de trabalho nos hotéis e casas de shows, uma vez que estes passaram a contratar músicos especialmente dos países do cone-sul – Bolívia, Paraguai, Argentina, Chile, etc. - para compor espetáculos que buscavam representar o *típico*, o *exótico* buscado por turistas, especialmente europeus e norte-americanos.

Em um relato da época, o jornalista Aramis Millarch, do jornal *Estado do Paraná*, identificava alguns aspectos importantes desse *exotismo*, mas também da possibilidade de encontros e hibridismos que esse vai-e-vem de artistas na cidade propiciava:

Um aspecto importante em Foz do Iguaçu é o cada vez maior mercado para artistas populares nos restaurantes e hotéis locais. Só a churrascaria das Cataratas, do grupo Rafain, emprega nada menos que 45 artistas profissionais, que, carteira assinada,

¹Uma versão preliminar deste texto foi apresentada durante o Colóquio Internacional Migrações e outros deslocamentos no Oeste do Paraná e na Argentina, promovido pela Linha de Pesquisa Práticas Culturais e Identidades – Mestrado em História, ocorrido em abril de 2008 na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Campus de Mal. C. Rondon.

*Doutora em História Social. Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – campus de Marechal Cândido Rondon, PR. Email: geni_rosaduarte@yahoo.com.br

**Mestre em História Social, professor da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, campus de Campo Mourão. Email: elparaguai@yahoo.com.br.

sobrevivem exclusivamente dos shows que ali fazem. São grupos de cantores e músicos bolivianos, argentinos, mexicanos, paraguaios e brasileiros - as vezes se intercambiando entre si - que apresentam-se durante os almoços e jantares agradando o público. Para aumentar o cachê, alguns dos conjuntos vendem diretamente, fitas cassetes com suas músicas (...). Mesmo com pouca qualidade técnica de gravação, os conjuntos da casa têm sua fitas, a Cz\$ 200,00 a unidade, para oferecer à clientela.

E relata um caso que comprovaria as afirmações acima:

Por exemplo, três paraguaios que após oito anos de vivência no México - Feliciano de Assuncion, Reylando Garcia e Ramon Lara, retornaram com chapelões coloridos e o nome de "El Mariachis Paz Trio", estão entre os que mais agradam o público e vendem suas fitas, com aquelas canções repletas de gritos e solos de pistão, como "Malaguena" e "Guadalajara". Os irmãos Chaskis - com idade variando entre 24 e 40 anos - Adolfo, Apolinário, Francisco, Adriam, mais o Dyone Pacheco, 28 anos, e o paulista Floriano Salinas, 30 anos, tiveram que adotar novo nome artístico quando chegaram ao Brasil. Conta Francisco:

- "Na Bolívia, tínhamos o nome de Raíces da América e chegamos a gravar discos. Quando chegamos em São Paulo, encontramos outro grupo que também se dedicava à música latino-americana que tinha registrado o mesmo nome. Como éramos estrangeiros e estávamos chegando, preferimos adotar nova razão artística".

E o jornalista concluía, de forma até mesmo jocosa:

Assim, o Raíces da América boliviano se transformou em Inka Chaskis, que com seus instrumentos típicos, ponchos e muito entusiasmo, desfila um repertório no qual entre as composições próprias e os maiores sucesso latinos, não falta, é claro, "El Condor Passa" e "Carnavalito". De três discos que trouxeram, montaram uma fita que também está entre as mais vendidas no roteiro das churrascarias Rafain.²

Para além do tom jocoso com que essa situação é apresentada, percebemos que o ambiente urbano da fronteira passou a ser constituído de uma multiplicidade de grupos migrantes que passaram a viver, permanente ou intermitentemente na cidade e região, contribuindo para dar a ela uma fisionomia própria. Nesse sentido, realiza-se ainda hoje um intercâmbio muito grande de trabalhadores dos mais diversos setores, que se dirigem às cidades fronteiriças para trabalhar e vice-versa, produzindo novos processos de identificação entre si e

entre eles com a cidade, bem como uma constante reelaboração dos espaços físicos, de seus significados e da própria memória, constituindo novas formas narrativas para sua experiência vivida.

No caso que nos propomos analisar, vinculando as trajetórias de dois músicos que migraram para a região fronteiriça, enxergamos novas formas narrativas que passarão a expressar-se na própria produção artística resultante desses "encontros" e "desencontros", dessas relações de identificação e estranhamento. A música, mais do que uma simples linguagem, será o espaço privilegiado no qual podemos identificar essas rupturas, essas novas dinâmicas e esse reelaborar da memória desses artistas trabalhadores.

Não se trata, portanto, de mapear modificações técnicas ou estilísticas que essa produção teria sofrido – o que poderia levar a uma enganosa e reducionista idéia de que existiria uma música típica da fronteira, ou, então, uma música exótica. Buscamos sobremaneira entender como a própria música produzida expressa visões de mundo e novos valores construídos a partir de processos migratórios, vividos por músicos das mais diversas regiões da América Latina e do próprio Brasil, e que encontraram na "Tríplice Fronteira" possibilidades de construir e propor o novo, o inédito, conformando-o a partir de sua própria experiência e vivência mundo afora.

Nossa proposta aqui é aproximar e contrapor duas trajetórias de dois artistas/músicos provindos de regiões muito diferentes, e que, na cidade, tiveram trajetórias bastante distintas, ora se aproximando – chegando inclusive a compor e trabalhar juntos - ora se distanciando, cada qual buscando relacionar-se com segmentos distintos da sociedade artística local e regional.

Evidentemente não estamos nos propondo a fazer uma "biografia" de cada um destes músicos, mas buscar entender como, num mesmo espaço geográfico, puderam se abrir campos distintos de possibilidades para cada um deles, e como ambos, dentro de suas opções pessoais e de suas possibilidades, conseguem também visualizar e avaliar sua própria trajetória na cidade, atribuindo valor à sua produção artística e a intervenção social na fronteira realizada a partir dela.

Trajelórias e deslocamentos I: Raul Garnica

Nosso primeiro entrevistado foi o músico Raul Garnica,³ natural de Santiago Del Estero, no norte argentino. Em seu depoimento, ele mesmo definiu e descreveu seu lugar de origem fazendo referências à música popular regional, tratada genericamente como *folklore*.⁴ Narrou este argentino, músico de ascendência indígena quíchua, e que mistura espanhol com português em sua fala:

²O Estado do Paraná, 14/01/1988, disponível em <http://www.millarch.org/artigo/foz-o-bom-mercado-para-o-som-da-america-latina>, consultado em 12/1/2009.

³Entrevista concedida a Geni R. Duarte e Emilio Gonzalez em 6/07/2006, em Foz do Iguaçu.

Eu sou do norte da Argentina, de Santiago del Estero, um lugar muito seco, donde los calores son feroces e a minha infância foi como de todo guri del interior, o plantio começo muito cedo pra mim. Mas a musica já vem de raiz, de família, todo pessoal, quase todo mundo toca un violón, un legüero, una gaita, então, a musica já vem no sangue. E a minha região é de folclore, onde se escuta las bagualas, as chacareras, samba, gato, escondido, son todos ritmos folclóricos...⁵

Percebemos que ao retratar sua origem, a música tornou-se objeto central de sua narrativa. Isso ocorreu não apenas porque ele estava sendo chamado a falar de suas experiências musicais anteriores, mas talvez porque concebesse a música enquanto depositária daqueles elementos que, em sua visão, expressavam parte importante da identidade reivindicada, ou seja, *argentino, quíchua* (descendente de incas) e *músico folklorista*. Portanto, ele seguiu descrevendo os instrumentos disponíveis para o seu grupo:

Na minha região tem muito aquele violino assim improvisado, até tem um instrumento que é muito parecido com o violino que nós chamamos de *sacha*, *sacha* guitarra. *Sacha* na minha linguagem quíchua quer dizer mato. Então seria guitarra do mato, *sacha* guitarra, guitarra do mato. A caixa da *sacha* guitarra você faz com a carcaça da abóbora, aquela abóbora comprida, e geralmente se usa aquele purungo compridão, geralmente se faz... corta ao meio e ele é interiz, não tem muito espaço, então, um arco de uns 20 cm, mais ou menos, aí tem um somido muito bonito...

A trajetória deste músico é bem característica. Semelhante a muitos outros que chegam ao Brasil nos anos 80, Garnica apontou como causa da sua vinda para o Brasil questões políticas relativos à época repressiva vivenciada após a derrubada de Isabelita Perón da presidência argentina em 1976, momento em que se instaurou a ditadura militar. Na sua fala transparecem fatores importantes como o fechamento político e, especialmente, a repressão e tentativas de disciplinarização e controle das classes populares, especialmente contra aqueles grupos de ascendência indígena de regiões pobres da Argentina, como era o caso dele:

Na época do Perón, a Argentina era um país fantástico, lindo de viver, e de repente, veio aquela, aquele golpe que você não podia sair mais em certo horário, não podia fazer festa na tua casa, não podia

colocar música forte, não podia... é juntar teus amigos. Não podia ficar numa esquina, aquela coisa de adolescente que, a esquina é sempre pra se encontrar com os vizinhos, os amigos e... não podia mais e.. (silêncio) os bailes acabaram, na época, no pleno crescimento do ser humano, que gosta de todo tipo de coisa, não podia, então, a gente que foi acostumando com tudo isso (...) Eu tava jogando bola de tarde, tive que limpar as ruas durante uma semana, porque tava jogando bola de tarde, durante a semana, o dia inteiro, não podia, você não podia, porque você ta jogando bola? Porque não ta estudando? Porque que não ta trabalhando?

Realmente, nos anos 1970 e 1980, passaram ter visibilidade no Brasil vários conjuntos musicais formados por músicos emigrados de países que também haviam vivenciado ou ainda sofriam com regimes ditatoriais em seus países de origem, com um repertório constituído pela chamada música *de protesto*, ou referindo-se a questões sociais do continente latino-americano. O caso de Garnica não foi exceção: narrou ele que, depois de uma temporada em Buenos Aires, dirigiu-se à cidade de São Paulo, a convite de um conhecido que conduzia uma *peña*,⁶ local onde músicos latino-americanos podiam se reunir. Posteriormente, passou a fazer parte do conjunto *CantAmérica*, e que seria um entre os muitos direcionados especificamente a divulgar música *folklórica* latino-americana no Brasil. Esse conjunto, além do argentino Raul Garnica, era formado pelo boliviano Gilberto Nuñez, de Cochabamba, pelo *bonarense* Carlos Conti e pelo uruguaio Jorge Peña, de Montevideu. O interessante é que todos eles apresentavam-se com uma mesma indumentária, apagando assim signos específicos de nacionalidade ou etnia, substituindo-as por algo que deixasse transparecer uma idéia de “unidade latina”, idéia que aparece na expressão “Não cantar só por cantar...”, de um dos folhetos de divulgação do conjunto. Procuravam, através da música, matizar um espaço a mais na luta conjunta contra a ditadura no Brasil, como ele próprio assinala.

Portanto, é significativo que o contato com outros músicos, brasileiros e de outras partes da América Latina, tenha feito com que Garnica passasse a constituir uma outra identidade musical, deixando para trás o *músico* simplesmente regionalista, de Santiago Del Estero, passando a assumir temas políticos continentais e universais. É evidente que o momento *político* era propício a isso; afinal, no Brasil das décadas acima referidas, a música que incitava a construção de uma unidade na luta antiimperialista e anti-ditatorial passou a ter muita visibilidade, muito especialmente no período

⁵Preferimos manter essa grafia da palavra, pois nos países da América espanhola ela tem um significado diferente do que tem em português, aproximando-se muito mais do conceito de música popular e regional.

⁶Embora vivendo há muitos anos no Brasil, Raul ainda conserva na fala uma mistura de português e espanhol que procuramos preservar na transcrição.

⁷Eram locais onde se reuniam pessoas com os mesmos interesses, para desenvolver atividades em comum – no caso, cantar.

⁸Tania da Costa Garcia analisou a trajetória do grupo *Tarancón*, formado por músicos de diferentes nacionalidades, que fez carreira em apresentações dirigidas ao público universitário, a partir dos anos 1970. Ver GARCIA, T. C. *Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano*, in *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, no. 13, julho-dez. 2006.

final da ditadura militar brasileira. Datam dessa época conjuntos *latinos* como *Tarancón*, *Raíces de América*, *VientoSur*, além de solistas como o argentino Dante Ramón Ledesma, entre outros.⁷ Garnica apontou que, junto com a música, vinha o *discurso*, a fala, ocasião em que os músicos acabavam também se posicionando frente a questões políticas e sociais. Assim como vários outros grupos da mesma espécie, o *CantAmérica* interpretava temas de Geraldo Vandré, Atahualpa Yupanqui, Armando Tejada Gomez, Cesar Isella, Horacio Guarany, Buenaventura Luna, entre outros, além, claro, das composições do próprio grupo. Em geral, buscavam apresentar-se em ambientes que lembravam as *peñas* chilenas e argentinas, e que, entre os anos 60 e 70, foram importantes espaços através dos quais a música popular *engajada* pôde se desenvolver.

O final da década de 1980 marcou também certo “esfriamento” na discussão do processo de redemocratização no Brasil. Com isso, a postura política oposicionista, assim como a música de protesto, começaram a ser deixadas de lado. Garnica referiu-se ao palco então como espaço de disputas políticas, o que chegava muitas vezes a criar alguma animosidade entre os artistas que subiam nele simplesmente para cantar, e aqueles que se utilizavam desse espaço para também expressar opiniões políticas:

Era una, um começo da abertura democrática, esse tipo de música, inclusive, na época não podia se escutar porque o *folklore* era aquele que pegava o microfone, declamava das coisas, então, nos chegamos ser corrido de tanto lugar, corrido...

A trajetória de Raul Garnica aponta ainda que o final dos anos 1980 representou também um momento importante de redefinição do sentido da música *latino-americana* e dos respectivos conjuntos que atuavam no Brasil, já que estes passaram a deixar de lado temáticas mais engajadas,⁸ muitas vezes trocando-as por outras mais voltadas à espetacularização do regional, do exótico, diferente, do “curioso”. Muitos artistas inclusive encerraram suas atividades musicais, passando-se a se dedicar a outros ramos como o turismo, gastronomia, ensino de língua espanhola, artesanato, produção artística, etc. No caso de Raul, impossibilitado de viver exclusivamente do *folklore*, e diante da necessidade cada vez mais de sua profissionalização *artística* para sobreviver no Brasil, passou a executar outros ritmos e estilos, afastando-se gradativamente daquela música exclusivamente *política*. Foi assim que, já no início da década de 1990, passou a integrar um conjunto de tangos e, a seguir, um trio especializado em cantar boleros mexicanos (a que ele se refere em seu depoimento como “*folklore mexicano*”).

Ele se referiu, então, a um elemento importante de sua trajetória, que é a idéia de *músico oculto*, ou seja, aquele artista que não tinha “renome”, geralmente contratados apenas para entreter turistas e “apreciadores” da música popular latino-americana, sem, no entanto, poderem expressar opiniões a respeito da política, da sociedade e dos próprios temas cantados:

...não era músico asi que... estavam em destaque, eran músicos ocultos, músicos ocultos, que no podia berrar muito, fue que me deu aquel lado de cantar bolero, cantar musicas mexicanas, cantar otro tipo de musicas porque quando deciamos que éramos *folkloristas* já éramos mal vistos, perseguido, então a gente tinha que cantar outro tipo de música.

Após abandonar a música exclusivamente de *protesto* e dedicar-se a outros estilos musicais, Garnica procurou ainda diversificar seu rol de atividades, indo trabalhar numa pousada, e, em seguida, abrindo um restaurante. Em 1992 ele resolveu mudar-se para Foz do Iguaçu. Ali, fazendo uso de suas experiências anteriores, e aproveitando as possibilidades de ganho a partir de uma inserção efetiva na estrutura turística que ainda estava em fase de formação na Tríplice Fronteira, passou a atuar artisticamente como músico e cantor, e, com auxílio de sua esposa – que atuava como dançarina – como micro-empresário do ramo de gastronomia. Posteriormente abandonou essas últimas atividades, devido à sobrecarga de atividades por eles assumida:

...quando eu percebi, tava trabalhando como musico na Argentina, que era um restaurante lá, é... é... onde cantava folklore argentino, depois trabalhava aqui no teatro Plaza Foz cantando tango e, na misma noite, ia no Paraguai cantar música mexicana, (risos). Cantava nos três países. Numa semana depois, tava não dando o suficiente pra fazer os pratos gastronômicos que a gente tinha começado com a minha esposa fazer, e trabalhamos os dois, ela dançando, fazendo malambo com boleadeira, e eu cantando, e quando percebimos, não tinha mais tempo pra continuar com esse lado, assim, nuevamente nos dedicamos exclusivamente a música, a dança e não paramos mais, até hoje, gracias a Dios.

A época à qual o depoente se refere foi um período bastante intenso na atividade turística em Foz do Iguaçu, especialmente aquela ligada ao entretenimento. Muitos músicos, artistas, bailarinos, artesãos, cantores e expoentes da *arte* latino-americana aportavam na cidade, oriundos de diversos países: harpistas e violonistas do Paraguai, cantores de tango, *folkloristas* e *bandoneonistas* da Argentina, grupos de música andina e tocadores de *zampoña* da Bolívia, grupos

⁷Garcia aponta que o mesmo sucedeu com o Tarancón: “Não por acaso, de meados dos anos 80 em diante, o Tarancón começava a perder público. A abertura política e a ‘redemocratização’ alteravam as bandeiras e as formas de luta. O discurso engajado se enfraquecia tanto quanto a cumplicidade dos estudantes e das esquerdas...” Garcia, op. Cit. p. 187.

tradicionalistas do Rio Grande do Sul, sambistas e capoeiristas de São Paulo, Minas Gerais e outros lugares do Brasil - enfim, todos, ao seu modo, tecendo e sendo tecidos a partir da grande *babel* cultural que ia sendo constituída na fronteira.

O destino final destes artistas era sempre uma incógnita. Enquanto alguns permaneciam itinerantes, ficando pouco tempo na cidade, outros buscavam se estabelecer na região a qualquer custo. Um terceiro grupo acabava ficando transitando entre a cidade e seus lugares de origem, dado que muitos eram oriundos de cidades próximas à região, incluindo cidades do Paraguai e Argentina. Finalmente, alguns acabavam até abandonando o *ofício* artístico ao chegar à cidade, ao passo que outros, que nunca haviam trabalhado como músicos, viam nessa atividade uma possibilidade de diversificação profissional e, conseqüentemente, de uma inserção mais efetiva na rotina fronteiriça.

Para Garnica, que nessa época já havia constituído família, fixar-se na cidade significou também entrar em contato com outros músicos, realizando experimentações, mesclando ritmos e incorporando novas influências estilísticas, incluindo aquelas “emprestadas” da música brasileira e paraguaia “de fronteira”, o que, evidentemente, acabou por constituir algo portador da marca da sua experiência migratória.

Trajatórias e deslocamentos II: Negendre Arbo

A narrativa migratória produzida por Negendre Arbo⁹ a partir de seus *encontros* musicais é bastante distinta do relato de Garnica. Músico gaúcho, natural de Palmeira das Missões, nasceu em 1960 e aos 13 anos iniciou seus estudos de violão clássico de forma quase casual. Filho de uma artista plástica e de um funcionário público que escrevia poemas nas horas vagas, matriculou-se como aluno especial na Universidade Federal de Santa Maria, tomando aulas com o violonista uruguaio de formação clássica Álvaro Pierri, quando este também iniciava sua carreira profissional como docente dessa instituição. Esse início precoce marcou a vida do futuro músico, impulsionando a saída da cidade onde vivia. Como ele próprio narra:

Então foram nove anos e meio de estudo com ele num curso de extensão que ele fez quando eu tinha 13 anos. Aí nove anos e meio depois, tava hora de fazer o vestibular e... fazer o curso todo de novo, não tinha razão, né? daí a gente foi pro litoral, e aí foi que então a escola saiu das nossas vidas assim, com todas as suas regras e leis e regulamentos ah.... ah o repúdio, a escola também definiu uma boa parte da minha vida, do meu comportamento...

Formou, com o irmão Dimitri, o grupo *Quintal de Clorofila*. Com o conjunto, e de posse de um repertório próprio, iniciaram suas *andanças* percorrendo várias partes do país, conseguindo alguns contratos para cantar aqui e ali, sem assumir qualquer tipo de compromisso com empresários, casa de shows ou mesmo bandeiras políticas específicas.

No primeiro disco gravado pelo grupo, foram musicados alguns poemas escritos pelo pai, jornalista formado em filosofia. Produzido por um selo independente, esse primeiro trabalho resume muito do movimento “experimentalista” que estava sendo vivido no Brasil a partir da segunda metade dos anos 1970 e início dos anos 1980. No caso dos irmãos Arbo, havia a influência da *música psicodélica*,¹⁰ aliada às “releituras” da música tradicional nativista, a MPB, a música latino-americana, incorporando também as influências de estudos de violão clássico de Negendre (flamenco, música barroca, medieval) e do rock internacional, que aparecem imbricadas em produções tão díspares quanto instigadoras.

...foi uma grande fase da nossa vida foi isso, então, nas principais descobertas, a saída da adolescência pra entrada na idade adulta... aconteceu tudo aí, sabe? em meio aquela grande balburdia de homiziada que foram os anos setenta e oitenta... nós conseguimos sobreviver, tem uns tantos que morreram, outros tão internado, mas a gente sobreviveu (risos) É... porque só quem tem uma certa... estrutura consegue passar por tantas mudanças. Foi uma época de muitas mudanças que eu tive. Foi também uma época de muitas vivências, de muito lirismo, de muita paixão. Tudo era... tudo era profundo, tudo era valendo. Então, na época também, a gente podia amar sem medo, né?

O *Quintal de Clorofila* surgiu, portanto, como uma proposta de renovação ao lado de diversos outros grupos musicais do Rio Grande do Sul que tinham em comum apenas a crítica à música tradicionalista produzida a partir dos CTGs (Centro de Tradições Gaúchas). Avaliando esse momento de aberturas e experimentações, Negendre aponta:

(...) o nativismo foi uma desgraça pra nós que fazíamos uma música livre, né? que tomava os espaços... não havia espaço pra nós, foi ali que a gente começou a viajar. (...) Tem aquela coisa da patronagem, não é? Toda a cultura gaúcha ela é baseada na dominação do patrão e os empregados... Então, é aquela figura do patrão, do patrão (...) eles procuram manter tão estanque a música, dentro do

⁹Entrevista concedida a Geni R. Duarte e Emilio Gonzalez no dia 2/05/2008, em Foz do Iguaçu, PR.

¹⁰Trata-se de um tipo de produção musical “intimista”, voltado para a subjetividade, a melancolia, alucinações trazidas pelo uso de drogas psicoativas, através de efeitos sonoros especiais, com harmonias contrastantes e experimentais, uso de instrumentos orientais, etc. Dentre as influências para esse tipo de música, podemos citar a fase psicodélica dos Beatles, especialmente a partir do álbum Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967).

seu estilo que, é aquilo que eu chamo de estagnação cultural, uma cultura que ta ali enalhada e acabou.

Ainda no Rio Grande do Sul, participaram de uma série de festivais que buscavam renovar esse produção musical, como o *Musicante* (que ele destaca que “ainda não era nativista”, mas aberto à música popular brasileira). Seguiram tocando em bares, churrascarias e casas de amigos que faziam pelos caminhos por onde andavam. Por volta de 1987, incorporaram também um hábil baterista de nome Joel ao conjunto, e aproximaram seu experimentalismo ao do blues e jazz, mesclado ainda à *psicodelia* e à música andina. A trajetória do grupo incluiu ainda andanças por várias regiões do país, incluindo o nordeste brasileiro, onde não chegaram a se fixar.

A vida de músicos “errantes” levou-os a situações das mais diversas, como quando moraram num hospício desativado que servia como albergue de artistas na cidade de Itajaí, em Santa Catarina. Ali conheceram um bailarino e coreógrafo argentino – também “errante”, que foi incorporado ao conjunto, passando a viajar com os irmãos Arbo. Posteriormente, passaram por Curitiba, Cascavel, no Paraná, vindo a fixar-se por algum tempo na casa de um amigo na cidade de Marechal Cândido Rondon, no Oeste. Finalmente, no início da década de 1990, chegaram à cidade de Foz do Iguaçu, com a proposta de trabalhar na churrascaria *Rafain* e morar nos alojamentos oferecidos pela administração da casa aos músicos e artistas que ali se apresentavam. Conta Negendre que tomaram contato com o turismo de Foz e com músicos vindos de vários lugares do país e da América do Sul – Argentina, Paraguai, Bolívia, etc.:

...essa coisa do mundo que nós não conhecíamos, que era o mundo do turismo grande assim, que toda cidade mesmo, mesmo Porto Alegre, Curitiba, não tem isso. Aqui eram duas mil pessoas, duas vezes num sábado, lotava duas vezes. E o show, a gente recebia uma grana legal, né? Na época, nós recebíamos em dólar e ainda tinha casa, comida e ainda podia encomendar equipamentos do Paraguai...(...) Nós trabalhávamos quinze minutos por dia, né? era... era terrível... Como tinha vários shows, tinha vários países, várias coisas.

Na fronteira, uma preocupação nova passou a fazer parte da ordem do dia do *Quintal de Clorofila*: a questão indígena, relacionada tanto ao passado *guarani* da região como (e principalmente) à lenda das Cataratas.¹¹ As apresentações do grupo persistiam mantendo duas características fundamentais, e que os diferia da maioria dos artistas que se apresentavam nessa casa de shows: a permanência da linha experimentalista,

tão característica ao grupo desde sua fundação, e existência de um repertório totalmente próprio, o que indicava uma recusa aberta a execução de temas de outros compositores. Embora o espetáculo durasse pouco tempo – cerca de apenas 15 minutos -, era sempre recheado por inovações realizadas pelos irmãos no campo sonoro, além das coreografias performáticas do argentino Cláudio Stasink, que acompanhava os irmãos desde sua passagem por Itajaí. Também é importante ressaltar que, nesse momento, outros músicos “da casa” eram convidados a tocar eventualmente com o conjunto, o que possibilitava a inserção de instrumentos como bateria, baixo elétrico e teclado, constituindo, mesmo que “eventualmente”, uma “banda”. Ao final de cada apresentação, era oferecida à platéia uma fita cassete com as músicas apresentadas no curto show e outras não executadas. Ali, desfilavam temas criados sob inspiração do passado guarani (como “Festa na Selva”, durante a qual o coreógrafo argentino fazia um espetáculo à parte) e outros, como “Cataratas”, essa última homenageando um dos símbolos turísticos mais celebrados da cidade.

Ao contrário da maioria dos artistas que se apresentavam nesse lugar, portanto, Negendre e Dimitri tinham uma preocupação constante com a inovação e aperfeiçoamento técnico, sonoro e instrumental. Para o primeiro, os músicos *típicos* (por ele identificados caricaturalmente como “os que usavam uniforme”) limitavam-se a executar sempre os mesmos temas, que eram músicas tradicionais dos seus países de origem, e sempre da mesma maneira, o que, na sua opinião, acabava por gerar um certo “engessamento” e congelamento na produção cultural:

Era muito difícil você pegar *mariachis*, por exemplo, ou um dos *mariachis*, e trazer pra fazer uma participação na tua música (...) eles são até hoje muito estanques, então um grupo de musica paraguaia é um grupo de música paraguaia, (...) um grupo de tango é um grupo de tango. (...) você... pode considerar assim é... conjuntos que usam uniformes, são estanques, ta? (risos) Não, usam uniformes são estanques. Eles não permitem a entrada de mais ninguém.

Detalhe interessante é que essa crítica aparece também na fala de Raul Garnica, quando este criticou o sistema do *Rafain* de agrupar os músicos sob estereótipos “latinos” (paraguaios, mexicanos, peruanos, argentinos) o que acabava pressionando-os no sentido de sempre fazer sempre a mesma coisa, repetindo seus espetáculos para os turistas – razão pela qual ele sempre se recusou a tocar nesse tipo de casa de espetáculos.

¹¹A lenda conta o surgimento das cataratas a partir da fúria do pajé M'Boy, deus serpente, filho de Tupã. Naipi, filha do cacique da tribo, que seria consagrada a M'Boy, se enamora e foge pelo rio com o jovem guerreiro Tarobá. M'Boy retorceu-se, penetrou na terra e causou grandes desmoronamentos, que, caindo sobre o rio, formaram as cataratas. Tarobá foi transformado numa palmeira à beira do rio, e Naipi numa pedra da cachoeira, condenados a viverem ali sem se tocarem, vigiados sempre por M'Boy.

Negendre, todavia, embora tenha criticado o que chamou de *grupos de uniforme*, destacou certa prosperidade vivida por ele durante esse período, já que os pagamentos dos shows e das vendas de fita cassetes eram sempre em dólar americano, num período em que esse, estável, apresentava como que um refúgio seguro frente às desvalorizações diárias e crise inflacionária das moedas brasileiras pré-plano real (1994). Isso teria possibilitado uma estruturação técnica mais elaborada do espetáculo e o investimento em equipamentos tecnológicos, comprados diretamente a preços baixos no mercado de eletro-eletrônicos do Paraguai, “no outro lado da ponte”. Essa facilidade de acesso à moeda americana, a produtos de ponta, aliado às novas expectativas e mudança de postura e objetivos temáticos e estruturais do grupo, acabaram definindo sua permanência definitiva na cidade. Abandonando sua postura errante, os irmãos descobriram um novo filão temático a partir das questões indígenas e ambientais, redefinindo o próprio sentido do nome do grupo – *Quintal de Clorofila* – colocando em primeiro plano uma proposta ecológica aparentemente ausente nos primeiros trabalhos, nos anos 1980. Também perceberam que poderiam resolver dois grandes problemas estruturais: a dependência de empresários, especialmente na gravação, produção e prensagem do material fonográfico vendido aos turistas; e a falta de músicos *fixos* – que, segundo Negendre, embora existissem, estavam sempre embriagados, drogados, e por isso, faltavam aos ensaios e até mesmo aos shows. A aquisição de aparelhagem de gravação e de computadores, pedaleiras, equipamentos de som, etc, tornou possível, pois, uma certa independência técnica para o grupo, uma vez que este passou a compor e gravar em *playback* os instrumentos e demais efeitos sonoros complementares ao violão (que seguia sendo executado por Negendre) e sopro (Dimitri), constituindo assim uma pioneira *orquestra midi*. Além disso, a aquisição de aparelhagem de gravação (estúdio) possibilitou a exploração de um novo filão de mercado, que pouco a pouco, acabou colocando os dividendos oriundos das apresentações musicais (shows) em segundo plano, com Negendre assumindo a pesquisa histórico-musical como sua grande prioridade. Em suas palavras:

...teve toda uma época de militância cultural que foi quando também eu tomei o contato com o pessoal do Paraguai e da Argentina, me interei mais com as coisas da fronteira, da cultura. Foi naquela época que eu viajei pra Asunción pra pesquisar livros, pra trazer

livros, tem muitos ali, sobre a conquista, sobre a época da conquista, todo processo cultural (...)E dentro dessa militância do que seria o que nós chamávamos na época de integração cultural (...) foi aí que apareceu um outro trabalho que eu fiz, que era de digitar no computador a parte orquestral pra um coral da Itaipu do Paraguai, eu fiquei um tempo trabalhando com eles e isso aí sustentava as minhas atividades na, na outra área que seria de integração, de fazer intercâmbio, de trazer outros grupos pra cá...

Assim, aos poucos, a trajetória do grupo passa a redefinir seus papéis e objetivos na cidade, com Negendre se inserindo na vida cultural, artística e até política da cidade de forma cada vez mais efetiva. Por exemplo, cerca de dois anos após terem chegado na cidade, a convite da prefeitura, e em conjunto com o Ecomuseu de Itaipu, participaram de um projeto cujo objetivo era levar música com mensagens ecológicas para as escolas do município. Dessa época, data a música “Caminho das Águas”, com uma letra bastante didática¹² e arranjos que mesclavam uma estrutura de música indígena, pós-medieval (ou pré-barroca, com uso de escalas menores harmônicas) e virtuosismos característicos do grupo, como a inédita execução simultânea, por Dimitri, de duas flautas doces – contralto e soprano – e de uma *zampoña*¹³ de garrafas, afinadas com água, construída por ele mesmo com material “reciclável”.

Nessa mesma época, Negendre propôs a fundação da “Casa de Cultura de Foz do Iguaçu”, dirigindo-a durante seu primeiro (e conturbado) ano de criação. Finalmente, por volta de 1996, elaborou e passou a coordenar, junto à prefeitura do município, o “Projeto Pólen”, que consistia em realizar apresentações musicais durante as tardes de domingos em frente ao Bosque Guarani, no centro da cidade. Na ocasião, o grupo aproveitou para divulgar aquele que deveria ter sido, oficialmente, o seu segundo disco, chamado “Tempo-Oral” (na junção dos termos, falava-se “Temporal”), produzido pelo próprio Negendre – a esta altura, já dirigindo sua empresa, a WS (abreviatura da sigla *WorkStation*). Na verdade, esse disco nunca chegou a ser produzido oficialmente, por conta da dissolução prematura do grupo e a ida de Dimitri para a cidade de Porto Alegre, por volta de 1998, o que culminou com o fim da trajetória artística do grupo *Quintal de Clorofila*.¹⁴

Mesmo com o fim do conjunto, Negendre continuou suas atividades de composição e pesquisa

¹²O longo caminho das águas começa nas nuvens / a chuva que molha a terra, mata a sede das plantas / e o percorre pelas montanhas passa pela cidade / Recebe ali a sujeira dos homens, e morre ferido... e morre ferido! / Vamos limpar estes rios da sujeira dos homens / vamos cuidar muito bem destes rios / beber água limpa

¹³Instrumento de sopro de origem indígena

¹⁴As músicas – entre elas “Cataratas”, composta quando o grupo tocava no *Rafagnin*, e “Caminho das Águas”, feita para ser executada nas escolas – permaneceram inéditas. Apenas recentemente o próprio Negendre passou a disponibilizar algumas composições do disco para download na rede mundial de computadores (internet). Importante ressaltar que o disco contou ainda com a participação do jovem guitarrista Frank Cimino – autor de um dos temas, intitulado “Terraço de Orem”-, cuja base pesada e os solos técnicos inspirados no veloz guitarrista australiano Frank Gambale deram às composições do grupo um caráter menos “pedagógico”, e bem mais experimentalista. Para completar, uma boa parte dos arranjos foram feitos diretamente por Negendre, em formato de *orquestra midi*.

musical, passando a reunir em torno de si músicos das três fronteiras, passando a estudar e compor em ritmos paraguaios (como guarânia e polca paraguaia) e argentinos (especialmente zambas, chacareras e chamamé). Data dessa época, por exemplo, a sua composição intitulada “Serenata de Três Povos”, espaço privilegiado para o encontro entre as gentes dos três países que compõem a Tríplice Fronteira (Brasil, Argentina e Paraguai). No caso, a música é que propiciaria essa *identidade*, colocando em segundo plano aspectos como nacionalidade e língua, dissolvendo ainda fronteiras nacionais estáticas a favor de uma “integração” musical, como assegura a letra:

Quando o potro do dia acalma o seu galope /
Candeiros e vagalumes confundem-se pela noite /
despertam guitarras na solidão da pampa / e um
paisano canta, um gaudério canta, um campesino
canta / um paisano canta, um gaudério canta, um
campesino canta / Guitarra de três bandeiras / De três
povos e uma pátria / Seis cordas que se eternizam
numa mesma serenata / (Quando a saudade abre um
palo num abraço dolorido / E a querência vem vindo
na cuia de um chimarrão / Nos acordes de um violão
estamos de volta ao pago / Em cada verso, um
lamento, saudade em cada canção) / Guitarras e
cantores desta pátria americana / Não deixe morrer as
vozes ancestrais da Pachamama / A força dos ideais
nas mãos e um arado na garganta / Despertam
guitarras na solidão da pampa / E um paisano canta,
um gaudério canta, um campesino canta. / Guitarra
de três bandeiras / De três povos e uma pátria / Seis
cordas que se eternizam numa mesma serenata”¹⁵

Note-se que a composição refere-se tanto aos argentinos – o termo *paisano* é equivalente a *conterrâneo*, e é muito utilizado entre a população rural da Argentina -, e aos paraguaios (tratados como campesinos). Também reivindica até mesmo uma identidade musical *andina* ou, de forma ampla, sul-americana para a fronteira, quando se refere às “vozes ancestrais da pachamama”, divindade cultuada pelos povos incas.

Mas o mais interessante é que o *brasileiro* da música aparece referenciado como *gaudério*. Trata-se de um termo empregado no estado do Rio Grande do Sul para designar os conterrâneos ali nascidos. Aqui, Negendre assume-se também enquanto *migrante*, o que

o faz colocar a música como espaço privilegiado na resolução dessa identidade fragmentária. No limite, não há nativos e, portanto, privilégios; todos são, ao seu modo, migrantes. O objetivo passa a ser o de contruir uma identidade *fronteiriça* que dê conta de agrupar estes diferentes sujeitos; e a música, por independer de nação de origem – qualquer músico, de qualquer país, pode executá-la – passa a ser encarada como o lugar privilegiado na qual essa identidade migratória se realiza e se estabiliza..

A partir disso, Negendre passou a compor e trabalhar com músicos argentinos como Raul Garnica e Carlos Acuña, além do bandoneonista brasileiro Thiago Rosseto (com o qual chegou a gravar um disco experimental, inédito, de *chamamé*, intitulado *Piazzolando*) e outros. Participou, como jurado, de festivais de violão clássico no Paraguai, à convite de seu amigo desde a época de *Rafain*, o maestro Jacinto Matiauda, coordenador de um grupo de coral de cordas mantido pela Itaipu (administração paraguaia), e de outros festivais na cidade e região, como músico convidado. Também, através do violonista argentino *chamamecero* Carlos Acuña, conheceu o compositor argentino Ramón Ayala, de Misiones, personalidade artística regional com reconhecimento nacional na Argentina. Essa inclinação à música argentina e a influência *temática* aparentemente despertada após seu contato com esse músico apareceu, por exemplo, na composição da música *Sereno*, quase um diálogo com a composição *El mensu*, de Ayala. Na obra de Negendre, em ritmo de *chamamé*, é narrada a saga de um personagem típico das *obrages*¹⁶ - o temido *guardião*. Mas ao contrário de Ayala, que se inclina à descrição dos dramas e tristezas do ponto de vista dos peões das *obrages* – o *mensu* -, Negendre volta-se a narrar também os dramas e infelicidade daquele personagem considerado *maldito*, renegado pela memória regional, porque associado à violência, à repressão e à perseguição aos peões.¹⁷ Com isso, Negendre passou também tematizar questões regionais “não-indígenas” (ou não especificamente indígenas), ampliando seu leque temático e colocando-se definitivamente na discussão e problematização de questões identitárias e sociais na construção da memória regional.

É indiscutível que o contato com o grupo de músicos do qual Garnica participou – e participa – influenciou

¹⁵Essa música foi gravada como *chamamé*, ritmo de origem argentina mas comum aos três países, Brasil, Argentina e Paraguai. Em 2000, foi gravada por Dante Ramón Ledesma, músico argentino radicado há quase trinta anos no Brasil (Rio Grande do Sul) e também amigo pessoal de músico. Na ocasião, Ledesma chegou a produzir dois discos no estúdio montado por Negendre na tríplice fronteira, com a participação de músicos da região (inclusive Negendre) nos arranjos e composições.

¹⁶*Obrages* eram as empresas argentinas a quem o governo paranaense, no início do século, cedeu terras para exploração da madeira e da erva mate. Nela, trabalhavam, em sistema de escravidão, os *mensus*, que já chegavam endividados às *obrages*. *Sereno* era o feitor encarregado de vigiar os trabalhadores.

¹⁷A letra em espanhol, de autoria do próprio Negendre, foi gravada em ritmo de “*chamamé*”, com Raul Garnica inserindo um inédito bombo legüero (instrumento de percussão típico da música folclórica feita no norte indígena da Argentina e no nativismo do Rio Grande do Sul, mas praticamente ausente na produção musical da região): “La luna miraba triste arriba del árbol viejo / La noche pintaba de negro las sombras del campamento / y el Paraná murmurando su sinfonia de viento / Hecho de humo y tiniebla, la figura del Sereno / luciendo su cigarrillo, al paso viene llegando / cumple la dura tarea de vigilar los paisanos / Sereno, tu seño endurecido castigado por el viento, disfraza tu historia triste / tu dolor, tu sentimiento / villanos y héroes no existen / villanos y héroes no existen en el obrage del tiempo / Le cubriría un poncho viejo / de mil dolores tejidos / tu sombrero de abas largas / y el recuerdo de todos / y el recuerdo de todo / de todo lo que ha perdido / Noches de frio y silencio, los fantasmas del olvido / la sombra del campamento / los muertos que han caído / los muertos que han caído gritan sus penas al viento”.

consideravelmente na obra musical de Negendre Arbo, bem como recebeu influências dele também. Sua preocupação, nesse sentido, era com as possibilidades experimentais que a música *folklórica* argentina oferecia. Ele completa:

...houve um tempo que eu estava bem próximos deles, quando eu estava mais voltado pra pesquisa do *folklore*, basicamente o *folklore* da Argentina, que eu acho mais interessante que o do Sul, que eu acho muito medíocre musicalmente, o *folklore* argentino tem vidalal, tem bagualas, sabe? tem *chacareras*, tem a *zamba*, tem possibilidades instrumentais que o folclore gaúcho [não tem].

Nos últimos tempos, este compositor tem se dedicado ao trabalho de pesquisa e composição de músicas ancestrais guaranis, sempre na linha do experimentalismo. Essa “música tribal” tornou-se possível após este ter entrado em contato com o Cacique Lino, oriundo de um grupo indígena assentado numa reserva na região de Laranjeiras do Sul, no Sudeste do Estado do Paraná.¹⁸ Essa nova empreitada surgiu a partir de um trabalho encomendado por pesquisadores ligados à Universidade das Américas – UNIAMÉRICA –, em Foz do Iguaçu, cujo intuito era gravar um disco com música tradicional guarani, cantada pelas próprias crianças da reserva indígena. O disco faria parte de uma coleção mais ampla, sobre ervas e conhecimentos medicinais do grupo indígena. Para Negendre, o contato com esse grupo significou uma possibilidade de conhecer e penetrar no próprio universo mental e cultural desse grupo, redefinindo novamente uma outra fronteira que não aquela delimitada pela linha divisória dos três países, simplesmente:

O Guarani é um povo que ri, mas ele ri um riso autêntico, sabe? é um riso que vem do fundo e você não sabe do que ele tá rindo... Quando eu cheguei na aldeia, eu pensei, poxa, estão passando necessidades, passando fome, sem saúde, sem educação... e é um povo que ri, sabe?. Só os pajés ficam sérios porque acho que é porque eles sabem mais. (...) ... aquele contato com as coisas antigas, coisas muito antigas assim... (...) ...parece que a tua memória tem guardado algumas cenas semelhantes, não é? Me lembrou muito as benzedadeiras, mas você sente uma coisa lá dentro, da estrutura social que o mundo perdeu, que o nosso mundo perdeu, perdeu faz muito, uma pureza, uma ingenuidade assim... uma coisa que nossas crianças tem até o primeiro dia de escola.

Embora o grupo citado viva na área de reserva próximo a Laranjeiras do Sul, o contato com os parentes guarani do Paraguai é constante. Esse fluxo passa por Foz do Iguaçu, estabelecendo outros direcionamentos que

nos levam a concluir que, mais do que limite e espaço fixo, a fronteira se caracteriza pela *mobilidade*. Continuamente, novos caminhos são abertos, e novos sujeitos se deixam conhecer, o que desloca inclusive as próprias *certezas* musicais reafirmadas após anos e anos de estudo, pesquisa e treino da parte de Negendre Arbo. Ao citar a maneira como ele tem buscado trabalhar com esse material “bruto”, lembra o fato de que a música guarani teria um sentido fortemente ligado ao universo religioso (ao transe), e inexistiria essa concepção de autoria, conforme a música ocidental; por fim, sua marcação rítmica única (no caso, em compasso unitário, 1/1) estaria associada ao processo descrito como “Estados mentais alterados”, necessários a uma cerimônia religiosa nativa. A marcação sempre forte e constante – o *tum-tum* – teria uma semelhança com o próprio *Techno* (música eletrônica) muito utilizado em festas *raves*, e que, para ele, produz um efeito semelhante de *transe coletivo* entre os jovens. Em sua fala:

A gente mantém separado a música guarani do coral, a música do coral intacta (...) Eu não toco na musica tradicional. Mas, dentro do projeto que desenvolvemos (...) vale tudo. A gente tá trabalhando, eu, o cacique. Agora vem esse DJ de Campinas, vou fazer uma coisa bastante interessante (...) a base de tudo é esse *tum-tum*... então, a gente vai trabalhar em cima dessa referência (...) A música pra ser feita com os guaranis... tem uma música que é pra ouvir e outra pra tocar ao vivo. O material gravado é mais elaborado, você pode colocar orquestra, você pode colocar mais elementos na música. Agora, o trabalho ao vivo, ele é basicamente uma cena, um musical só, e depois, uma cena musical só. Na performance ao vivo, não pode ter uma musica que caia da parte um para a parte dois. A maneira deles viverem a musica é diferente, a visão que eles têm da musica é outra, eles não tem essa noção que nós temos de autoria, eles não dizem *eu que fiz*. O cara sonha a musica e canta no outro dia. Quando o cacique vem pra cá, e fica dias aqui em casa, nesse convívio cotidiano é que se aprende muita coisa.

Ao contrário daquela perspectiva inicial presente na proposta do grupo que desembarcou em Foz do Iguaçu no início dos anos 1990, para os quais a música indígena era explorada no seu sentido “folclórico”, como uma *curiosidade*, uma *novidade* a ser elaborada artisticamente pelo grupo; o *guarani* agora passa a ser visto como algo possível de ser recuperado e trazido ao presente, tornado inteligível ao “homem-branco”, sendo necessário, porém, uma convivência efetiva entre os dois universos mentais, tarefa a qual o próprio Negendre se propõe a fazer:

Porque eles não têm a obrigação de cantar, ele pode não cantar, sabe? É uma coisa muito natural, eu

¹⁸A tribo dirigida por Cacique Lino tem ramificações também no território paraguaio e argentino, na região definida como Alto Paraná.

percebi isso na aldeia, não havia nada programado, só que daqui a pouco eu estava tomando um banho na cachoeira... e a gente via que as coisas fluíam e nós íamos navegando naquele fluxo, sabe? As direções do pra onde ir, do que fazer, se apontavam naturalmente, não havia a necessidade de [dizer] "agora vou aqui", "depois a gente vai lá"...

Descrevendo uma performance musical de um jovem da aldeia que tocava violino, Negendre parece reencontrar algumas das suas próprias buscas enquanto músico, ao mesmo tempo destaca a riqueza encontrada na música feita pelos guarani:

quando eu escutei o rapaz que tocava o violino tocando junto na apresentação que eles fizeram pra nós, eu escutei as frases do violino e lembrava, ele tinha umas escalas celtas, tinha algumas escalas ornamentais que ele usava sem ter conhecimento disso e sem nunca ter tido um professor de violino, o cara nunca teve um professor, nem dentro da aldeia, ele aprendeu o violino assim, sozinho, num canto lá, sabe o que é isso?

À guisa de conclusão

Concluindo, podemos destacar duas questões que sobressaíram a partir da análise dessas duas entrevistas. Logo no início de nossa conversa, Raul Garnica destacou, de forma bem clara, sua ascendência indígena. Esse elemento aparece como constituidor de uma identidade musical que o distancia de alguns músicos argentinos, e o aproxima de outros não necessariamente argentinos, com os quais convive no espaço fronteiriço. Essa identidade se expressa também na produção física com que se apresenta: nos longos cabelos, nos elementos da indumentária (diferente, inclusive, daquela usada nos tempos do *CantAmérica*), muito mais guarani que quíchua.

Para Negendre, ao contrário, os guarani se tornaram os outros sujeitos da fronteira, são o *outro* que se materializa como parceiro de caminhos não necessariamente compartilhados, mas passíveis de o serem. São os que responderam, de alguma forma, às questões que ele vinha se colocando ao longo de sua vida, até aquele momento.

Essas questões nos apontam possibilidades de olhar a fronteira não como algo estático, mas espaço de mobilidade e de múltiplas temporalidades. Isso desfaz, por certo, definições em torno do nacional ou de um híbrido que se torna característico dos espaços fronteiriço. As narrativas desses dois diferentes músicos, expressas na oralidade, mas também nos suportes musicais, nos apontam subjetividades e heterogeneidades dos quais esquemas explicativos fechados não dão conta. Não há um ser que, na situação de fronteira, se defronta com outro e se torna

um terceiro, mas homens que, no seu dia a dia, constroem e reconstróem liames e que, nesse processo, se transformam. Consideramos significativos os encontros e desencontros vivenciados por ambos, expressos tanto nos trabalhos comuns como nas divergências de caminhos e de possibilidades. Como eles, outros tantos migraram, permaneceram, mudaram, partiram, deslocaram-se, constituindo trajetórias significativas que nos permitem visualizar e dialogar com essa multiplicidade de possibilidades no espaço fronteiriço.

Artigo recebido em: 28/04/09

Aprovado em 25/08/09.