

ENTRE RIOS, SONORIDADES E MEMÓRIAS: A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE(S) CULTURAIS A PARTIR DE DIÁLOGOS MUSICAIS NA TRÍPLICE FRONTEIRA BRASIL / PARAGUAI / ARGENTINA

Emilio Gonzalez
(PUC/SP - UTFPR)

Resumo.

Palavras-chave: MUSICA POPULAR; FRONTEIRA; IDENTIDADE; ORALIDADE

Financiamento: CAPES

No dia 24 de janeiro de 2015, uma antiga briga entre vizinhos pôs fim a vida do músico, empresário e cantor Raul Garnica. Tratava-se de uma antiga rixa que o músico levava, há anos, com um policial aposentado da cidade de Puerto Iguazu, na fronteira com Brasil e Argentina. A briga se devia ao fato de que Raul havia instalado seu restaurante de comida típica argentina ao lado da casa de seu almozgó. O local, batizado por “Las Cañitas” (uma referência a arquitetura rústica do local, todo feito em madeira e bambu) era um local bastante conhecido por turistas, amigos e amantes da música folclórica da tríplice fronteira, sul do Brasil e nordeste argentino. Ali, desde o início da década passada, Raul oferecia pratos típicos (sobretudo a “parrilla argentina”) que eram acompanhados por shows musicais e apresentações artísticas de artistas locais e regionais. O local, também batizado por seu proprietário de “pena”, tentava recriar um ambiente das tradicionais “peñas” folclóricas, comuns na Argentina e Chile a partir dos anos 1950. O local havia sido palco de importantes apresentações musicais de artistas nativistas do Rio Grande do Sul e da própria República Argentina, além das rotineiras canções que o próprio Raul Garnica costumava dar, em companhia de sua esposa.

O motivo da briga foi justamente o fato do vizinho reclamar do som alto e constante. O homicida, Carlos Roballo, chegou a levar a questão aos tribunais locais, e era além ocorrerem bate-bocas entre ambos. Mas na noite de 24 de janeiro, a nova discussão acabou provocando a reação violenta de Roballo,

que disparou um único, mas certeiro tiro, que atingiu a nuca de Raul Garnica, provocando a morte instantânea do artista.¹ Dessa maneira, de forma trágica e insana, calava-se a voz do santiagueño que adotou a tríplice fronteira Brasil/Paraguai/Argentina como seu lugar de vida, seu laboratório musical e o cenário de sua reelaboração identitária. O velório de Garnica se deu num pesado clima musical, sendo o artista velado no próprio palco onde realizou suas últimas apresentações. Amigos, músicos, produtores musicais e artísticos, pesquisadores e admiradores compareceram em peso ao velório do artista santiagueño radicado em Puerto Iguazu. O jornal “El Territorio”, um dos mais importantes da província argentina de Misiones, estampou em sua manchete: “Con chamamé y chacarera Puerto Iguazú despidió a Raúl Garnica”.

O Chamamé é o ritmo regional que Raul Garnica e seus convidados mais costumavam tocar em sua Peña. E chacareira é o ritmo de origem campesina típico de Santiago del Estero, seu local de nascimento (Añatuya), para onde seus restos mortais foram trasladados e sepultados.

O objetivo deste artigo é tratar de alguns aspectos relacionados a vida de Raul Garnica, analisando elementos presentes em sua trajetória musical e pessoal, bem como suas constantes e muito significativas reelaborações identitárias feitas a partir de sua inserção no cotidiano da tríplice fronteira. A reflexão integra parte de uma pesquisa coletiva feita entre pesquisadores de três universidades (UNIOESTE; UTFPR e UNIAMÉRICA), e também o projeto de doutorado que vem sendo desenvolvido pelo autor deste artigo na PUC/SP desde 2014. O texto tomará por base materiais áudio-visuais disponíveis no canal youtube (internet), um disco gravado pelo autor já com base em sua vivência na tríplice fronteira, além de uma entrevista concedida pelo músico no ano de 2006.

RAUL GARNICA, UM SANTIAGUEÑO DE ALMA GUARANY

¹ Vide: <http://misionesonline.net/2015/01/25/cansado-de-los-ruidos-molestos-un-vecino-asesino-al-dueno-del-restaurant-las-canitas-de-puerto-iguazu/>

Raul Garnica fez sua fama na tríplice fronteira Brasil/Paraguai e Argentina, com o apelido “El Santiagueño”. De fato, Raul nasceu nesta província do norte argentino, conhecida por ser um celeiro de artistas populares naquele país (como Atahualpa Yupanqui), pelo seu clima quente e seco, e também pela forte presença étnica de descendentes indígenas. No caso, quíchuas.

Em sua trajetória de vida, Raul percorreu caminhos semelhantes ao de muitos músicos e artistas latino-americanos que, entre as décadas de 1960 e 70, tiveram que migrar para fugir da perseguição aos regimes ditatoriais de seus respectivos países. A Argentina havia acabado de sofrer um golpe de Estado (1976) que em apenas poucos anos produziu milhares de mortos e desaparecidos. Após realizar o serviço militar obrigatório, Raul se viu obrigado a fugir do país simplesmente porque, como músico, havia escolhido o folklóre como estilo musical; e, nessa ocasião, o folklóre era visto como algo político, contestador e denunciante, o que levou a muitos músicos populares a uma perseguição implacável, obrigando-os a partir para o exílio. Raul, embora fosse apenas alguém que gostasse de folklóre - sem qualquer relação política com esse gênero musical - acabou sendo “fichado” pela ditadura, e partiu para o exílio no Brasil na virada da década de 1970.²

² Em trabalhos anteriores, utilizamos por base a entrevista concedida pelo músico a Geni Rosa Duarte e Emilio Gonzalez, em 6 de julho de 2006, na residência do músico, em Foz do Iguçu/PR. Ali, aparece apenas informações vagas sobre sua saída da Argentina durante a ditadura militar ocorrida naquele país (1976-83). Na ocasião, o músico não quis detalhar o assunto, restringindo-se apenas a comentar o clima de perseguição sistemática aos músicos e jovens, e especialmente aos acusados de “vagabundagem”. Meses antes da morte do trágico de Garnica, porém, em visita ao “Las Cañitas”, soubemos pelo próprio Raul que ele estava movendo uma ação contra o Estado argentino, por reparações morais quando do conflito em torno do canal do Beagle (Argentina x Chile, 1978), que quase levou os dois países – então, governados por ditaduras militares – a deflagrarem o conflito armado. Na época, Raul prestava serviço militar obrigatório. Nessa ocasião, ao falar sobre o serviço militar, o músico detalhou os reais motivos de sua saída do país, afirmando que sua condição de músico o tornava figura presente em festas e reuniões de militares; e que, porém, sua predileção ao folklóre (visto pela ditadura como música essencialmente “de esquerda”) provavelmente acabou levando-o a ser fichado por algum agente da censura. Havia uma perseguição sistemática e impiedosa aos artistas populares, engajados ou não, e um clima de histeria e medo havia se instaurado no país. Estima-se que a ditadura militar argentina tenha produzido cerca de 30 mil mortos e desaparecidos, muitos dos quais sem qualquer envolvimento com grupos políticos ou de esquerda. Raul soube que poderia figurar numa lista de perseguidos pela ditadura após tentar resolver o sumiço de alguns documentos pessoais. Orientado por amigos e conhecidos, acabou deixando o país e escolheu como destino o Brasil. Essa importante informação nos levou a decisão de realizar uma nova entrevista, pré-agendada com o músico. Porém, o trágico falecimento de Raul impediu que isso ocorresse.

Primeiro, o músico instalou-se em centros como São Paulo, onde entrou em contato com outros músicos exilados e passou a tocar em grupos latinoamericanos “engajados”. Depois, a medida que a redemocratização avançava no Brasil, e o interesse pela música de conteúdo político perdia sua força, Raul passou a diversificar sua identidade artística, tocando música mexicana, bolero, tango, e outros estilos “latino-americanos”, de acordo com o gosto do público e suas possibilidades. Em sua fala:

(...) na época, eu cantava folclore, depois fiz um trio de boleros, que era uma música muito bem aceita aqui no Brasil. (...) [o Conjunto] Canta América foi o primeiro grupo que tive aqui no Brasil, de folclore latino americano, onde fazia parte, eu, um argentino, mais um argentino e mais dois bolivianos. Era um conjunto que realmente nos deixaram marca, junto com Tarancon, na época, Raices da América. El que fue um criador, um amigo nosso, despues fue sócio de uma empresa de material artístico, que hoje desaparecio fisicamente também, um empresário que me levo a trabalhar com Jessé, Agnaldo Rayol e outros tantos artistas. (...) (GARNICA, ENTREVISTA, 2006)

Em sua avaliação, a abertura política (redemocratização) começou a gerar também um desinteresse do público pelo gênero do folclore, especialmente em relação aos artistas mais engajados, limitando seus espaços de atuação, e obrigando-os a uma maior diversificação:

No começo da abertura democrática, esse tipo de música, inclusive, na época não podia se escutar porque o folclore era aquele que pegava o microfone, declamava das coisas. Então, nós chegamos a ser corrido de tanto lugar (...) Na realidade, não era músico asi que... estavam em destaque, eran músicos ocultos, né? Músicos ocultos, que no podia berrar muito, fue que me deu aquel lado de cantar bolero, cantar músicas mexicanas, cantar otro tipo de músicas porque quando deciamos que éramos folkloristas já éramos mal vistos, perseguidos. Então a gente tinha que cantar outro tipo de música. (GARNICA, ENTREVISTA, 2006)

Já por essa época, o músico começou a trabalhar também no ramo gastronômico, em companhia de sua esposa, que preparava os pratos típicos, além de também participar de espetáculos artísticos dançando malambo. Na segunda metade da década de 1990, Raul mudou-se para Foz do Iguaçu, na

tríplice fronteira Brasil/Paraguai/Argentina, passando a tocar na noite em bares, casas de shows e cassinos da região. Essa “diversificação” de sua identidade cultural múltipla e plural já aparecia de forma evidente nessa fase logo após sua chegada à fronteira, onde o artista se transvestia de músico latino-americano, híbrido e plural, ao sabor das necessidades do momento e do interesse do seu público. Sobre isto, narrou:

(...) ninguém me conhecia como músico. Não tinha amigo nenhum. Começamos a fazer prato gastronômico, e quando eu percebi, tava trabalhando como músico na Argentina, que era um restaurante lá, onde cantava folclore argentino. Depois, trabalhava aqui no teatro Plaza Foz cantando tango, e na mesma noite, ia no Paraguai cantar música mexicana (risos). Cantava nos três países, né? (GARNICA, ENTREVISTA, 2006)

Sobre esse fenômeno, aqui, se percebe a ocorrência de algo descrito por Stuart Hall sobre as chamadas “identidades nacionais”, quando o autor chama a atenção para esse constante refazer das estruturas de identificação, bem como da fragilidade de pensar as identidades enquanto conceitos estáticos, fixos no tempo e no espaço:

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em *transição*, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto destes complicados cruzamentos e misturas culturais (HALL, 2011; 88)

Ou seja, longe de se pretender como músico “argentino”, situado étnica (como quíchua) e nacionalmente (como argentino), a interessante trajetória de Raul Garnica nos coloca diante de um caso onde qualquer pretensa identidade nacional é desfeita, e novas estruturas de identificação passam a ser possíveis. Além disso, não se trata do artista renegar sua identidade cultural de origem (quíchua, e argentino), mas explorar possibilidade a partir dela, se tornando não apenas um músico de “folclore argentino”, mas de folclore latino-americano em geral. Aliás, esta era outra preocupação demonstrada pelo músico em sua entrevista de 2006: a de se tornar um artista estanque, de repertório repetitivo,

estereotipado, rotulável, e guardião de uma tradição preta de dinamismo ou possibilidades. Assim, Garnica também criticava os músicos que se acomodaram a enfadonha rotina artística do turismo vivido na tríplice fronteira, onde estereótipos culturais são vendidos como mercadorias. Referindo-se a uma famosa casa de shows da cidade de Foz do Iguaçu, conhecida por repetir ano após ano espetáculos artísticos pré-concebidos e esterotipados:

Eu nunca trabalhei (na Churrascaria) Raffain. Nunca trabalhei, não gosto do sistema deles. O músico não fica nesse tipo de casa porque se faz dois tipos de música, três, e fica a vida inteira naquele... Porque o músico criativo fica no tempo, fica atrasado de tudo. Fica preso no lugar que não te diz nada. Os músicos que vem pra esses lugares, vem e fica bem porque não tem outra opção. (...) Desde que cheguei na Foz do Iguaçu, a catorze anos, que continua lá, e continua do mesmo jeito, e vai acabar do mesmo jeito. Já vi músicos ser enterrado como indigentes porque nunca tem nada, nunca sai daqui, parece que vive um, tira o dia, e tem um... medo de perder aquele... dia-a-dia, ele acha que não vai mais ter nada. Não, o músico não é isso. O músico tem uma profissão, como tantas outras, tem espaço em qualquer lugar. (GARNICA, ENTREVISTA, 2006)

Assim, com o tempo, “El Santagueño” Raul Garnica também vai reelaborando sua(s) identidades(s) culturais, reelaborando a si próprio tanto do ponto de vista físico, como simbolicamente falando. Quando da ocasião da entrevista ao músico em 2006, Raul, o santiagueño quíchua que há mais de uma década havia adotado a tríplice fronteira como seu lugar de moradia, havia deixado seu cabelo crescer e envolto em uma fita de palha, assumindo para si a imagem de um guerreiro guarani, conforme representações plasmadas através de imagens e representações de personagens guaranis famosos na memória social da região e na literatura - como, por exemplo, as usuais representações feitas sob o chefe indígena Andrés Guaçurari,³ além de várias outras representações

³ Andrés Guaçurari (1778-1821) foi um guerreiro indígena e general que lutou nas guerras de independência do rio da Prata. Chefiou uma divisão do exército de José Gervásio de Artigas, herói da independência do Uruguai e diversas províncias do interior Argentino (Misiones, Entre Rios e Corrientes). Capturado pelo exército luso-brasileiro, acabou morto na prisão no Rio de Janeiro, embora não existam muitos documentos que sustentem essa versão. Transformado em herói póstumo, hoje, dá nome a um dos principais municípios da província argentina de Misiones, Andresito, que alberga parte importante do Parque Nacional del Iguazu. Recentemente, o governo de Cristina Kirchner reconheceu a figura ímpar de Andresito como herói regional da independência argentina, erigindo um monumento em sua homenagem na avenida 9 de Julio, uma das mais importantes da capital portenha. Sobre isto, vide matéria

similares sobre guaranis presentes na literatura regional argentina, e no sul do Brasil.

Nessa época, Garnica havia produzido e distribuía entre amigos e frequentadores do “Las Cañitas” um disco independente gravado por ele, com o significativo nome “Alma Guarani”. Tratava-se de uma referência dupla, tanto a canção homônima (que abria o disco, e muito conhecida no vizinho país), como também ao próprio ao fato de Raul ter assumido de vez uma “identidade guarani”.⁴

A música “Alma Guarani” foi composta em 1955 por Damásio Esquivel em parceria com o poeta argentino Osvaldo Sosa Cordero. Esquivel, a quem na verdade se atribui inteiramente a autoria da musica, era um músico argentino filho de um também músico paraguaio que havia se radicado no norte do país.⁵ Em sua vida, Esquivel (1919-2004) compôs mais de 300 canções, sendo esta sem dúvida a mais conhecida entre todas. Trata-se de uma canção bastante difundida na Argentina, e em outros países da região.⁶ O ritmo da musica lembra uma tradicional polca paraguaia, embora seja uma referência sempre presente no meio “chamamecero”. A escolha de “Alma Guarany” como canção-título daquele que foi provavelmente o único trabalho autoral de Raul Garnica, nos diz muito sobre essa releitura que ele fez sobre sua própria identidade híbrida, construída a partir de sua vivência na tríplice fronteira, e com base

publicada no jornal “El Clarín”, de 23/06/2014: http://www.clarin.com/ciudades/epopeya-comandante-Andresito_0_1162083839.html, acessado em 18/08/2015).

⁴ No vídeo abaixo, disponibilizado através do canal youtube, Garnica aparece interpretando uma guarânia tradicional paraguaia, “Índia”, composta no final da década de 1920 por Manuel Ortiz Guerreiro, na qual a personagem principal da música é uma índia guarani (Na versão brasileira, gravada originalmente pela dupla Cascatinha & Inhana, é feita uma versão diferente da letra original da musica, onde a etnia guarani da personagem é substituída pela etnia tupi). Nessa gravação, Garnica toca violão, e é acompanhado pelo acordeon do músico sul-riograndense Ailton Missioneiro. Vide: <https://www.youtube.com/watch?v=ARAdkTS7fzQ> , acessado em 19/08/2015. Em outro vídeo, também caseiro (amador), Garnica aparece em uma roda de cerveja com alguns amigos, cantando um tema do músico argentino (missioneiro) Ramon Ayala, intitulado “El Cosechero”. Este vídeo, postado em 2010 no canal youtube, mostra que a característica de trajar-se da forma descrita acima, ao modo de um “guerreiro guarani”, é algo que foi assumido por Garnica como parte de seu cotidiano, e não apenas em situações cenográficas (como quando o artista se vestia para subir aos palcos). Vide: <https://www.youtube.com/watch?v=n8EVvE0XhYc> , acessado em 20/08/2015.

⁵ Vide: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/damasio-esquivel> , acessado em 19/08/2015.

⁶ Entre outros, essa musica foi gravada e difundida mundialmente pelo mais conhecido e importante grupo musical paraguaio de todos os tempos, “Luis Alberto del Paraná y Los Paraguayos”.

neste constante reelaborar de sua própria origem indígena, seja como um conceito artístico, seja como parte de sua vivência e de sua identificação com um tipo de memória social bastante difundida e presente entre os artistas de folkore da tríplice fronteira.

ALMA GUARANY

Raza del guayaki
la selva no te ha olvidado
Tu alma guarani perdura en el suelo amado
Y desde el verdor del monte natal
La brisa sutil del tiempo estival
Nos vuelve a traer tu voz secular.

Es la misma que ayer...
echaba a volar al viento
Cuitas de un querer
con hondo y nativo acento

Es la voz racial que no morira
Mientras que el crisol de algun mbaraca
Su pena o su amor convierta en cantar.

Alma guarani, quietud de los naranjales
Alma guarani...lamento de los yerbales.
Vibra tu tradición
en la luz y en la flor.

Lo mismo que el manantial
sin ningun rumor aflorando vas
Y en riego de amor bendiciendo estas
Alma guarani la heredad natal.

Apesar de se apropriar de uma “identidade guarani” – ou seja, de um grupo indígena histórico e territorialmente situado na região litorânea do rio da Prata - , Raul Garnica o fazia reivindicando sua própria origem étnica nativa, como descendente de indígena. Na entrevista concedida a este pesquisador, Raul se posicionava politicamente contra o desmatamento e a destruição de rios e mananciais em sua região de origem, e no próprio território da tríplice fronteira. Num primeiro momento, tomando como argumento passagens de sua infância,

fortemente alicerçada no *modus vivendi* das populações rurais de origem indígena:

Na minha região era asi um lugar pobre. Era, na época mato. A gente escolhia um bicho do mato pra ir a caçar, pro alimento, pro sustento da família. Na época tinha quantidade. Hoje, quando eu vou naquela região, da uma dor na alma porque a única coisa que você vê é trigo, é melancia e algodón, é vários tipos de plantio, e acabou a mata, acabaram os bichos da região, não tem mais. (...) Están acabando os rios, están acabando com tudo. (...) Eu berro quando pego um microfone, digo tantas coisas. (...) eu que me criei na região, realmente não vejo mais nada disso, eu fico dois ou três dias e já não vejo a hora de sair, porque eu sô do campo, da mata e, hoje vivo numa selva de pedra. Vivi muitos anos em Buenos Aires, São Paulo, selva de pedra, e são coisas que a gente, não consigo engolir. (...) Na minha época a gente pegava água no rio e não tinha cloro, não tinha nada. Que eu saiba, ninguém fico doente por causa de tomar água do rio. (GARNICA, ENTREVISTA, 2006)

Com base em sua experiência e em suas andanças como artista por regiões onde a prática do agronegócio também representou a destruição do meio nativo, Garnica esboçava uma crítica, elencando o papel do artista (nesse caso, do músico) como porta-voz destes reclames, e das próprias dificuldades do artista em denunciar as mazelas sociais, já que embora ciente da realidade que o cerca, o artista, como trabalhador, também precisa sobreviver:

[Músicos] somos poucos que participamos desse lado. Porque um musico, necessariamente, tem que viver no dia-a-dia trabalhando. Essa é uma classe que sempre sofreu, em todos os sentidos, até són discriminados. (...) nós vamos, fazemos parte, perdemos nossos dias por uma causa que precisa. Temos que fazer porque somos nós que vamos na rádio, somos nós que vamos na televisión. O povo em si não pode manifestar a reclamação, e a maioria do pessoal sabe que é preciso fazer esse tipo de movimento. É preciso reclamar porque el poder financiero faz acontecer, com dinheiro você faz acontecer. Você diz: “eu quero comprar”, vai lá e faz, desmata tudo, né? (...) eles estão conseguindo desviar as épocas climáticas (...) “vamo plantar tanto tempo, e tal época já estamos colhendo”, e, hoje, eles estão desviando esse lado climático da coisa. Eles não querem entender que são eles que tão fazendo. O alimento vem do campo, a maioria, são poucos os donos, das grandes terras. Eles querem, querem, querem mais, mais e mais, e continua fazendo desastre. Então, nós temos que dar um berro no microfone, pra que os nossos governantes percebam que tem que ter um chega, basta. (GARNICA, ENTREVISTA, 2006)

Imerso neste vai e vem dentro da “música de raiz” produzida na região sul do Brasil, e norte e nordeste argentino, o nativismo gaúcho (*folklore*, na Argentina) através do qual Raul Garnica dialoga e estabelece suas estruturas identitárias, também representa um espaço de reunião de artistas engajados em questões de cunho social e crítica. Por outro lado, ironicamente, as feiras e festivais onde tais artistas costumam se apresentar, não raro, ocorrem dentro de mega-eventos e feiras agropecuárias organizadas na perspectiva do latifúndio e do agronegócio, como parte de sua estratégia de vendas e expansão pelas áreas rurais do sul do continente. Isso inclui exposições e feiras tecnológicas com a difusão de novidades no mercado de sementes transgênicas, defensivos e venenos, maquinários e implementos agrícolas, etc.⁷ Apesar disso, este é um espaço que torna possível a Garnica, e a outros artistas, reivindicarem sua própria origem nativa, seja como camponês, seja como indígena. Num determinado trecho de sua entrevista, o próprio Garnica parecia ter consciência dessa ambiguidade, especialmente quando analisava o perfil do público que costuma prestigiar alguns destes festivais de música nativista:

Por incrível que pareça, són filhos de grandes empresários, de grandes fazendeiros, de grandes plantadores. Són pessoas que viram, realmente, són conscientes de que os pais e os avós deles fizeram grandes desastres ecológicos. Eles estão tentando recolocar, a menos, uma parte disso, devolver. Um dos festivais que eu participei há seis anos, sete anos, “Encontro Costeiro, Amigos do Rio Uruguai”, no Rio Uruguai, em Santa Rosa, Rio Grande do Sul.

⁷ Embora não caiba discutir este tema aqui e nem seja nosso objeto no momento, é interessante observar essa ambiguidade presente na música nativista sul-riograndense e argentina. No caso brasileiro, a síntese mais acabada é o movimento de CTGs (Centro de Tradições Gaúchas), que operam ao mesmo tempo como guardião das hierarquias sociais e econômicas do latifúndio; e como espaço de expressão artística, inclusive daquela arte engajada politicamente e profundamente voltada a crítica social. Assim, curiosamente, é comum encontrar artistas (músicos) que produzem conteúdo crítico, inseridos dentro destes CTGs. É emblemático pensar a figura do músico Dante Ramón Ledesma. De origem argentina (Córdoba), Ledesma está radicado há décadas no Rio Grande do Sul, e tanto sua obra artística, como sua trajetória pessoal, representa exatamente o encontro destas duas linhas – a do *folklore* argentino, mais crítico, e da música nativista gaúcha, mais tradicional. As canções interpretadas por Ledesma apresentam um conteúdo profundamente marcado pela crítica social e apoio a ícones da esquerda latino-americana, como Chê Guevara, Juana Azurduy e Anita Garibaldi; e movimentos sociais, como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra. Por outro lado, o público que participa nos shows de Ledesma divide-se entre intelectuais e militantes engajados de um lado; e defensores do tradicionalismo gaúcho de outro, este último marcado pela forte hierarquização social e de gênero de acordo com a perspectiva do latifúndio (peão, patrão), incluindo o machismo exacerbado, e a defesa acrítica a costumes e tradições “inventadas” na cultura rio-grandense.

Lá perto do Puerto Mauá, naquela região lá, aonde o pessoal coloca uma carreta de alevino por ano [no rio]. Isso que o rio Uruguai ainda tem dourado, tem pacu, tem peixes da região. E replantamos durante o festival 1 ou 2 quilômetros de planta nativa da região. Se 10% desses peixes sobrevivem no rio, a população tem por quinze anos, mais ou menos, peixe pra consumir tranquilamente. E a selva nativa, se 7 ou 8%, conseguem pegar força e crescer, é uma região que ainda vai sobreviver bastante tempo. (GARNICA, ENTREVISTA, 2006)

Em outro trecho, o artista comentava sobre um dos Festivais do qual participaria, na cidade de Foz do Iguaçu, chamado “Encontro das Águas”:

(...) Sempre termina no mês de maio, sempre termina no primeiro de maio. Esse ano fizemos um dia antes, porque foi segunda-feira. Mas sempre vai ser no primeiro de maio. Inclusive nós mandamos carta, materiais, todos os festivais se faz camisetas, se grava um CD ou dois, e assim o Festival se desenvolve. No dia, sexta-feira, você leva uma musica preparada pra participar do festival, sempre falando de meio ambiente, de amizade, de harmonia, esse tipo de coisa. E no sábado, se escolhe um tema, obviamente, sempre dirigido também ao rio, as plantas nativas...⁸ (GARNICA, ENTREVISTA, 2006)

A crítica social, a reinvenção de tradições e a apropriação de discursos identitários – ou, se preferirem, essa “reinvenção de tradições” - feitos por Raul Garnica ao longo de sua trajetória como músico, migrante e descendente de indígenas, traduzem os diferentes momentos histórico e as questões e conflitos com os quais o músico, agora falecido, se deparou em sua vivência na tríplice

⁸ O evento ao qual o depoente se refere seguiu ocorrendo nos anos seguintes em diversas cidades da região da tríplice fronteira Brasil/Paraguai/Argentina, conforme matéria que saiu no ano de 2008 num conhecido blog alternativo de imprensa de Foz do Iguaçu: “Segundo o presidente do 6º Encontro das Águas, João Zelindo Andrade, (...) o encontro surgiu da vontade de sócios e simpatizantes da música nativa do CTG Charrua, que após terem participado de inúmeros festivais, começaram a pensar em realizar o próprio festival de música de Foz do Iguaçu. Porém, a idéia somente se concretizou - lembra - quando começaram a participar do festival “O Encontro Costeiro”, de Santa Rosa (RS). “Mas foi em 2003, ano em que nasceu a primeira edição do nosso festival denominado ‘Encontro das Águas’. Criamos um festival internacional de música nativa, uma tradição que nasceu em respeito àquelas pessoas que cultivam a arte e a tradição nativa, inerente ao povo latino-americano e Foz do Iguaçu, com suas belezas naturais, se fez palco de produções artísticas inéditas, musicando numa mescla de lendas e realidades, acalentando nossos sonhos”, relembra emocionado. As duas primeiras edições aconteceram em Foz. A terceira em Parque Yaguarete, Puerto Iguazu (Misiones-Argentina); o quarto encontro em Santa Rosa Del Monday, no Paraguai, o quinto em Itaipulândia e o próximo será em Santa Terezinha de Itaipu. “Estaremos reunidos em um lugar de beleza única, local apropriado para grandes criações”, resume Andrade.” In: <http://www.h2foz.com.br/noticia/s-terezinha-sera-berco-da-musica-nativa-no-encontro-das-aguas> , site consultado em 20/08/2015.

fronteira entre Brasil/Paraguai/Argentina. Assim operando, Garnica, refaz aquilo que o antropólogo Antônio Arantes definiu como reivindicação de direitos culturais e direito à diferença, e, inclusive o direito de reinventar tradições, fenômeno realizado sistematicamente por grupos minoritários e/ou excluídos de processos sociais e identitários macro, como aquelas que definem o conceito de “nação” – ou, neste caso, fronteiras nacionais fixas e geograficamente definidas. Nas palavras de Arantes:

Depreende-se desse raciocínio que os direitos culturais não se restringem – como querem alguns – à possibilidade de informar-se, instruir-se ou expressar-se a partir de lugares sociais implicitamente postulados como fixos ou de compartilhar um conjunto bem delimitado e universal de direitos, mas incluem, necessariamente, o direito de construir e reordenar diferenças, identidades e identificações: o direito a mudar, a rejeitar ou reinventar tradições. Os debates e embates atuais em torno da questão da cidadania buscam, então, não apenas pluralizar os lugares sociais a partir dos quais, como diz a frase célebre de Hannah Arendt, pode-se legitimamente reivindicar o “*direito a ter direitos*”, como também atuam no sentido de procurar garantir a liberdade de criar e modificar fronteiras, alianças e formas estabelecidas (ou *tradicionais*) de identificação. (ARANTES, 2000; 139)

A análise da vida e da obra musical de Raul Garnica certamente descontrói estes conceitos rígidos, já que sua reivindicação identitária não passa necessariamente pelas suas matrizes de origem – no caso, argentino, nascido no norte do país, e descendente de quíchuas -, mas de uma identidade híbrida e plástica, construída e assumida ao longo do processo histórico por ele vivido, com base em suas experiências, e também no diálogo com as possibilidades musicais e estéticas da tríplice fronteira. Ali, onde a presença guarani se choca com a problemática do agronegócio, e o discurso questões como a preservação das águas e do meio ambiente se mesclam a própria ideia de *tradição* (neste caso, alicerçada numa noção estereotipada de “cultura gaúcha” e “identidade indígena”), torna-se, efetivamente o tema central de suas elaborações estéticas e pessoais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARANTES NETO, Antônio. Paisagens Paulistanas: transformações do Espaço Público. Campinas; Editora da UNICAMP; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. (Trad. Tomaz Tadeu Silveira Guacira Lopes Louro). 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.