

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Memória Social
e Patrimônio Cultural

Dissertação



***La Payada*, primeiro bem imaterial declarado patrimônio cultural do**
MERCOSUL:
Desafios da patrimonialização e gestão

Rossana Marina Duro Sparvoli

Pelotas, 2019

Rossana Marina Duro Sparvoli

***La Payada*, primeiro bem imaterial declarado patrimônio cultural do
MERCOSUL:
Desafios da patrimonialização e gestão**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Orientadora: Juliane Conceição Primon Serres

Co-Orientador: Eduardo Roberto Jordão Knack

Pelotas, 2019

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

S736p Sparvoli, Rossana Marina Duro

La Payada, primeiro bem imaterial declarado
Patrimônio Cultural do Mercosul : desafios da
patrimonialização e gestão / Rossana Marina Duro Sparvoli
; Juliane Conceição Primon Serres, orientadora ; Eduardo
Roberto Jordão Knack, coorientador. — Pelotas, 2019.

172 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação
em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de
Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

1. Payada. 2. Mercosul. 3. Patrimônio cultural. I. Serres,
Juliane Conceição Primon, orient. II. Knack, Eduardo
Roberto Jordão, coorient. III. Título.

CDD : 363.69

Rossana Marina Duro Sparvoli

***La Payada*, primeiro bem imaterial declarado patrimônio cultural do MERCOSUL:
Desafios da patrimonialização e gestão**

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural, Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 11 de novembro de 2019.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Juliane Conceição Primon Serres (Orientadora)
Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)

Profa. Dra. Rita Juliana Soares Poloni
Pós-Doutora em Arqueologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Profa. Dra. Ana María Sosa González
Pós-Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Com gratidão dedico esta dissertação a Deus, minha mãe e meu pai.

Agradecimentos

A todos os integrantes do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel, a minha mais profunda e sincera gratidão, a todos os professores, funcionários, alunos e colegas, que tão amorosamente me apoiaram, me ajudaram, compreenderam e torceram por mim ao longo de toda essa jornada.

À profa. Dra. Maria Leticia Mazzucchi Ferreira que me deu a honra de ser minha primeira orientadora compartilhando de seu enorme conhecimento.

Ao prof. Dr. Eduardo Roberto Jordão Knack que esteve ao meu lado durante todo o percurso como co-orientador e amigo, que nunca desistiu de mim, e que me deu preciosas orientações.

À profa. Dra. Juliane Conceição Primon Serres que cordialmente aceitou-me como orientanda em meio ao curso e que sem sua boa vontade não me seria possível concluir este curso.

À profa. Dra. Rita Juliana Soares Poloni por sua amizade e compreensão em me ajudar nos momentos mais difíceis durante o curso.

À Gisele Dutra Quevedo , secretária deste PPG , que muito gentilmente sempre me ajudou durante todos os trâmites burocráticos.

À Roberto Heiden, doutor por este PPG, pela atenção e carinho ao me auxiliar nas minhas pesquisas, por me ajudar a encontrar parte do material referente à documentação do MERCOSUL, e por compartilhar da sua experiência pessoal.

À Rossanna Prado, minha querida colega, por sua generosidade em conseguir buscar para mim em Porto Alegre materiais fundamentais para minha pesquisa.

A todos os meus queridos colegas de classe, com quem passei momentos de muita alegria e amizade, e que fizeram parte dos momentos mais doces deste mestrado.

À Aline da Cunha Simões Pires, minha amiga e terapeuta, que me auxiliou no processo de cura emocional para que eu pudesse concluir esta dissertação.

À toda UFPel pela oportunidade que me foi dada de fazer minhas graduações e este mestrado em uma Universidade Pública e Gratuita e com um quadro de profissionais de excelência.

À CAPES pela bolsa de estudos que me foi dada que me permitiu realizar este mestrado.

À comunidade de Payadores e Payadoras do MERCOSUL por sua incrível e nobre arte, sem a qual essa pesquisa não teria razão de existir.

Ao meu namorado, Juliano Giambastiani Rech, que sempre acreditou em mim, me encorajou nos momentos difíceis, e esteve ao meu lado durante todo o tempo.

Aos meus pais, Antonio Cardoso Sparvoli e Rosana Marina Gago Duro Sparvoli, por todo amor, compreensão, cuidado, carinho e apoio que sempre me deram, e que sem os quais eu se quer existiria.

E a Deus que me deu a dádiva de participar desta maravilhosa pós-graduação, que me ensinou tanto sobre Memória, sobre Patrimônio, sobre Payada, sobre MERCOSUL, mas que além de tudo, me permitiu conhecer mais sobre mim mesma.

Do mais profundo do meu coração, minha sincera Gratidão a todos!

Resumo

SPARVOLI, Rossana Marina Duro Sparvoli. ***La Payada, primeiro bem imaterial declarado patrimônio cultural do MERCOSUL: Desafios da patrimonialização e gestão***. 172f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

Esta pesquisa investiga o processo de patrimonialização que aconteceu, em 2015, do gênero literário/musical, conhecido como *Payada*, no MERCOSUL e nos países onde o bloco estabelece a ocorrência do gênero. A delimitação do tema é como a declaração da *Payada* como primeiro Patrimônio Cultural Imaterial do MERCOSUL poderia ser uma tentativa de construção de um marco da identidade cultural transfronteiriça comum dentro deste bloco regional. Parte da investigação se centra em como tem se dado a construção das políticas públicas de proteção da *Payada*, no âmbito institucional do MERCOSUL e em seus países-membros, em especial Argentina, Uruguay e Chile. Este estudo visa ir além da descrição dos processos políticos de patrimonialização da *Payada*, dentro do MERCOSUL, e de suas características artísticas. Busca realizar uma discussão reflexiva e crítica sobre como e porque esses processos se dão, e quais são as intenções políticas que estas poderiam vir a carregar, e compreender a efetividade e os efeitos da patrimonialização sobre esse bem e o fazer de quem o produz. Os objetivos são: rastrear a documentação existente dentro do âmbito institucional do MERCOSUL CULTURAL, bem como o marco legal interno de Argentina, Chile e Uruguay, sobre a *Payada* e as políticas de patrimônio cultural imaterial, as ações de proteção, e a verificação da existência de planos de gestão. Aprofundar o entendimento sobre a *Payada*, suas raízes históricas, suas características artísticas musicais/literárias definidoras, e os valores identitários/ sociais/políticos predominantes e possíveis diferenciações dentro dos países em que ela foi patrimonializada. Confrontar as ações de proteção, promoção e gestão patrimonial encontrados na prática no âmbito do bloco e dos países supramencionados com o que foi pactuado em seus documentos oficiais de declaração de patrimonialização da *Payada*. A metodologia desta pesquisa é qualitativa. A conclusão desta investigação foi de que a patrimonialização foi de caráter declaratório no âmbito do MERCOSUL, Argentina e Uruguay. Apenas o Chile apresentou um plano de gestão fundamentado em estudos aprofundados que geraram ações com capilaridade nas comunidades locais de seu país.

Palavras-chave: Payada; MERCOSUL; Patrimônio cultural;

Abstract

SPARVOLI, Rossana Marina Duro Sparvoli. ***La Payada, first Intangible Cultural Heritage Declared as MERCOSUR's Cultural Patrimony: Challenges of Patrimonialization and Management.*** 172 f. Dissertation (Master Degree em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

This research investigates the patrimonialization process, that took place in 2015, of the poetic/musical genre known as Payada, in MERCOSUR and in countries where the bloc establishes the occurrence of the genre. The delimitation of the theme is how Payada's declaration as MERCOSUR's first Intangible Cultural Heritage could be an attempt to build a common cross-border cultural identity within this regional bloc. Part of the research focuses on how Payada's public protection policies have been constructed, within the institutional framework of MERCOSUR and in its member countries, especially Argentina, Uruguay and Chile. This study aims to go beyond the description of the political processes of patrimonialization of Payada, within MERCOSUR, and its artistic characteristics. It seeks to carry out a reflexive and critical discussion about how and why these processes take place, and what political intentions they might carry, and understand the effectiveness and effects of patrimonialization on this good and the doing of the one who produces it. The objectives are: to track existing documentation within the institutional framework of MERCOSUR CULTURAL, as well as the internal legal framework of Argentina, Chile and Uruguay, on Payada and intangible cultural heritage policies, protection actions, and verification of existence of management plans. Deepen the understanding about Payada, its historical roots, its defining musical / literary artistic characteristics, and the predominant identity / social / political values and possible differentiations within the countries in which it was patrimonialized. To confront the actions of protection, promotion and asset management found in practice within the scope of the block and of the countries mentioned above with what was agreed in its official documents of declaration of patrimonialization of Payada. The methodology of this research is qualitative. The conclusion of this investigation was that the patrimonialization was declaratory in the scope of MERCOSUR, Argentina and Uruguay. Only Chile presented a management plan based on in-depth studies that generated capillarity actions in the local communities of the country.

Key-words: Payada; MERCOSUR; Cultural Heritage.

Sumário

Introdução	12
1. Memória, identidade, e Patrimônio Cultural encontram a <i>Payada</i>	21
1.1 <i>Payador</i> , o homem-memória, a <i>Payada</i> como identidade representada dentro dos quadros sociais da memória	21
1.2 A <i>Payada</i> e o Patrimônio Imaterial, conceitos em disputa, espaços intangíveis de reivindicação	40
2. La <i>Payada</i> – o desenvolvimento da forma artística até atingir o status de bem patrimonializado	58
2.1 <i>La Payada</i> através do tempo	58
2.2 <i>La Payada</i> , suas estruturas e características de acordo com a etnomusicologia	64
2.2.1. A estrutura poética da <i>Payada</i> – <i>A Décima Espinela</i>	64
2.2.2. A <i>Milonga</i> ritmo predominante na <i>Payada</i> Argentina e Uruguaya	67
2.2.3 A improvisação	69
2.2.4 <i>La Payada Solista</i>	71
2.2.5 <i>La Payada de Contrapunto</i>	73
2.2.6 <i>La Paya</i> chilena y el Canto a lo Poeta	76
2.2.6.1 <i>El Canto a lo Poeta</i>	77
2.2.6.2 <i>La Paya</i>	79
2.3 <i>Payadores y Payadoras</i>	81
2.3.1 <i>Las mujeres payadoras</i>	85
2.3.2 <i>Payadores Militantes</i>	86
2.3.3 A performance, o saber-fazer, do <i>Payador</i>	90
2.4 As infinitas escutas da música e da narrativa recaem sobre a interpretação da <i>Payada</i>	93
2.5 <i>La Payada</i> segundo os documentos oficiais do MERCOSUL CULTURAL	100
3. Discussão sobre as questões legais e políticas do processo de patrimonialização e gestão da <i>Payada</i> no âmbito do MERCOSUL e na Argentina, Chile e Uruguay	106
3.1 Contextualização do MERCOSUL	106
3.1.1 A primeira década do MERCOSUL, criação e objetivos originais	108
3.1.2 MERCOSUL após os anos 2000, mudanças ideológicas e expansão de interesses	111

3.1.3 Após 25 anos da criação do MERCOSUL, o bloco sinaliza a retomada de seus interesses econômicos originais	116
3.2 Mercosur Cultural	126
3.2.1 A Patrimonialização da <i>Payada</i> dentro do Mercosul Cultural	130
3.3 Análise das ações nacionais sobre a patrimonialização da <i>Payada</i>	141
3.3.1 Argentina e Uruguay	141
3.3.2 Chile	150
Considerações Finais – Discussão dos resultados	155
Referências	164

Introdução

Esta pesquisa examina o processo de patrimonialização, que ocorreu em 2015¹, do gênero literário/musical conhecido como *Payada*², dentro do MERCADO COMUM DO SUL (MERCOSUL) e nos países onde o bloco estabelece a ocorrência do gênero. Parte da investigação se centra em como tem se dado a sistematização da patrimonialização e a construção das políticas públicas de proteção da *Payada*, no âmbito institucional do MERCOSUL, e em seus países-membros, em especial Argentina, Uruguai e Chile. A delimitação destes Estados se dá por duas razões: primeiro, porque os dois primeiros países aqui mencionados foram os que entraram com o pedido dentro do MERCOSUL para que a *Payada* fosse declarada Patrimônio Cultural do bloco, e o terceiro porque posteriormente também foi incluído como um dos países onde ocorre a *Payada*³. Segundo, porque no documento do MERCOSUL CULTURAL intitulado *Dossier La Payada* é estabelecido que: "Há cantores repentistas de cultura mestiça em territórios tão variados quanto México, Cuba, Venezuela, Peru, nordeste do Brasil e Chile. O fenômeno se estende pela maior parte da América Latina, com várias denominações [...] " (*DOSSIER LA PAYADA*, 2015, p.3)⁴. No entanto, o mesmo texto ressalta posteriormente que "a *Payada* solista ou de contraponto, é cultivado no território de ambos os países platenses parte da Argentina e praticamente em todo o Uruguai". (*DOSSIER LA PAYADA*, 2015, p.4).⁵

1Informação divulgada em notícia de 02 de junho de 2015 no site do IPHAM, no link : <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/2357/missoes-jesuicas-ponte-maua-e-la-payada-sao-reconhecidos-como-patrimonio-cultural-do-mercosul>> Acesso em: 04 out. 2016

2Existe a grafia em português "pajada" para este gênero artístico bem como para quem o realiza "pajador". No entanto, como na documentação do MERCOSUL a grafia apresentada é com y "payada", "payador", e como os países em que ela é mais relevante são de língua espanhola, da mesma forma que a maior parte da bibliografia utilizada, decidiu-se respeitar a grafia original da palavra.

3Em 03 de maio de 2016, a *Paya* chilena foi oficializada pela XIII Reunião da Comissão de Patrimônio Cultural do Mercosul como patrimônio juntamente com a *Payada* Argentina e Uruguai. Informação de acordo com a notícia do site Dibam: "LA PAYA CHILENA ES DECLARADA PATRIMONIO CULTURAL DEL MERCOSUR". Disponível em:<<http://www.dibam.cl/614/w3-article-58994.html>> Acesso em: 27 jul. 2017

⁴ Todas as citações apresentadas cujo original que se teve acesso está em língua estrangeira serão apresentadas traduzidas no corpo de texto desta dissertação, e a referência original será colocada em nota de rodapé logo a seguir. Saliencia-se que todas as traduções aqui postas são de autoria e responsabilidade da autora deste trabalho. Faz-se a ressalva, todavia, de que no caso de obras ou documentos de autores estrangeiros que se encontram já na forma traduzida serão citados apenas em português.

⁵"Hay cantores repentistas de cultura mestiza en territorios tan variados como México, Cuba, Venezuela, Perú, el nordeste de Brasil, y Chile. El fenómeno se extiende por casi toda América Latina, con denominaciones variadas[...]" (*DOSSIER LA PAYADA*, 2015, p.3). No entanto, o mesmo texto

Outra parte desta dissertação, de igual importância que a supramencionada, se debruça sobre a compreensão do que vem a ser este bem que foi patrimonializado e como ele pode influenciar a construção do imaginário da identidade cultural coletiva das sociedades do Cone Sul, como uma retórica holística reivindicada. No mesmo *Dossier La Payada* é defendido que ela é herdeira de uma vasta herança cultural que remonta a arte trovadoresca europeia, a cultura árabe muçulmana, a dos griots de Aguisimbria da África Subsaariana, o repentismo cubano, e inclusive das culturas indígenas da América. (*DOSSIER DE CANDIDATURA LA PAYADA*, 2015).

Em 27 de maio de 2015, foi estabelecido por unanimidade que a *Payada* é o primeiro bem imaterial a se tornar Patrimônio Cultural do Mercosul. A *Payada* é uma forma artística poética/musical em que um *payador* improvisa causos, poemas, canções, acompanhado ao som de um violão, em que são tocados ritmos tradicionais gaúchos, com predominância da *Milonga*, especialmente na Argentina e Uruguay. A *Payada* também existe na forma de duo, em que dois *payadores* constituem um duelo musical e poético, chamado de *Payada de Contrapunto*, em que ocorre um jogo de desafios, e é a única forma reconhecida como *Paya* no Chile. De acordo com o próprio *Dossier de Candidatura La Payada*, preparado pelo MERCOSUL CULTURAL, a *Payada* se constituiu desde antes das fronteiras entre os países do Cone Sul existirem, remontando a referências desde o século XVIII. Entende-se que ela foi desenvolvida no contexto rural do gaúcho dos pampas⁶ numa economia pecuarista. Ainda que esta forma artística esteja mais presente na Argentina e no Uruguay, variantes suas são encontradas no Chile chamada de *Paya*, no sul do Brasil com outros nomes como trova, desafio, declamação, e até mesmo na Venezuela, Cuba e México. Ainda de acordo com o mesmo, todos os seus elementos constituintes, a musicalidade, as construções melódicas e harmônicas, a entonação vocal, as rimas, a estrutura poética/silábica, e os temas

ressalta posteriormente que “**La Payada** solista o de contrapunto, **se cultiva** en el territorio de ambos países platenses **parte de Argentina y prácticamente en todo el Uruguay.**” (*DOSSIER LA PAYADA*, 2015, p.4, **grifo do autor**).

⁶“A palavra pampa provém da língua quíchua e significa planície. Jayme Caetano Braun, poeta e compositor gaúcho, assim descreveu o Pampa: “é a planície sem fim que vai do Rio Grande do Sul aos contrafortes dos Andes na taiga da Cordilheira. É o campo imenso – a pradeira, dos centauros campesinos, rio-grandenses e platinos, titãs da raça campeira. Vem do Quíchua – e quer dizer, o campo aberto – a planura, o descampado – a lonjura, a várzea que se destampa. Nele a liberdade acampa e o civismo não estanca.” (BENCKE, G.I.; CHOMENKO, L.; SANT’ANNA, D., [2016?], p.19) É deste termo que são derivados os adjetivos pampeano ou pampeana que podem ser usados no decorrer desta dissertação.

são elementos que devem ser preservados como constituintes da identidade cultural formadora destes países.

Desta maneira, dada ao caráter multifacetado do tema, escolheu-se fazer uma abordagem interdisciplinar, tratando-o tanto pelo viés musicológico, quanto das relações internacionais, e também pelo viés da memória social e do patrimônio cultural. Tal escolha deliberada é fruto da formação acadêmica da própria pesquisadora, que é bacharel em Música e em Relações Internacionais, ambos pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), e especialista em Gestão Cultural pelo Centro Universitário SENAC (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial). Desta forma, decidiu-se realizar, dentro do programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel, que prioriza estudos interdisciplinares, uma pesquisa em que se pudesse abarcar conjuntamente os conhecimentos adquiridos nas áreas diversas que fizeram parte da trajetória acadêmica da investigadora, e, assim, trazer novos olhares e descobertas sobre o tema proposto. Isso também se deve à compreensão da riqueza e da importância do desenvolvimento de pesquisas dentro da área Interdisciplinar, para a própria evolução do desenvolvimento científico. Como definido pela própria CAPES:

A interdisciplinaridade, por sua vez, pressupõe uma forma de produção do conhecimento que implica trocas teóricas e metodológicas, geração de novos conceitos e metodologias e graus crescentes de intersubjetividade, visando a atender a natureza múltipla de fenômenos complexos. Entende-se por Interdisciplinaridade a convergência de duas ou mais áreas do conhecimento, não pertencentes à mesma classe, que contribua para o avanço das fronteiras da ciência e tecnologia, transfira métodos de uma área para outra, gerando novos conhecimentos ou disciplinas e faça surgir um novo profissional com um perfil distinto dos existentes, com formação básica sólida e integradora. (CAPES, 2016, p.9)

Tendo tal entendimento em mente, se percebeu que a invulgar combinação das áreas supramencionadas pode dar ensejo a compreensões inovadoras, tanto sobre o objeto de pesquisa, quanto contribuições para desses domínios distintos, que não seria possível alcançar sem sua aliança. Ademais, essa pesquisa abarca um conceito fundamental, que também se encontra na vanguarda da área do patrimônio cultural, que é a definição de *patrimônio cultural imaterial*, discutido em profundidade no capítulo 1.

Este estudo visa ir além da descrição dos processos políticos de patrimonialização da *Payada* dentro do MERCOSUL e de suas características

artísticas. Tem-se por objetivo geral realizar uma discussão reflexiva e crítica sobre como e porquê esses processos de patrimonialização se dão, e quais são as intenções políticas que estas poderiam vir a carregar. Para chegar-se a isso, desenvolveram-se os seguintes objetivos específicos: delimitar na sua integridade que bem cultural é este e como está sendo resguardado e valorizado; entender as políticas públicas de proteção da *Payada* para compreender a efetividade e os efeitos da patrimonialização sobre esse bem e o fazer de quem o produz; interpretar o que é a *Payada* e a sua herança cultural para a formação da identidade dos povos do Sul da América do Sul. Dentro deste panorama buscou-se atingir as seguintes metas práticas: rastrear a documentação existente dentro do âmbito institucional do MERCOSUL CULTURAL, bem como o marco legal interno de Argentina, Chile e Uruguay, sobre a *Payada* e as políticas de patrimônio cultural imaterial, as ações de proteção, e a verificação da existência de planos de gestão. Aprofundar o entendimento sobre a *Payada*, suas raízes históricas, suas características artísticas musicais/literárias definidoras, e os valores identitários/ sociais/ políticos predominantes e possíveis diferenciações dentro dos países em que ela foi patrimonializada. Confrontar as ações de proteção, promoção e gestão patrimonial encontrados na prática no âmbito do bloco e dos países supramencionados com o que foi pactuado em seus documentos oficiais de declaração de patrimonialização da *Payada*.

Na época do fechamento da proposição do projeto de pesquisa desta presente dissertação, apresentou-se o seguinte problema de pesquisa: “Como a patrimonialização da *Payada* no MERCOSUL CULTURAL consolidaria determinados valores e identidades, e poderia refletir um projeto político de pertencimento transfronteiriço dentro do bloco?” Cujas hipóteses oferecidas foram: “Existiria um interesse político no fortalecimento dos laços de irmanamento entre os países formadores do MERCOSUL que iria além de razões econômicas. Um dos métodos utilizados pelo bloco para atingir tal objetivo seria o processo de patrimonialização de certos bens culturais para proteger e afirmar certos valores, ideias, memórias e identidades que estariam de acordo com esse interesse político.” As premissas aqui presentes no problema e hipóteses foram inferidas a partir da leitura dos artigos sobre o MERCOSUL que se teve acesso até o momento

da conclusão do projeto de pesquisa (agosto de 2017) utilizados no seu referencial teórico.

Não obstante, ao longo deste trabalho encontraram-se resultados inesperados. Existia a expectativa, a princípio, de se encontrar um projeto político claro, existente no MERCOSUL, que visasse o fortalecimento dos laços de irmanamento entre os países formadores do bloco, que fosse além de interesses econômicos, pautado pelo viés político da esquerda latino-americana. No entanto, no decorrer da pesquisa, outra realidade foi se revelando, em que tal projeto não existe, ou, ao menos, não mais com clareza no presente momento em que se escreve esta introdução. Tal acontecimento acredita-se que se deve a duas situações distintas principais. Primeiro, devido à mudança ideológica dentro de vários governos de países centrais do bloco, como Brasil e Argentina, o que será melhor explicado no desenvolvimento do capítulo 3. Sucintamente, o que se verificou é que no início dos anos 2000, houve uma guinada à esquerda em boa parte dos países da América do Sul, o que propiciou que o MERCOSUL, que inicialmente se ocupava quase exclusivamente de pautas econômicas, começasse a dar lugar também a temas sociais e culturais. Um novo universo de interesses nasceu dentro do bloco, e uma das preocupações foi reconhecer os patrimônios culturais que fossem marcantes para seus membros. Contudo, nos últimos anos, mediante transições políticas distintas (eleições ou *impeachments*), houve um retorno, em boa parte dos membros-plenos do bloco, ao espectro político de alinhamento mais à direita. Tal situação fragilizou o interesse desses países no MERCOSUL como um todo, inclusive alguns líderes acusaram-no de ser pouco eficiente no que se propõe, e o setor cultural foi um dos que mais sofreu, situação que se repete dentro da realidade brasileira atual (2019).

A segunda situação que se mostrou presente foi a fragilidade das políticas públicas para o patrimônio cultural imaterial dentro dos Estados sondados e o do MERCOSUL CULTURAL. Uma situação curiosa se verificou na pesquisa, o Chile é o país que tem a legislação menos extensa em relação a patrimônio cultural nacional, em comparação com os outros membros averiguados, contudo, foi o Estado no qual se encontrou o maior número de iniciativas concretas de proteção da *Payada*⁷, e ajuda e promoção para artistas, e onde parece que a

⁷No Chile, a *Payada* chama-se *Paya* e as políticas de proteção direcionadas a ela estão englobadas no que lá é chamado de *Canto a lo Poeta* que inclui outras formas artísticas além da *Paya* em si.

patrimonialização está sendo mais bem sucedida. O Brasil⁸, por seu turno, é o país com a legislação sobre proteção e gestão do patrimônio cultural mais desenvolvida no bloco, porém, ele não reconhece a *Payada* como um patrimônio nacional, apenas o estado do Rio Grande do Sul preocupou-se em declarar um dia em homenagem ao “pajador” (grafia em português). Por outro lado, Argentina e Uruguay possuem uma legislação patrimonial mais interessante que o Chile, no entanto, de menor fôlego que a do Brasil, mas poucas atividades concretas em que se conseguiu verificar a ajuda do Estado. Encontros e festivais de *Payadores* acontecem, mas há informações de que os principais já ocorriam bem antes da patrimonialização. O que põe em cheque a utilidade de se declarar um bem como patrimônio cultural, se não se tem a capacidade administrativa de oferecer algum tipo de suporte real. Outro caso que se descobriu, mencionado aqui apenas para exemplificar, que nos trouxe mais indagações, no âmbito específico argentino e uruguaio, é que o Tango⁹, também um patrimônio cultural de caráter imaterial, ganha um destaque e proteção muito maior em comparação com outros bens culturais, inclusive a *Payada* e demais formas artísticas musicais, tendo um plano de gestão oficial bem desenvolvido enquanto não foram encontrados indícios do mesmo para a *Payada* nos países platenses.

A descoberta da realidade brevemente descrita acima, não antevista no tempo da realização do projeto de pesquisa, não apenas parece refutar parcialmente a hipótese originalmente proposta na época — o que será argumentando em detalhe na conclusão dessa dissertação — como também deu origem a novos direcionamentos para a investigação desenvolvida e aqui apresentada. Essa situação levou ao questionamento da atuação do MERCOSUL CULTURAL, como órgão regulador e protetor dos patrimônios que declara, e, inclusive, pôr em cheque a patrimonialização da *Payada* em si. Surgindo assim, um novo problema mais premente: “Como foi a efetividade da patrimonialização da *Payada* no âmbito do MERCOSUL, bem como na Argentina, Chile e Uruguay e seus reais efeitos sobre este bem?” O MERCOSUL CULTURAL deixa atualmente

⁸ A menção do Brasil nesta introdução tem apenas caráter ilustrativo e comparativo por este ser um país integrante do MERCOSUL, todavia, não se terá uma seção específica que trate do caso brasileiro nesta dissertação, porque isto iria além do escopo dos objetivos e tema propostos.

⁹ Por ser este uma introdução não vamos nos aprofundar neste debate, sendo o caso do Tango usado apenas como termo de comparação com a *Payada*, mais detalhes a esse respeito serão tratados no capítulo 3 deste trabalho. No entanto, pretende-se realizar uma análise mais completa dos dois casos em artigo em separado, e não nesta dissertação pois acredita-se que fugiria-se aos objetos desta.

a proteção dos bens patrimonializados a encargo dos próprios países, o que faz hipotetizar que a patrimonialização dentro do bloco serviu, ao menos até o momento, mais para fins de discurso, com pouco efeito prático.

A *Payada* é bem apreciada dentro do nicho de música folclórica dos países, e há festivais, encontros de *payadores* e congressos sobre essa arte, o que se questiona é se a patrimonialização fez alguma alteração substancial na ocorrência desses eventos. Há alguns deles que levam o nome do MERCOSUL, mas poucas informações encontram-se no bloco, além de notícias informando a sua realização. Parece que esses eventos ocorrem mais devido ao esforço dos *payadores* e do público, do que dos órgãos governamentais.

A *Payada* é um gênero artístico que tem sido extensivamente debatido especialmente pela intelectualidade argentina, chilena, e uruguaia, e também com certa intensidade no ambiente acadêmico do sul do Brasil. Muito já foi investigado sobre sua contribuição na construção mítica do *gaúcho*¹⁰, bem como sobre a

¹⁰É essencial esclarecer o termo *gaúcho* do português e *gaucho* do espanhol, ambos tem a mesma origem, como explica PETRI(2008):

O *gaucho* depois passou à forma atual *gaúcho*, sendo, no princípio, uma designação que nos remete a um “preador” de gado xucro e ladrão de estâncias; o que se transformou, na atualidade, numa designação que nos remete ao homem que está intimamente ligado às coisas da terra, enfim, à atividade da pecuária no Rio Grande do Sul. A designação *gaúcho* vem de um outro lugar, instaura-se ao sul da América, recupera sentidos, transforma-se e passa a significar de diferentes formas através dos tempos, conforme reinvenção imaginária, mas na maioria das vezes nos remete às relações entre o homem e às coisas da terra, caracterizando de forma mais genérica o *gaúcho* como um ser essencialmente telúrico. Assim, com o passar do tempo, o funcionamento da designação *gaúcho* ganha outros espaços, abrangendo outros setores (mais urbanizados) da sociedade organizada que antes procurava ignorar ou se opor à sua existência, enquanto representativa do grupo social do Rio Grande do Sul. Essa designação advém da região do pampa (uruguaio e argentino) e vai avançando às fronteiras do Rio Grande do Sul, levando o restante do Brasil a reconhecer essa designação como sinônimo de rio-grandense-do-sul ou rio-grandense. Estabelece-se, então, uma generalização que silencia o caráter pejorativo que tal denominação produziu até meados do século XIX. É a força representativa do grupo de “*gaúchos pampeanos*” que acabou emprestando seu nome aos habitantes do Rio Grande do Sul, a partir do início do século XX, seja ele do meio rural ou urbano, efetivando uma formação imaginária que destaca esse grupo social e regional por suas características mais elogiáveis, tais como: a coragem a toda prova, a honra, a honestidade, o excelente caráter, o amor pela liberdade, a irreparável hospitalidade, o patriotismo. (PETRI, 2008: 230-231)

Fica estabelecido, portanto, que toda a vez que o termo português “*gaúcho*” ou “*gaucho*” em espanhol, aparecer nesta dissertação, estará se referindo unicamente a imagem arquetípica do “*gaúcho/gaucho pampeano*” supra explicado, ainda que entre os países aqui envolvidos possa haver algumas características distintivas, esse vocábulo remete-se aqui ao imaginário criada pela Tradição. Desta maneira, o termo não designará as pessoas que são naturais do estado do Rio Grande do Sul -

importância de certas obras entendidas como fundadoras (como o famoso Martín Fierro, de José Hernández) e de alguns *payadores* de renome. Por outro lado, as diretrizes do MERCOSUL sejam políticas, culturais, e patrimoniais também apresentam vasta literatura. Dentro deste panorama de abundância de fontes, a novidade e a justificativa da pesquisa se calca na abordagem interdisciplinar e inovadora que esta propõe, tal proposta advém da formação abrangente desta pesquisadora como já exposto acima. Novos conhecimentos podem ser descortinados mediante perguntas cujo enfoque ainda não foi explorado, mesmo sobre um objeto extensivamente estudado.

Um dos argumentos mais destacados, dentro da documentação oficial do MERCOSUL, para que a *Payada* fosse o primeiro bem imaterial declarado como Patrimônio Cultural do bloco, é o de ela ser um elemento de irmanamento entre os povos dos países do continente, tanto por ser uma herança cultural comum, quanto por ser motivo de encontros entre artistas e apreciadores dos diversos países. É defendido no próprio *Dossier La Payada* o peso cultural e identitário transfronteiriço desta forma artística. Desta forma, *problematizar* tais afirmações encontradas nos documentos do bloco, e perscrutar o objeto de pesquisa com as ferramentas das Relações Internacionais, da Musicologia, e com as categorias conceituais da Memória Social e do Patrimônio Cultural, de maneira interdisciplinar e aberta, parece ser a melhor configuração para desenvolver novos entendimentos sobre o tema.

A metodologia desta pesquisa foi qualitativa. No primeiro momento da pesquisa foi realizado um levantamento bibliográfico acerca da *Payada* em si, sobre suas raízes históricas, suas características musicais e poéticas, e o contexto em que se desenvolveu. A seguir, foi feita uma busca detalhada nos documentos do MERCOSUL e nas legislações de Argentina, Chile e Uruguay, bem como de notícias e informações sobre atividades de promoção e proteção da *Payada* em sites de órgãos oficiais do governo, e de entidades envolvidas com a arte da *Payada* nos países. Na parte da varredura das legislações, as fontes foram primárias: documentos oficiais dos governos e do bloco regional, atas de reunião, decretos, leis, resoluções, estatutos, protocolos. Ao se perceber a abundância de trabalhos de pesquisa que se debruçaram sobre essas mesmas documentações, que faziam

Brasil, a essas, se for necessária a menção neste trabalho, reservar-se-á o termo “rio-grandense”, para evitar mal-entendidos.

descrições pormenorizadas das mesmas, optou-se por ser mais sucinta nessa parte, e focar nos entraves políticos, mantendo a referência a esses trabalhos. Tentou-se entrar em contato com os ministérios, secretárias e outros órgãos responsáveis, no MERCOSUL e nos países, pela patrimonialização e gestão da *Payada*, para a obtenção de informações mais detalhadas, mas houve dificuldade em obter respostas, apenas o governo chileno ofereceu material novo. No caso da investigação sobre a *Payada* e sobre as políticas do MERCOSUL se trabalhou com fontes secundárias, livros, dissertações, teses e artigos científicos de outros autores que se debruçaram sobre o tema. Além disso, como fonte de informação suplementar se procurou entrevistas e falas de *payadores* e intelectuais que estejam na plataforma YOUTUBE. Devido às características do objeto de pesquisa escolhido, destaca-se a impossibilidade da realização de levantamentos de campo com entrevistas e questionários diretamente com *payadores*, visto que a abrangência deste bem cultural é transnacional, exigir-se-ia visitas a pelo menos três países além do Brasil, o que excede as possibilidades financeiras e temporais desta pesquisa. Compreende-se que o uso de entrevistas e falas registradas por terceiros apresentam limitações importantes, e, por essa razão, tais materiais serão tratados de maneira cuidadosa. Não foram feitas análises de peças musicais específicas — trabalho realizado em artigos a serem apresentados para publicação — porque o foco desta dissertação é o entendimento da importância deste gênero artístico como um todo, no contexto cultural e identitário continental, e não esmiuçar produções individuais ou o conjunto da obra de determinado artista. Por fim, se confronta os dados encontrados com o instrumental das Relações Internacionais, da Musicologia, bem como das literaturas trabalhadas dentro do Mestrado de Memória Social e Patrimônio Cultural, para que, desta forma, possa se realizar a reflexão e a discussão crítica do tema proposto.

Fecha-se esta introdução com o resumo da estrutura desta dissertação. O primeiro capítulo é de viés predominantemente teórico, em que se busca realizar um diálogo entre o objeto de pesquisa com os principais teóricos da Memória Social e da Identidade, estudados dentro do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, no qual esta investigação foi desenvolvida. O segundo capítulo tratará em profundidade da *Payada*, da sua evolução histórica, das suas características estruturais, musicais, poéticas, temáticas e performáticas, e das

diferenças principais que ela apresenta dentre os países onde ocorre. O terceiro capítulo tratará das reviravoltas políticas que ocorreram no continente e que influenciaram a institucionalidade do bloco, a parte legal e política da patrimonialização no MERCOSUL CULTURAL e nos países em que ela foi patrimonializada, bem como entre os dilemas da patrimonialização encontrados nesta investigação. A parte final da dissertação será a Conclusão, em que serão debatidos os resultados e as hipóteses aqui apresentadas com maior amplitude.

1. Memória, identidade, e Patrimônio Cultural encontram a *Payada*

1. *Payador*, o homem-memória, a *Payada* como identidade representada dentro dos quadros sociais da memória¹¹

Seria o *payador* a versão pampiana do homem-memória, declarado em extinção por Pierre Nora, em sua famosa introdução *Les lieux de mémoire*? Como se pode entender o papel da *Payada* na representação de uma memória coletiva reivindicada pelas sociedades do Cone Sul? Como pode ser pensada a dinâmica da relação entre o *payador* e a comunidade na qual este se insere? Como se dá o jogo de construção dos marcos sociais na comunidade em que o *payador* participa, e como elas desembocam na formação da crença numa identidade compartilhada? Como a mudança das relações das sociedades com o tempo e o passado podem ter levado à modificação da maneira como estas se relacionam com suas memórias e seus agentes sociotransmissores? Teria a *Payada* se convertido num lugar de memória e em um agente sociotransmissor da memória coletiva dos povos do Cone Sul?

O homem-memória, na definição de Pierre Nora (1993), é aquele indivíduo que tinha a importante função social de *lembrar*, e de fazer lembrar a sua comunidade. Era ele que fazia o esforço da busca da recordação, tal como explica Paul Ricoeur (2007), dos principais eventos ocorridos, dos fatos heroicos, das guerras, das lutas, bem como das tradições, costumes, e ideais de seu povo. Era

¹¹ Informa-se que parte deste capítulo tem por base um artigo da própria autora desta dissertação publicado em 2018, por ventura da participação no Colóquio Internacional Memória e Patrimônio, realizado entre os dias 09, 10 e 11 de outubro de 2017, na cidade de Pelotas-RS. A saber: SPARVOLI, Rossana Marina Duro. A *Payada* e o *Payador*: perspectivas da memória. In: KNACK, Eduardo Roberto Jordão; FERREIRA, Maria Letícia Mazzucchi; POLONI, Rita Juliana Soares **Memória e patrimônio: temas e debates** [recurso eletrônico] / Eduardo Roberto Jordão Knack; Maria Letícia Mazzucchi Ferreira; Rita Juliana Soares Poloni (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p.247-264

por meio de suas narrativas que agregavam todos esses elementos, que ele tirava as pessoas comuns da mentalidade de suas atividades cotidianas e transitórias, e ajudava-as a recordar o **quem somos nós**. Na busca de evitar o esquecimento, o recordar ia além de um reconhecimento do passado, e tornava-se um **reviver** no presente. A figura do narrador, que guarda em sua mente a memória da comunidade, bem como a definição do que viria a ser uma **identidade reivindicada**, é presente em muitos povos e culturas e em épocas distintas. A arte de narrar passa pelos trovadores e menestrelis da Idade Média, pelos repentistas latino-americanos, isso apenas para citar alguns, e vem desembocar no sul da América do Sul, na figura do *payador*.

Walter Benjamin (1987) define que a figura do narrador está relacionada com dois estereótipos básicos, a do homem que nunca deixou sua região e é detentor dos conhecimentos tradicionais “o camponês”, e o homem que viajou pelo mundo e traz histórias de lugares distantes, “o marinheiro”. No caso do *payador*, ele claramente recai no arquétipo de Benjamin do camponês. Benjamin (1987) também enxerga o fenômeno da retração da narrativa nas sociedades modernas, assim como Pierre Nora (1993) enxerga a extinção do homem-memória, e oferece uma explicação que complementa por outra direção a visão de Nora. Este autor afirma que essa diminuição tem se dado aos poucos, não simplesmente com a eclosão do mundo moderno, mas que sua redução começara com o fortalecimento da forma “romance”, que seria em muitos sentidos oposta ao fazer do narrador. Outro opositor à narrativa, este agora de origem mais recente, é a informação sobre tudo a que ocorre nos jornais. Tanto o romance, e, principalmente, a informação, procuram dar explicações minuciosas sobre os fatos abordados. Na narrativa, o autor afirma que “metade da arte narrativa está em evitar explicações.” (BENJAMIN, p.203,1987). Tal se dá porque a intenção da narrativa é ser concisa, para que seja mais bem memorada por seus ouvintes, e tão importante quanto isso, para não oferecer a interpretação dos eventos que são narrados, o que contribui para que as narrativas se perpetuem no tempo. Como ela não apresenta a interpretação de si mesma, ela permite diversas compreensões e reflexões, o que permite que ela permaneça relevante ao longo do tempo, diferente do que ocorre com a informação, que só teria importância no momento presente em que ela é divulgada.

Benjamin (1987) relaciona a arte da narrativa diretamente com a experiência da oralidade, com o ato de contar e ouvir, e afirma que as pessoas não sabem mais narrar histórias, porque elas não conseguem mais verbalizar suas experiências. O autor explica como a arte da narrativa é a arte de se encontrar a sabedoria nas experiências cotidianas de vida, como a narrativa está intimamente relacionada com a arte do conselho, visto que as narrativas tendem a ter sempre uma moral da história, que é a sabedoria que se obtém através da experiência que foi narrada e compartilhada com os ouvintes. Ao fim, o autor afirma que o narrador teria as qualidades do mestre e do sábio, e que sua matéria seria a própria vida, não apenas a sua, mas também as vidas que lhe foram contadas por outros narradores. Com as tecnologias trazidas pela modernidade, cada vez mais esses ofícios tendem a ser extintos, a própria natureza da arte de narrar também estaria morrendo.

O *payador* é com certeza um narrador e a *Payada* uma narrativa, mantendo muito da essência descrita por Benjamin (1987), apesar de ele estar se referindo à realidade europeia. Os pontos discutidos por esse autor trazem a reflexão sobre a figura e o papel do *payador*, bem como sua função social, tanto na época de suas origens nos séculos XVIII e XIX, que estão mais relacionados com a descrição arquetípica ideal do narrador dado por Benjamin, como na atualidade, em que o *payador* não é mais o homem do campo, mas antes o artista. Além disso, a discussão de Benjamin (1987) sobre a morte da narrativa faz eco ao pedido da comunidade *payadores*, para que a sua *Payada* fosse protegida ao tornar-se patrimônio, como será visto em maior detalhe adiante.

Cada cultura tem a sua maneira particular do que vem a ser este homem-memória, e como o processo performático da narrativa se dá. No caso do *payador*, segundo Abbot (2015), em sua origem, ele foi o homem rural que trabalhava na lida do campo e do gado, e que, ao mesmo tempo, participava das guerras e revoluções pela liberdade de seu país. Era o homem simples, que no acompanhar de seu violão entretinha seus companheiros à noite, seja com causos curiosos da vida, com contos sofridos e heroicos da guerra, ou em embates amigáveis em que reinava o improviso. Tal qual Benjamin(1987) e Nora(1993) definiram, o *payador* retirava da sua vivência cotidiana no campo e na guerra, a sabedoria para cantar aos povos que chegavam ao pampa — vindos de continentes distintos, a se miscigenar antes das fronteiras dos países do Cone Sul serem demarcadas — o **quem somos nós**

neste Novo Mundo, numa recriação poética desenvolvida em sua própria memória dos fatos vividos. Junto com seus pares, em seus duelos, que nos séculos passados poderiam durar várias horas, segundo é explicado na investigação de Ercília Moreno Chá (2004), eles mansamente contribuíram para tecer no imaginário popular a memória que seria um dia reivindicada sobre o *gaucho* pampeano. Na atualidade, o *payador* é o artista, o músico e poeta, que se dedica à arte da *Payada*, e mantém essa tradição significativa para a cultura local.

Paul Ricouer (2007), em seu debate com os filósofos clássicos, reafirma que a memória é a “representação no presente de um passado ausente” (Ricouer, 2007, p.27). Ele relembra a metáfora do bloco de cera para tratar tanto da memória quanto do esquecimento, em que a alma seria como um bloco de cera, no qual as marcas são os rastros dos eventos que vivemos, e que estes poderiam sofrer processos de apagamento, o que representaria o esquecimento. Em sua fenomenologia da lembrança, o autor explica que esta se apoia em dois polos: de um lado, em elementos da própria experiência particular do indivíduo, que viria a ser o polo da “reflexividade”, e, por outro, em pontos de apoio exteriores a ele, que seria o polo da “mundanidade”. Ele ainda estabelece que há três modos mnemônicos que representam fases de transição entre estas duas polaridades, são eles: *Reminding*; *Reminiscing* e *Recognizing*. Os modos especialmente pertinentes para o ato de narrar são o segundo, e o terceiro.

O *Reminiscing* é o processo da lembrança que se dá de maneira coletiva, em que a evocação da memória — da busca pelo passado — ocorre com a ajuda e a colaboração de várias pessoas, onde há o **compartilhamento** de rememorações e saberes, e a lembrança do indivíduo se apoia nas dos outros. Na *Payada*, esse compartilhamento é mais facilmente verificável nas *Payadas de Contrapunto*, em que dois *payadores* vão construindo uma narrativa na forma de duelo improvisando na hora em que a *Payada* se dá, utilizando-se inclusive da ajuda de recursos mnemônicos próprios da sua arte. A autora dessa pesquisa chegou à compreensão de que essa ideia faz eco a forma que Maurice Halbwachs¹²

¹² Como é bastante evidente pelas datas das obras, Maurice Halbwachs não é contemporâneo da maioria dos autores citados nessa dissertação, que são mais recentes. Halbwachs é um dos primeiros a tratar da temática da Memória sob uma perspectiva sociológica, e apesar de algumas de suas premissas já terem sido contra argumentadas por estudiosos posteriores, nesta dissertação trabalhar-se-á especificamente com o seu conceito de “quadros sociais da memória”, explicado a seguir no corpo de texto, que é bastante pertinente para o argumento que se está construindo. Não obstante, é importante esclarecer que jamais ocorreu um debate direto de ideias entre Halbwachs versus Ricouer

(1925) explica como se dá o processo de memória coletiva dentro dos quadros sociais da memória, e que o modelo de Ricouer (2007) também é pertinente para a discussão que Joël Candau (2016) fará a respeito da “crença no compartilhamento de memórias em comum”, que será abordada mais adiante. Já o *Recognizing* se refere a um reconhecimento que é um complemento da recordação, momento em que ocorre o entendimento da recuperação da “presença do ausente”, e quando há a “re-(a)presentação” dessa lembrança, da impressão retomada. É nesta fase, também, em que a memória chega à fase declarativa, e desta forma torna-se apta para a narração. Desta forma, o fenômeno do *Reminiscing* relaciona-se com a função do *payador* dentro da sociedade em que ele se insere. Tanto na sua existência originária, quanto na atual, o *payador* está inserido em um contexto de rememoração de tradições na forma de causos. Na *Payada de contrapunto*, dois *payadores* trabalham em conjunto, no esforço de rememorar uma lembrança cultural mítica, que os dois almejam compartilhar com sua comunidade de ouvintes.

Outro conceito trabalhado por Ricouer (1998), que é oportuno para esta discussão, é o de *narrativa*, que está relacionado com a fase do *Recognizing*, como já mencionado. Para este autor,

[...] A passagem da memória à narrativa impõe-se assim: lembrar-se, de forma privada assim como de forma pública, é declarar que “eu estava lá”. [...] E esse caráter declarativo da memória vai se inscrever nos testemunhos, nas atestações, mas também numa narrativa pela qual eu digo aos outros o que eu vivi.

Adoto, pois, dois pressupostos em minha reflexão: por um lado, tornar presente a anterioridade que foi e, por outro, estabelecê-la pelo discurso, mas também por uma operação fundamental de narrativa que identifico como “configuração”. (RICOUER, 1998, p.44)

O autor esclarece que há três estágios no tempo narrativo: a *prefiguração*, a *configuração* e a *refiguração*. O primeiro se trata do momento da experiência vivida, o segundo é o da narrativa propriamente dita, e o terceiro que trata da recepção por parte dos ouvintes, momento em que se dá a reinterpretação do passado pelo outro.

e Candau, já que estes não chegaram a conviver, sendo de épocas diferentes. O embate aqui apresentado foi feito pela autora que aqui escreve - e não pelos próprios autores -, que numa leitura de suas ideias separadamente buscou realizar a discussão argumentativa que trouxesse novos entendimentos sobre o objeto de pesquisa.

É importante esclarecer a preocupação de Ricouer (1998) em separar e delimitar os terrenos entre a *imaginação* e a *memória*. Para ele, os dois processos possuem intencionalidades distintas, a imaginação teria um caráter fantástico e utópico, enquanto que a memória é voltada para o ato de lembrar. Neste caso, cabe a ponderação sobre o que vem a ser realmente a *Payada*, pois ela não se trata de um testemunho baseado na descrição literal de fatos ocorridos na vida do *payador*. A sua intencionalidade não é a do relato histórico. Não obstante, a *Payada* não se trata de histórias fantasiosas, sem nenhum respaldo na realidade, mas se baseia no cotidiano da vida campeira do gaúcho, e em fatos históricos passados. E, nos seus primórdios, o *payador*, sendo o gaúcho que trabalhava com o gado e que lutava nas guerras de independência, contava causos baseados em sua experiência de vida, dando-se o direito de modificar as histórias ao seu gosto, para melhor entreter seus pares. Aqui talvez se possa retomar a ideia do bloco de cera da memória, em que o *payador*, num esforço deliberado, apagaria certos traços e realçaria outros, para aumentar a força de sua narrativa. No caso, dos *payadores* de hoje, eles atuam no processo de *Reminiscing* das tradições de sua comunidade, havendo o mesmo esforço de evocação, apontado por Ricouer (1998), mas no que concerne às tradições e não a fatos históricos precisos.

Assim, num processo que articula os estágios do tempo narrativo de *Refiguração* e *Configuração*, o *Payador*, exerce a função do homem-memória de Nora (1993), em que é herdeiro de memórias antigas de seu povo, que, ao reinterpretá-las, faz com que permaneçam significativas para a comunidade atual, e, desta forma, não se percam, e que o passado continue vivo no presente por intermédio de suas narrativas. A musicóloga argentina Chá¹³ (2016) comenta como o *payador* usa recursos mnemotécnicos para trabalhar a sua narrativa improvisada, que está imersa dentro do quadro axiológico da tradição em que este se insere, e assim participa na criação da memória coletiva:

Além do uso frequente de fórmulas mnemônicas, sua expressão poética aparece mais cumulativa que analítica, apresenta-se como

¹³A musicóloga argentina Ercilia Moreno Chá realizou um trabalho etnográfico durante vinte anos, feito com *payadores* rio-platenses, que gerou vários artigos e que culminou no livro, lançado em 2016, na Argentina, que se chama “*Aquí me pongo a cantar...*” *El Arte Payadoresco de Argentina y Uruguay*, que aborda a trajetória do *payador* desde de fins do século XIX até os dias atuais. Nessa obra, a autora ocupa-se do artista popular, de seus contextos múltiplos, desde a aprendizagem até a performance para o público, explora também os simbolismos identitários que este gênero carrega, dentro do Tradicionalismo argentino e uruguayo, e analisa *Payadas*, poesias e músicas.

conservadora e tradicionalista, próxima do mundo redundante, tem nuances agonísticas ou controversas, é empática e participante e - enfim - é mais situacional que abstrato. Em suma, o payador de hoje mantém em um mundo de oralidade secundária as características de seu próprio discurso tradicional, forjado pela mesma tradição payadoresca durante anos de prática e transmissão, participando assim de uma espécie de memória corporativa amassada por aqueles que o precederam em sua arte. (CHÁ, 2016, p.148, tradução nossa).¹⁴

Benjamin (1987) tece comentários sobre a relação das narrativas épicas com a historiografia, e faz a pergunta se “a historiografia não representa[ria] uma zona de indiferenciação criadora com relação a todas as formas épicas.” (BENJAMIN, p.209,1987). Isso porque os primeiros historiadores (como Heródoto) eram narradores, e porque as narrativas se inserem dentro do contexto da História. No entanto, os historiadores devem buscar explicações para os fatos contados, o que os distancia da arte narrativa. Por outro lado, a narrativa relaciona-se com a memória e o conhecimento tradicional de um povo “*A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração*”. (BENJAMIN p.211, 1987, *grifo do autor*). Ou seja, o narrador para Benjamin, ao menos em sua origem, além de propagar a sabedoria também carrega a história de seu povo.

O trabalho pioneiro de Maurice Halbwachs (1925), sobre como a memória é construída, tendo como apoio o que ele chama de “marcos sociais da memória”, é fundamental para a discussão da relação do *payador* e da *Payada* com a manutenção da memória do seu grupo. Partindo de uma perspectiva sociológica, no estudo dos processos da memória, ele sugeriu que as lembranças possam ser evocadas mediante um esforço de equipe. Para Halbwachs (1925), **toda** a memória parte de um construto social. Mesmo aquelas que, a princípio, retratam eventos acontecidos com uma pessoa sozinha e que esta as rememora sem a presença física de outrem, ainda estas memórias estariam dependentes dos marcos sociais. Isso porque, para este autor, **nunca estamos sós**, estar-se-ia sempre imerso dentro de um tecido de marcos de referência, que foram e são continuamente

¹⁴ Además del uso frecuente de fórmulas mnemotécnicas, su expresión poética aparece más acumulativa que analítica, se presenta como conservadora y tradicionalista, se manifiesta cercana al mundo redundante, posee matices agonísticos o polémicos, es empática y participante, y – finalmente – es más situacional que abstracta. En suma, el payador de hoy retiene en un mundo de oralidad secundaria las características de su propio discurso tradicional, el que fuera forjado por la misma tradición payadoresca a lo largo de años de práctica y transmisión, participando así de una especie de memoria corporativa amasada por quienes le precedieron en su arte. (CHÁ, 2016, p.148).

reconstruídos socialmente em conjunto. Levar-se-ia, portanto, dentro de nós os grupos sociais em que estamos inseridos.

Estes marcos são sistemas de ideais e pontos de referência que pautam nossos processos mentais. Os mais significativos seriam: a língua/linguagem, fundamental para a construção do pensamento, sendo o marco estável que oferece os meios para denominarmos as pessoas, eventos, e coisas. O tempo, que abrange marcos históricos, tanto públicos quanto privados, que servem como balizas para delimitar o fluxo da passagem dos dias, meses e anos. O espaço, que engloba ambientes e lugares privados ou públicos, bem como distâncias e referências geográficas. Pode-se dizer que tempo e espaço contribuem para a localização espaço-temporal da memória, ajudando tanto no processo de evocação quanto no de representação da memória. E, por fim, os marcos da própria experiência, que se dão coletivamente – e são visões de mundo, dados históricos, geográficos e culturais que são absorvidos no seio dos grupos sociais, em que estamos incluídos.

Frente a essas colocações, a relação entre o *payador* e a sua comunidade torna-se claramente uma via de mão dupla. Como argumentado parte inicial deste capítulo, o *payador*, sendo o homem-memória de Nora (1993), teria a função primordial de resguardar o passado, e fazer a sua ausência presente dentro da comunidade, mediante suas narrativas. Agora, com as reflexões de Halbwachs (1925), fica claro que o *payador* não apenas influencia o seu grupo social, mas é igualmente influenciado por todo o construto social no qual ele está imerso, num processo que se retroalimenta ininterruptamente dentro dos quadros sociais da memória. A *Payada*, por sua vez, possui uma série de características que a distingue de outras narrativas, que se processam dentro de outras culturas. Dentro dela, há a utilização de uma série de expressões e vocábulos próprios do jargão do gaúcho (marco da linguagem); as narrativas são ambientadas em cenários conhecidos diretamente relacionados com a lida campeira e a região dos pampas (marco espacial); assim como muitas se referem a fatos históricos bem conhecidos, como guerras e conflitos (marco do tempo); e, por fim, elas reforçam valores, estereótipos e visões de mundo particulares do grupo (marco da experiência). Assim, a *Payada* do *payador*, tendo em mente a teoria de Halbwachs (1925), pode ser compreendida como uma perspectiva particular dentro das memórias coletivas das sociedades da Argentina, Chile, Uruguay e sul do Brasil. A *Payada* seria uma

representação dada por um indivíduo dessas lembranças compartilhadas. Esta relação do *payador* com seu público que destaca-se aqui é corroborada pelos escritos de Chá (2016):

A chegada do século XX encontra o *payador* rioplatense com seu gênero consolidado, progressivamente firmado em sua poética prescritiva e com uma clara predominância da décima espinela como sistema estrófico e da milonga como espécie musical através da qual se expressa o canto improvisado. Se maneja em contextos de situação muito variadas e mantém um relacionamento direto e presencial com seu público. Esse vínculo é extremamente forte e envolve uma mistura de sentimentos de afeto, admiração, solidariedade e identidade que vão do público ao *payador* e sendo uma arte sem propaganda ou dispositivo de comercialização, é claro que o seu público foi formado através do seu trabalho [...] (CHÁ, 2016, p.161, tradução nossa). ¹⁵

Os diversos teóricos da memória explicam, cada um a seu turno, que a memória é uma **reconstrução do passado que é diretamente influenciada pelo presente**. Por essa razão que se usa a expressão “memória viva”, já que ela precisa poder se adaptar e, se reconstruir ao sabor das novas demandas das sociedades, nos seus respectivos e diversos presentes, para que continue sendo pertinente para essa comunidade, e siga refletindo essa memória reivindicada, que é a representação da identidade que se crê compartilhar dentro do grupo social. Ricouer (2007) propõe a ideia de “justa memória”, que incorporaria o equilíbrio entre o desejo de lembrar e a necessidade de esquecer. Assim como certos rastros no bloco de cera que podem ser apagados, o processo de esquecimento, em certas circunstâncias, se faz impositivo para a própria sobrevivência da memória. É este esquecimento que borra os rastros no bloco de cera, que dá margem ao *payador* para apresentar a sua perspectiva pessoal da memória coletiva do grupo, é ele que permite o improviso, a criatividade, e a eterna reconstrução da memória que a atualiza para as novas gerações.

No entanto, tendo em vista a obra *Tempo e Narrativa* de Paul Ricouer (1997), deseja-se salientar a diferença do relato do *Payador* da *Narrativa Histórica*. Ricouer

¹⁵ El arribo del siglo XX encuentra al *payador* rioplatense con su género consolidado, progresivamente afianzado en su preceptiva poética y con un claro predominio de la décima espinela como sistema estrófico y la milonga como especie musical por la que se expresa el canto improvisado. Se maneja en muy variados contextos de situación y mantiene un vínculo directo y presencial con su público. Este vínculo es sumamente fuerte e implica una mezcla de sentimientos de afecto, admiración, solidaridad e identidad que van desde el público al *payador* y siendo un arte sin aparato propagandístico ni de comercialización, está claro que su audiencia la ha ido formando a través de su trabajo. [...] (CHÁ, 2016, p.161).

aponta em seus escritos que existe uma diferença clara entre a Narrativa histórica e a Narrativa ficcional, sendo a *Payada*, claramente ficcional, ainda que podendo se apoiar em acontecimentos históricos. Barros (2012), ao analisar a obra de Ricoeur explica que :

A “intenção de verdade” adquire um significado sutil em Ricoeur. Motivado pelo compromisso de ser fiel ao passado, o historiador “gostaria que sua construção fosse uma re-construção”. Seu tratamento rigoroso das fontes, e o compromisso de trabalhar com as referências de realidade obtidas dos indícios sintonizam com a sua intenção de verdade. (BARROS, 2012, p.5)

O objetivo desta colocação não visa de forma nenhuma abrir um debate sobre como a disciplina da História deve ou não ser desenvolvida, até porque esta é uma área do conhecimento que não faz parte da formação da autora que aqui escreve, e, portanto, não tem embasamento ou pretensão de entrar em tal discussão. O verdadeiro intuito aqui é, tão somente, apontar que na forma narrativa da *Payada* não há “a intenção de verdade”, ela é uma forma artística, que se utiliza do contexto social real em que o *payador* se insere - os quadros sociais -, para criar relatos ficcionais baseados na realidade. Destaca-se a importância do estudo também para a arte do *payador*, como se verá nas falas dos *payadores* chilenos transcritos no capítulo 2, mas a intencionalidade é diversa em comparação com a do pesquisador acadêmico.

Contudo, Ricoeur (1997) também aponta similaridades entre a Narrativa Histórica e a Ficcional, especialmente em se tratando da sua relação com a temporalidade. Em *Tempo e Narrativa*, o autor trabalha a dicotomia existente entre o “tempo da alma” de Santo Agostinho, que seria o tempo psicológico constituído de “memória, visão e espera”, também chamado pelo autor de “tempo vivido”; com o “tempo lógico” de Aristóteles, que não chega a ser exatamente o cronológico, mas que está mais relacionado ao tempo da natureza, regido pelo movimento dos astros, que é externo ao homem, e que está mais vinculado ao conceito de “intriga”¹⁶, este igualmente tratado de “tempo cósmico”. Ricoeur (1997) propõe uma

¹⁶ BARROS (2012) nos oferece explicação sucinta sobre a definição específica de intriga usada na obra de Ricoeur com sentido diferente do usual: “A intriga se apresenta como mimese, uma imitação criadora da experiência temporal que faz concordar os diversos tempos da experiência vivida (temos aqui a “concordância discordante”, uma noção introduzida por Ricoeur [...]) Deste modo, enfim, a Intriga agencia os fatos dispersos da experiência em um sistema, em uma totalidade de sentido. (BARROS, 2012, p.10).

forma de reconciliação entre as duas modalidades temporais mediante a sua organização por meio da narrativa (tanto histórica quanto ficcional) o que configuraria um terceiro tempo – o humano. O autor explica como este terceiro tempo trataria da história humana tanto do olhar do indivíduo como da espécie, da humanidade.

Será oportuno destacar que, para Ricoeur (1997), a narrativa histórica não pode se limitar a uma pretensão de vir a se constituir mera imitação do real, mesmo que isto fosse possível – tal como propunham os primeiros historicistas, os historiadores positivistas ou os metódicos. Ela (narrativa), embora apoiada em referências reais, deverá ser claramente assumida como uma construção do historiador (na verdade uma construção também do leitor), uma vez que a intriga já se coloca desde o princípio como “imitação criadora”: representação construída pelo sujeito. Com a narrativa histórica proposta por Ricoeur (1997), o que se busca não é, portanto, mostrar meramente o que se passou, mas sim estabelecer uma referência a este vivido e depois retornar a ele. Emergindo do vivido, a narrativa a ele retorna, transformando-o e transformando-se em um único movimento. De tal maneira que se pode dizer que a narrativa histórica é uma reflexão do Vivido sobre si mesmo, através das imprescindíveis mediações do historiador que constrói o texto, e da atividade recriadora do leitor, que recebe e ressignifica a obra historiográfica, compreendendo, através dela, a si mesmo e ao mundo. (BARROS, 2012, p.16)

Na perspectiva mais contemporânea de Candau (2016), a própria possibilidade da existência real de uma memória coletiva é posta em dúvida. Para este autor, a memória individual é quem ganha proeminência, sendo a única que pode ser cientificamente comprovada. Este antropólogo se apoia em fundamentos da psicologia e dos estudos cerebrais modernos, para lançar a afirmativa de que cada cérebro tem uma forma particular de armazenamento das memórias.

Dentro do pensamento deste autor, há três níveis de manifestação da memória individual: a protomemória, a memória propriamente dita, e a metamemória. A protomemória é uma memória de baixo-nível, sendo a mesma memória hábito definida por Bergson (1990), ela é uma memória gestual e física, referente a processos que não chegam ao nível da consciência, que regem

atividades como caminhar, dirigir, falar, sentir, que são aprendidos na infância ou automatizados na vida adulta, e que não são mais racionalmente questionados. A memória propriamente dita é uma memória de alto-nível, que é basicamente a faculdade da mente de recordar e reconhecer. A metamemória é a *representação dessa memória*, ou seja, é uma memória manifestamente reivindicada, e que está intimamente relacionada ao processo de construção da identidade. A identidade para Candau é uma **representação**.

No caso da memória coletiva, os dois primeiros níveis de manifestação recém-explicados seriam, por sua natureza, impossíveis de ocorrer, o único plano de existência possível é o da **metamemória**. Candau (2016) explica que o mais próximo de memória coletiva, que pode vir a acontecer, é a *crença no compartilhamento de um determinado conjunto de memórias sobre fatos vividos ou contados coletivamente*. Ou seja, a memória coletiva pode existir apenas na forma de uma metamemória, no sentido de que é um discurso reivindicado por um grupo, que seria hipoteticamente compartilhado por todos. O ponto principal está na **crença** que o grupo tem no compartilhamento dessas memórias, e não no compartilhamento em si, que Candau (2016) questiona se é algo efetivamente possível. O autor explica que fundamental para a construção dessa crença é o uso do que ele chama de “retóricas holísticas”, que ele define como:

[...] o emprego de termos, expressões, figuras que visam designar conjuntos supostamente estáveis, duráveis e homogêneos, conjuntos que são conceituados como *outra coisa* que a simples soma das partes e tidos como agregadores de elementos considerados, por natureza ou convenção, como isomorfos. Designamos assim, um reagrupamento de indivíduos (a comunidade, a sociedade, o povo), bem como representações, crenças, recordações (ideologia X ou Y, a religião popular, a consciência ou a memória coletiva) ou ainda elementos reais ou imaginários (identidade étnica ou identidade cultural). (CANDAU, 2016, p.29).

Para Candau (2016), um exemplo de retórica holística é a *tradição* que vem a ser “a combinação entre a transmissão protomemorial e memorial que interagem uma sobre a outra [...], essa combinação deve estar de acordo com o presente de onde obtém sua significação.” (CANDAU, 2016, p.121). A autenticidade dessa tradição está vinculada ao sucesso no seu compartilhamento efetivo, em que o passado é mantido e ajuda a dar sentido e legitimidade ao presente. Esta ideia faz eco aos conceitos discutidos por Ricouer (1998) de que a memória é a busca pela

evocação do passado no presente. Esse compartilhamento se dá mediante *sociotransmissores*, noção desenvolvida por Candau e que faz analogia ao conceito de neurotransmissores no contexto do cérebro humano. Eles agem no tecido social, e visam à criação de *memórias fortes*, que ajudam a mobilizar e a orientar as memórias coletivas, entendidas, aqui, como metamemória, e que possibilitariam a crença em identidades coletivas, no sentido de uma retórica holística. Desta forma, analisando sob a ótica apresentada por Candau, o *payador* e a *Payada* poderiam ser compreendidos como *sociotransmissores* das memórias coletivas reivindicadas pelas comunidades do Cone Sul. A *Payada* é um sociotransmissor efetivo, para essas memórias do passado, dentro das comunidades em que se insere. A autenticidade dessa tradição está vinculada ao sucesso no seu compartilhamento efetivo, onde o passado é mantido e ajuda a dar sentido e legitimidade ao presente.

Stuart Hall (2006) discute a problemática da identidade, tendo por enfoque os efeitos que a modernidade e pós-modernidade tem sobre a sua formação. O conceito de identidade pós-moderna, por ele trabalhada, defende que elas tornaram-se “abertas, contraditórias, inacabadas e fragmentadas.” O autor explica em detalhe que a antiga identidade do homem moderno era “fixa e estável”, e que sofreu um processo de “descentramento” nos últimos dois séculos, e elucida os principais processos que levaram a isso.

O primeiro seria a emergência da filosofia de Karl Marx, que teria deslocado dois conceitos chaves da filosofia moderna (a ideia da existência de uma essência universal do homem, e que essa essência é um atributo de cada indivíduo singular), ao colocar as relações sociais no centro do seu sistema teórico, ao invés da noção abstrata de homem, o que impactou os pensadores posteriores. O segundo deslocamento veio com a descoberta do inconsciente por Sigmund Freud. Segundo a psicologia, a identidade se formaria ao longo do tempo via processos inconscientes, onde existiria sempre um quê imaginário sobre sua pretensa unidade, enquanto que em realidade ela permaneceria incompleta e num eterno processo de construção. O terceiro descentramento, para Hall, ocorreu com o trabalho do linguista Ferdinand de Saussure, que “argumentava que nós não somos, em nenhum sentido, os ‘autores’ das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua. [...] A língua é um sistema social e não um

sistema individual” (HALL, p.40, 2006). Destaca-se como esse entendimento de Saussure, autor anterior a Halbwachs, é similar a descrição que o segundo faz de como é o processo de construção dos marcos sociais da memória. Saussure inspirou filósofos da linguagem a criar um ramo inteiramente novo dedicado ao estado aprofundado do significado do texto, conhecido por Semiótica Francesa em pleno vigor até hoje, como Jacques Derrida que afirmou que:

[...] apesar de seus melhores esforços, o/a falante individual não pode, nunca, fixar o significado de uma forma final incluindo o significado de sua identidade. [...] O significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença). Ele sempre está constantemente escapulindo de nós. Existem sempre significados suplementares sobre os quais não temos qualquer controle, que surgirão e subverterão nossas tentativas para criar mundos fixos e estáveis. (HALL, 2006, p.41).

O quarto descentramento principal, para Hall (2006), da identidade e do sujeito, ocorreu com Michel Foucault, e seu estudo sobre os jogos e relações de poder, e seu conceito de “poder disciplinar”, em que embora seja “produto das novas instituições coletivas e de grande escala da modernidade tardia, suas técnicas envolvem uma aplicação do poder e do saber que ‘individualiza ainda mais o sujeito e envolve mais intensamente seu corpo.’”(HALL, 2006, p.43). Aponta-se que a questão do poder também é inerente as dinâmicas de patrimonialização, onde se fazem escolhas conscientes sobre quais narrativas e memórias preservar e quais esquecer, num jogo político que nem sempre se consegue enxergar com clareza. Tal problemática será melhor desenvolvida na seção 1.2 seguinte e no capítulo 3 desta dissertação. O último descentramento apresentado é o advento do feminismo e seu impacto ‘tanto como uma crítica teórica quanto como movimento social’. O feminismo fez parte dos novos movimentos sociais dos anos de 1960, que questionavam muitos dos principais ideias estabelecidas pelo status quo da sociedade ocidental capitalista.

Frente ao quadro desenhado por Hall (2006), a posição de Joël Candau (2016) em relação ao conceito de identidade torna-se melhor compreendida. Em uníssono os dois autores afirmam - **identidade é representação**. O termo identidade, para Candau, entre um grupo seria por definição impróprio, o que se torna ainda mais patente, ao se considerar a explanação de Hall em que a própria identidade do indivíduo está incompleta e em eterna construção. Assim, a

identidade coletiva não poderia passar de uma representação simbólica de um ideal imaginado. Desta forma, entra-se com a concepção de que a memória coletiva de um grupo é em realidade uma metamemória, no sentido de que é um discurso reivindicado por um grupo que seria hipoteticamente compartilhado por todos. Fala-se em memórias, porque a identidade é dependente delas, não é possível que se haja identidade (real ou imaginada) sem memórias (compartilhadas, ou só pensadas como tal).

Considerando as colocações de Candau (2016), sobre a pertinência das retóricas holísticas semânticas, e sua relação inversa com o tamanho do grupo onde ele é compartilhado, a ideia de uma “identidade” representada pela *Payada* dentro do MERCOSUL, se diluiria à medida que o escopo do grupo vai aumentando. Ela é mais pertinente em agrupamentos pequenos, onde ela ocorre de forma recorrente, e diminuiria em nível regional, perdendo força na esfera nacional, e ao se chegar ao âmbito do bloco a pertinência tenderia a ser bastante fraca, especialmente quando há diferenças entre as *Payadas* feitas entre os países e regiões. Os próprios *payadores*¹⁷ afirmam que sua arte não é muito conhecida na cidade, que por isso está sendo esquecida, porque está quase restrita ao ambiente rural, e, logo, as novas gerações, que em sua maioria moram na cidade, sabem muito pouco sobre a *Payada*. Curioso que o próprio argumento usado para reivindicar a patrimonialização da *Payada* poderia ser usado para argumentar que ela não faz parte da identidade de parte significativa da população do MERCOSUL, afinal, como alguém pode se identificar com algo que não conhece?

Candau (2016) inclusive desconstrói os conceitos de “identidade cultural” ou “identidade coletiva”, defendendo que não é aceitável que um grupo inteiro detenha exatamente e da mesma forma todas as suas memórias. O autor explica que:

[...] as estratégias identitárias de membros de uma sociedade consistem em jogos muito mais sutis que o simples fato de expor passivamente hábitos incorporados. Evidenciar essa sutileza constitui, aliás, o aporte principal das teses situacionais, desenvolvidas em oposição ao primordialismo. [...] [elas] sustentam que as identidades não se constroem a partir de um conjunto estável e objetivamente definível de “traços culturais” - vinculações primordiais -, mas são produzidas e se modificam no quadro das relações, reações e interações sociossituacionais - situações; contexto, circunstâncias -, de onde emergem os sentimentos de pertencimento, de “visões de mundo” identitárias ou étnicas. Essa emergência é consequência de processos

17 Mais adiante apresentar-se-á documentos e citações diretas de *payadores* que comprovam essa afirmação.

dinâmicos de inclusão e exclusão de diferentes atores que colocam em ação estratégias de designação e de atribuição de características identitárias reais ou fictícias, recursos simbólicos mobilizados em detrimento de outros provisória ou definitivamente descartados. (CANDAU, 2016, p.27)

Chegou-se ao entendimento de que o *Payador* parece sim ser o homem-memória definido por Nora, e que ele desempenhou dentro das sociedades dos países do sul da América do Sul, ao menos em seus primórdios, uma função social próxima do narrador camponês definido por Benjamin. Ele deteve a função de ser um agente sociotransmissor - tanto a *Payada* quanto o *Payador* - de uma memória coletiva reivindicada, uma metamemória, que é a representação de uma identidade cultural comum que se acredita compartilhar. Esse processo de construção da crença numa memória coletiva em comum se dá através de um círculo virtuoso de relações que se retroalimentam. O *Payador* está inserido dentro da sociedade, cuja memória ele visa resguardar, e assim é influenciado pelos marcos sociais, que são construídos conjuntamente no seio deste grupo, e dos quais ele retira o substrato necessário para a improvisação das narrativas cantadas na *Payada*.

Uma reflexão importante a que se chegou nesta investigação é que o *payador*, na sua função de homem-memória para a sua sociedade, não visa relembrar a história tal e qual ocorreu, essa definitivamente não é sua função nem mesmo seu objetivo. O que o *payador* realiza dentro de sua comunidade - em termos de perpetuação de memórias, e no auxílio à criação de um senso de pertencimento, e de identidade representada e reivindicada – ***não é um reforço de memórias específicas ou históricas em si, mas o fortalecimento dos próprios marcos sociais da memória.*** Esse é uma compreensão chave que se aclarou nessa pesquisa, em entender como a arte, a cultura, o folclore, a tradição – isso é algo que extrapola o caso da *Payada*, ela apenas exemplifica isso - podem efetivamente criar um senso de identidade, sem ao mesmo tempo tratar de fatos históricos com precisão, e mesmo se ela vir a tratar de acontecimentos realmente ocorridos, ela se permite a sua liberdade poética.

Em toda a literatura aqui trabalhada dos diversos autores comentados, sempre há o destaque da inexorável ligação entre memória e identidade. E vasta bibliografia, e inclusive documentos da UNESCO explicam que a necessidade de patrimonializar bens culturais, materiais ou imateriais, tem por fim a preservação da identidade ou da memória de algum grupo. Não pode haver identidade sem

memória, quase todos esses pensadores de uma ou outra forma o afirmam, e não se nega isso. Tendo essas premissas em mente, uma questão de fundo permanecia durante a realização dessa pesquisa: Como a *Payada* pode ser “um marco de identidade transnacional” se ela não trabalha com uma memória “histórica”, verdadeira? A denúncia feita por Candau (2016) é contundente, não existe uma memória coletiva real, apenas a *crença* nela, portanto, uma identidade coletiva real também é ilusória, sendo apenas uma reivindicação. Por mais que o *payador* possa em seu *payar* tratar de temas históricos e fatos ocorridos, ele sempre usa sua criatividade para incitar o interesse de seus ouvintes, não é uma aula de história pura e simples. Então que memória é essa que se necessita preservar que não é uma memória em si? É claro, há o argumento justo da preservação do saber-fazer da arte da *Payada*, que por si só é perfeitamente legítimo de proteção, todavia, a documentação do MERCOSUL é taxativa “Atualmente, é uma manifestação de identidade cultural comum aos países fundadores do Mercosul” (DOSSIER LA PAYADA, 2015, p.3, tradução nossa)¹⁸ A *Payada* é uma manifestação da identidade, segundo o MERCOSUL, mas como isso é possível ?

Chegou-se ao discernimento que isso se dá porque ela atua não na memória em si, mas nos ***marcos sociais da memória***, é isso que ela ajuda a construir e representar. Candau (2016) oferece a chave, ao afirmar que as identidades “[...] são produzidas e se modificam no quadro das relações, reações e interações sociossituacionais. ”(CANDAU, 2016, p.27). A memória realmente é individual e única, mas Saussure e Halbwachs (1925) apontam, cada um a sua maneira, que existe um quadro axiológico que é sim compartilhado, pois por definição ele é de caráter social e relacional. Então, a atuação do *payador* - bem como da cultura numa visão agora macroscópica - age na formação da identidade coletiva, porque opera no nível dos marcos sociais da memória, um quadro axiológico compartilhado pela comunidade, o que é algo anterior a própria formação da memória na mente das pessoas. As memórias precisam de um cenário, um contexto para se situarem, e é nesse contexto que a *Payada*/cultura vem a influenciar a construção das memórias na mente das pessoas. Chá (2016) indica como o compartilhamento ou não deste quadro axiológico com a sua audiência é determinante para o tipo de

¹⁸ “En la actualidad se trata de una manifestación de identidad cultural común a los países fundadores del Mercosur “ (DOSSIER LA PAYADA, 2015, p.3)

performance que o artista terá, e ainda explica que “à medida que o payador vai educando a sua audiência”, em outras palavras, à medida que o payador interfere nos marcos sociais da memória da sua audiência/comunidade, ele “auxilia a sobrevivência da sua tradição”, ao atuar na construção do cenário imagético, em que as memórias individuais de cada pessoa serão formadas em suas mentes.

[...] Quando é distante [o público] ou desconhecem o fenômeno, significa para o payador um primeiro esforço para demonstrar que improvisa, impõe um assunto mais restrito e por seu turno lhe obriga a omissão de textos auto referenciais, de determinado vocabulário, bem como de provérbios e palavras de uso rural. Isto implica na dificuldade para levar o seu público ao plano evocativo, a que o payador é tão afeito, assim como a certeza de que a sua avaliação não vai seguir os padrões que são tradicionais para o gênero.

Em suma, a performance do payador se vê privada do uso de certos recursos tradicionais, próprios e específicos, na medida em que seu público carece de algumas chaves para sua interpretação. Dentro destas deficiências assumimos um enorme valor para o desconhecimento do mundo do payador por parte de alguns públicos, pois isso o priva de poder submergir-se no estado de comemoração que envolve tanto ele quanto sua audiência em um profundo sentimento de comunidade.

Na medida em que educa o seu público, tende à durabilidade da sua tradição, garante uma melhor recepção e consegue uma avaliação mais abrangente da sua arte.

Mas o que distingue a audiência do payador não é só lidar com os códigos de sua mensagem, mas também participa de seu mundo, o conhece e construiu com ele um imaginário coletivo, que lhe permite acessar à evocação de pessoas e situações desse mundo. [...] O fato de ter sido uma arte marginalizada em numerosas ocasiões por razões ideológicas, e de ser muito efêmera, formou uma consciência de pertencimento e sobrevivência que os ajudou a manter sua atividade. (CHÁ, 2016, p.166-167, tradução nossa).¹⁹

¹⁹ [...] Cuando ésta es ajena [la audiencia] o desconocedora del fenómeno, le significa al payador un primer esfuerzo para demostrar que improvisa, le impone una temática más restringida y a su vez lo obliga a la omisión de textos autoreferenciales, de determinado vocabulario, así también como la de los proverbios y vocablos de uso rural. Esto implica la dificultad de llevar a su audiencia al plano evocativo, a lo que el payador es tan afecto, así como la certeza de que su evaluación no seguirá los cánones que son tradicionales al género.

En suma, la *performance* del payador se ve privada del uso de ciertos recursos tradicionales que le son propios y específicos, en la medida que su audiencia carece de algunas claves para su interpretación. Dentro de estas carencias arrogamos un tremendo valor al desconocimiento del mundo del payador por parte de algunas audiencias, ya que ello lo priva de poder sumergirse en el estado de conmemoración que envuelve tanto a él como a su público en un sentido de comunidad profundo.

En la medida que educa a su audiencia, propende a la perduración de su tradición, se asegura una mejor recepción y logra una valoración más abarcativa de su arte.

Pero lo que distingue a la audiencia del payador no sólo es que maneja los códigos de su mensaje, sino que también participa de su mundo, lo conoce y ha construido con él un imaginario colectivo, que le permite acceder a la evocación de personas y situaciones de ese mundo. [...] El hecho de haber sido un arte marginado en numerosas ocasiones por razones ideológicas, y el de ser muy efímero, han formado una consciencia de pertenencia y supervivencia que los ha ayudado a mantener su actividad. (CHÁ, 2016, p.166-167).

Desta forma, a *Payada* pode, indiretamente e diluidamente, interferir na identidade de pessoas que nem ao menos ouviram uma *payada* na vida, porque mesmo sem tê-la ouvido, essas pessoas estão imersas numa sociedade em que teve seu quadro axiológico influenciado pela *Payada*. Como Hall (2006) explica nos descentramentos causadores do problema da identidade pós-moderna, a identidade é fluida, e está sujeita a significados que estão completamente fora do controle ou escolha do indivíduo, o que impede a construção de uma identidade estável. Todos estão imersos na sociedade, e o próprio ato de pensar, é controlado pela linguagem, pela cultura, por esses marcos sociais da memória, em que se está inescapavelmente introduzido desde o nascimento. De certa maneira, pode-se pensar que essa identidade coletiva, que está invisibilizada para parte dos indivíduos, seria a versão social da protomemória de Candau (2016) ou a memória hábito de Bergson (1990), pois ela também, de forma análoga, se torna uma memória de baixo-nível, não chegando ao nível da consciência, sendo referências aprendidas na infância ou automatizadas na vida adulta e que não são mais racionalmente questionadas. Ao influenciar o marco social da memória em que todos os nascidos e habitantes das sociedades do Cone Sul pertencem, a *Payada* de alguma forma faz parte da identidade de todos, mesmo que jamais tomem consciência disso. Se o brasileiro, argentino, uruguaio, chileno, de alguma forma se identifica ou conhece a imagem do *gaucho*, ele tem a *Payada* no cenário da sua mente, e ela se torna uma memória de alto nível, uma metamemória, uma identidade reivindicada. Não obstante, mesmo que esse mesmo indivíduo jamais venha a conhecer, ela ainda faz parte do seu ser, mas apenas como uma protomemória, uma memória de baixo nível, já que ele está inexoravelmente inserido no quadro social/axiológico que a *Payada* ajudou a construir nas sociedades do Cone Sul.

Jorge Drexler não é um pesquisador da memória, é um compositor e músico uruguaio, mas parece compreender o que se está tentando explicar aqui:

[...] Entendi que a identidade é infinitamente densa, com uma série infinita de números reais, que você se aproxima muito, e expande, nunca termina. [...] fiquei pensando que as coisas só são puras, se as olhamos à distância, é muito importante conhecer nossas raízes, saber de onde viemos, conhecer nossa história, mas, ao mesmo tempo, tão importante quanto saber de onde somos, é entender que todo mundo, no fundo,

somos de nenhum lugar e de todos os lugares um pouco. "(DREXLER, informação verbal, 2017, tradução nossa).²⁰

1.2 A *Payada* e o Patrimônio Imaterial, conceitos em disputa, espaços intangíveis de reivindicação

A discussão da relação da *Payada* e do *payador* nos processos de rememoração social, que levariam a reivindicação de uma memória coletiva, e assim, a uma representação identitária do grupo, que, encontra-se relacionada com o seu passado e as tradições, oportuniza a reflexão sobre os usos do passado e as políticas de memória. A patrimonialização da *Payada* adentra no campo político da governança memorial. Para contextualizar tal processo, é necessário compreender as novas relações que a sociedade tem com o tempo e com o seu próprio passado.

A relação do indivíduo e da sociedade com o tempo é uma preocupação desde a época dos filósofos clássicos gregos, segundo o exame de Ricouer (1998). François Hartog (1996) atualiza a problemática ao tratar da questão dos regimes de historicidade e analisa como eles mudaram nos últimos séculos. O autor explica que os regimes de historicidade são uma formulação erudita da experiência do tempo, sob um aspecto eles remetem à maneira como as sociedades lidam com o seu passado, e, sob outro ângulo, eles abrangem o próprio nível de consciência da sociedade em si. Este historiador relata que, desde a Antiguidade até o século XIX, o regime utilizado era o da história *magistra vitae*, onde o futuro não repetiria o passado, mas manteria suas estruturas sociais básicas. Esse modelo foi no último século se esfacelando, e foi substituído pelo o que o autor chamou de presentismo, que vem a ser uma tendência de rompimento com as estruturas do passado, e uma supervalorização do presente que levaria também ao detrimento do futuro.

A volatilidade do presente, que velozmente torna-se passado, criou novas situações desafiadoras, ela gerou falhas nas referências definidoras das noções de identidade das sociedades. Na necessidade de preencher essas lacunas que o próprio presentismo criou, novas demandas de análise histórica ganharam força.

²⁰ Entendí que la identidad es infinitamente densa, con una serie infinita de números reales, que han que uno se acerque mucho, y la amplíe, no se acaba nunca. [...] me quedé pensando en las cosas sólo son puras, sino las miran de lejos, es muy importante conocer nuestras raíces, saber de dónde venimos a conocer nuestra historia, pero, al mismo tiempo, tan importante como saber de dónde somos, es entender que todos, en el fondo, somos de ningún lado de todo y de todos lados un poco." (DREXLER, informação verbal, 2017)

Houve um movimento de valorização da história oral e da patrimonialização, com o intuito de proteger as identidades e traços nacionais, que se achavam ameaçados com as rupturas com o passado que o presentismo trouxe. É neste momento, que os usos políticos do passado e da memória ganham novos contornos, com a institucionalização de regimes de proteção de bens, lugares e tradições, que, antes, tinham seu espaço naturalmente resguardado pelas comunidades através de suas dinâmicas cotidianas.

Johann Michel (2010) explica como o Estado francês foi pioneiro na proteção e promoção dos regimes memoriais, que são o conjunto de percepções e representações das memórias da sociedade, mediado por normas criadas pelos atores públicos. O que é relevante para esta discussão, nas colocações de Michel, é quando este aponta que, na atualidade, o processo de governança memorial tornou-se mais complexo, abrangendo a participação mais atuante da sociedade civil, dos chamados “empreendedores de memórias”, bem como de organismos internacionais como a UNESCO e o MERCOSUL. Jean Davallon (2014) usa a expressão “mediadores” para designar o que parece ser o mesmo tipo de agente aqui mencionado por Michel, os quais define:

Os “mediadores”, de acordo com o modelo Leniaud, são os diferentes atores institucionais que intervêm ao longo da “cadeia patrimonial”; que permanece perfeitamente enquadrado pela administração do Inventário. (DAVALLON, 2014, p.9, tradução nossa)²¹

Esse cenário delineado por Hartog e Michel explica o porquê de a relação das comunidades locais com os seus respectivos *homens-memórias* estar em vias de acabar, bem como a emergência do fenômeno denominado *lugar de memória* por Pierre Nora (1993). A ascensão do regime de historicidade do presentismo levou ao dilema, denunciado por Nora, da perda de identidades e memórias vivas pelas sociedades modernas, bem como da massificação cultural e da aceleração do tempo. Isso ocasiona a tentativa de retenção de memórias coletivas significativas para a sociedade via a criação e promoção de *lugares de memórias*, num esforço de prender uma suposta identidade que parece se esvaír pelos dedos.

²¹ Les « médiateurs », selon d'ailleurs le modèle de Leniaud, sont les différents acteurs institutionnels intervenant tout au long de la « chaîne patrimoniale » ; laquelle reste parfaitement cadrée par l'administration de l'Inventaire. (DAVALLON, 2014, p.9, destaque <<>> do autor).

O desencanto com a perda das memórias vivas da sociedade é sentido inclusive na própria definição dada por Nora do conceito de lugar de memória:

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção[...] São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos. Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos. Não mais inteiramente a vida, nem mais inteiramente a morte, como conchas na praia quando o mar se retira da memória viva. (NORA, 1993, p.12-13)

Seria o processo de patrimonialização da *Payada* pelo MERCOSUL, o evento que decretaria a passagem apontada por Nora do homem-memória (o *payador*) para o lugar de memória (a *Payada* patrimonializada)? Um bem patrimonializado a princípio não deveria mais ser alterado, para a sua própria preservação. Mas aí jaz o paradoxo do lugar de memória, onde a lembrança, e também os seus respectivos agentes sociotransmissores, são “deformados, transformados, sovados, petrificados”, num vai-e-vem em que elas são devolvidas “nem mais inteiramente a vida, nem inteiramente a morte”. No caso aqui analisado, é paradoxal perceber que os próprios homens e mulheres memória estão pedindo o direito de tornarem-se lugares de memória vivos. O que isso significa? Dentro da ponderação dessa pesquisa, parece que essa transição ainda não ocorreu por completo. O homem-memória ainda vive em seus rincões e nichos específicos de apreciadores da música folclórica, em festivais e encontros de *payadores*, porém ele mesmo demonstra sentir que seu tempo parece estar se esvaindo pelos dedos

- como os autores, aqui mencionados, diagnosticam com o advento da pós-modernidade – e, então, pede por uma moratória.

Estando a sociedade em natural e perpétuo movimento de transformação pode uma memória congelada, ainda representar uma identidade que está em eterna construção? Ricouer (2007) nos elucida que o chamado “dever de memória” encontra-se entre uma motivação ético-política e uma obsessão comemorativa, que não permitiria o esquecimento do passado, numa espécie de tirania da memória. Candau (2016) também questiona a febre patrimonial que vem ocorrendo em diversos países e em instâncias internacionais nos últimos anos. Em última análise, pode-se especular que essas ocorrências são sintomas do presentismo diagnosticado por Hartog. Davallon (2014) também trata dessa questão e sinaliza uma mudança na maneira como o patrimônio deve ser estabelecido dentro das sociedades.

À pergunta "como o homem ou o grupo social decide que tal propriedade entra no patrimônio? Jean-Michel Leniaud (1992: 3-4) traz uma resposta relativamente nova para a época: um objeto que perdeu o seu "valor de uso" pode adquirir através de um procedimento de "apropriação" um "valor patrimonial" - em outras palavras, um reconhecimento do caráter patrimonial - de acordo com uma série de critérios aplicados por aqueles que ele chama de "mediadores". E ele propõe designar esse processo de apropriação sob o nome de "patrimonialização".

Esta definição curta, mas relativamente completa, do processo de patrimonialização é o sinal de uma grande mudança, desde que introduz, junto ao reconhecimento do status do patrimônio estabelecido, um modo de produção deste status. Como o autor diz, nós vamos de "o essencial reduzido ao sagrado para a acumulação aumentada de profano" (ibid., 4). Daí em diante, o caráter patrimonial não está mais no objeto, mas na aplicação de critérios implícitos ou explícitos. (DAVALLON, 2014, p.9, tradução nossa).²²

²² À la question « comment l'homme ou le groupe social décident-ils que tel bien entre dans le patrimoine? », Jean-Michel Leniaud (1992 : 3- 4) apporte une réponse assez nouvelle à l'époque : un objet qui a perdu sa « valeur d'usage » peut acquérir par une procédure « d'appropriation » une « valeur patrimoniale » – autrement dit une reconnaissance de son caractère patrimonial – selon un certain nombre de critères appliqués par ceux qu'il appelle des « médiateurs ». Et il propose de désigner cette procédure d'appropriation sous le nom de « patrimonialisation ».

Cette définition, lapidaire mais relativement complète, du processus même de *patrimonialisation* est le signe d'un changement majeur, puisqu'elle introduit, à côté de la reconnaissance du statut de patrimoine établi, une modalité de production de ce statut. Comme le dit l'auteur, nous passons de « l'essentiel réduit au sacré à l'accumulation élargie au profane » (*ibid.*, p. 4). Désormais, le caractère patrimonial n'est plus dans l'objet, mais dans l'application de critères implicites ou explicites. (DAVALLON, 2014, p.9)

Eric Hobsbawn (1983) traz uma reflexão que parece pertinente para o contexto desta pesquisa. O autor argumenta que com a modernidade as tradições antigas vêm se enfraquecendo e se perdendo, o que acabou gerando dois tipos de respostas possíveis. O primeiro seria a geração de grupos tradicionalistas cujo intuito seria preservar a cultura da região que estaria se perdendo com o advento da modernidade, numa tentativa de “cristalizar” as tradições antigas para as novas gerações. A outra ação possível, descrita pelo autor, é quando há a invenção do elemento emocional e simbolicamente carregado com a noção de pertencimento vinculado a um signo, mais do que a invenção dos objetos e rituais em si. Ou seja, há casos²³ que Hobsbawn classifica como “tradição inventada”, em que não se cria o objeto/costume/rito do zero, mas que se faz uma nova apropriação de algo já existente, e se dá um novo peso simbólico para esse objeto que signifique pertencimento a um grupo. Receberia a *Payada*, ao ser tomada pelo MERCOSUL como seu patrimônio cultural, uma nova carga de significado que antes não teria? Seria essa ação uma tentativa de se “inventar uma tradição”?

Aqui, é fundamental fazer a distinção de que a tradição inventada, nesse contexto, seria compreender a *Payada* como um símbolo da identidade cultural do MERCOSUL, e não a invenção da *Payada* em si. Os casos que Hobsbawn trata em sua obra se referem ao reforço do pertencimento e identificação com a Nação, porém a obra foi escrita há mais de trinta anos atrás, e os blocos regionais ainda não eram tão prevalentes na época, o MERCOSUL ainda não existia, e a União Europeia estava num estágio de integração muito mais tímido do que o de hoje. Contudo, acredita-se que se pode fazer uma extrapolação do que Hobsbawn argumenta, como sendo mecanismos de fortalecimento do sentimento de pertencimento à nação para os blocos regionais. Para exemplificar, o autor explica que o hino, a bandeira e o emblema são os principais símbolos marcantes da nação, e pode-se verificar que, na atualidade, a União Europeia já implementou todos estes três símbolos em sua comunidade, o que demonstra que a analogia aqui proposta é aceitável. O autor estabelece que as tradições inventadas entram em três categorias que podem se sobrepor:

²³Há outros exemplos que Hobsbawn descreve em que a tradição é inventada completamente do zero, inclusive os objetos, costumes e rituais. No entanto, claramente este não seria a situação da patrimonialização da *Payada* pelo MERCOSUL, por isso que se explica em maiores detalhes no texto o tipo de caso que se especula que possa ser pertinente à pesquisa.

[...] a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou a associação de grupos, comunidades reais ou artificiais, b) aquelas que estabelecem ou legitimem instituições, status ou relações de autoridade e c) aquelas cujo principal objetivo era a socialização, a inculcação de crenças, sistemas de valores e convenções de comportamento. (HOBBSAWN, 1983, p.9, tradução nossa). ²⁴

Hobsbawn(1983) e Nora (1993) apontam para o mesmo processo de “cristalização” e “endurecimento”, só que usam termos diferentes para explicar o fenômeno resultante, um chama de “tradição inventada”, o outro de “lugares de memória”. Ambos apontam para o mesmo dilema das sociedades modernas de perda de identidades e memórias vivas, de massificação das sociedades modernas e aceleração do tempo. Onde há a tentativa de criação e retenção de memórias via invenção de tradições e lugares de memórias, num esforço de prender uma identidade original que parece se desvanecer no turbilhão da modernidade, tal como exposto por Hall (2010) ao explicar o descentramento da identidade pós-moderna, como já exposto na primeira seção deste capítulo. Nora vaticina: “A historiografia inevitavelmente ingressada em sua era epistemológica, fecha definitivamente a era da identidade, a memória inelutavelmente tragada pela história, não existe mais um homem-memória, em si mesmo, mas um lugar de memória”. (NORA, p.21, 1993)

Um bem patrimonializado a princípio não poderia mais ser alterado — isso é algo desejável e necessário para o patrimônio material — mas questiona-se como deveria funcionar essa dinâmica no caso de bens imateriais? Hobsbawn (1993) argumenta que a tradição viva é maleável e flexível. Pode-se no processo de patrimonialização do imaterial se correr talvez o risco de cristalizar o que precisa ser flexível o que, como explicado por Nora, poderia gerar uma deformação neste bem, torná-lo “deformado, transformado, sovado, petrificado” dando origem à tradição inventada, que substitui a tradição viva original.

Essa reflexão parece ganhar importância, em especial quando se pensa no processo de patrimonialização de bens imateriais especificamente. Isso porque, no caso de bens materiais propriamente, o processo de patrimonialização, que visa a

24a) those establishing or symbolizing social cohesion or the membership of groups, real or artificial communities, b) those establishing or legitimizing institutions, status or relations of authority, and c) those whose main purpose was socialization, the inculcation of beliefs, value systems and conventions of behaviour. (HOBBSAWN, 1983, p.9).

princípio proteger e resguardar o bem para a posteridade e as gerações vindouras não parece vir de encontro à essência deste bem. Quando se trata de imóveis, de objetos, artefatos, livros, obras de arte, peças arqueológicas o processo de restauro e cuidado para que estes bens fiquem intactos é de fato o desejado e adequado. A mudança para estes bens significaria a deterioração e sua inevitável perda. Contudo cabe a pergunta, o mesmo se dá para *bens imateriais*? O processo de resguardo, de manutenção de um bem cuja essência é o *improviso*, e assim a eterna adaptação e mudança, seria enfim sua proteção para as gerações vindouras ou a declaração de sua deterioração e sua perda?

Na perspectiva de Jean Davallon (2014) para que a patrimonialização possa se dar, ela depende essencialmente da relação de um coletivo específico com o bem, seja material ou imaterial, que pode vir a se tornar patrimônio:

A patrimonialização é o processo pelo qual um coletivo reconhece o status patrimonial de objetos tangíveis e intangíveis, para que esse coletivo se torne o herdeiro daqueles que os têm produzidos e, como tal, tem a obrigação de protegê-los a fim de transmiti-los. (DAVALLON, 2014, p.1, tradução nossa)²⁵

Este mesmo autor ainda revela que se baseando numa análise aprofundada de textos e situações concretas que compreendem quatro décadas, ele pôde desenvolver a estrutura paradigmática básica da série de atos (no original ele usa o termo francês “gestes”) necessários para um processo de patrimonialização bem-sucedido, seja ele de um bem material ou imaterial. Ele ainda esclarece que essa estrutura pode sofrer variações que dependem do contexto de cada situação específica. De forma sucinta ele estabelece seu modelo:

O primeiro desses atos é o interesse demonstrado no objeto por um grupo coletivo ou social mais ou menos amplo, mais ou menos organizado. Isso resulta no reconhecimento (o sentimento) de um “Valor” do objeto, anterior a qualquer determinação precisa de seu “Valores”. [...] O segundo gesto corresponde à produção de conhecimento sobre o objeto e seu mundo de origem. Não há reconhecimento de um status de patrimônio cultural que se realiza sem mobilização ou produção de um conhecimento usado para estabelecer a natureza e a origem do objeto seja ele material ou imaterial. [...] A terceira é a declaração do status patrimonial. Um objeto torna-se patrimônio somente a partir do momento em que é declarado como tal. Esta afirmação é um ato performativo cuja forma pode variar, desde o simples enunciado público até o ato legal ou administrativo de assinar um

²⁵ La patrimonialisation est le processus par lequel un collectif reconnaît le statut de patrimoine à des objets matériels ou immatériels, de sorte que ce collectif se trouve devenir l’héritier de ceux qui les ont produits et qu’à ce titre il a l’obligation de les garder afin de les transmettre. (DAVALLON, 2014, p.1)

registro ou procedimento de classificação. A declaração implica três obrigações que constituem o estatuto patrimonial: (i) a obrigação de manter objetos de propriedade tangíveis ou intangíveis envolvendo a sua conservação ou salvaguarda; (ii) a obrigação de disposição simbólica desses objetos para o coletivo para o qual eles fazem patrimônio e que os considera como um "bem comum" (Micoud, 1995; 2005); e (iii) a obrigação de transmiti-los às gerações futuras. O quarto e quinto gestos dizem respeito respectivamente à implementação destas duas últimas obrigações. O quarto gesto é o da organização do acesso do coletivo ao objeto patrimonial. Pressupõe que os membros do coletivo são de fato os beneficiários da existência desse patrimônio e de sua exposição (daí a relação com o primeiro gesto). [...] O quinto e último gesto é o da transmissão para gerações futuras desses objetos patrimoniais. (DAVALLON, 2014, p.1-2)²⁶

José Miró (2012) nos conta que o conceito de patrimônio cultural sofreu uma grande evolução nos últimos anos, e traz desafios para a legislação nesta matéria nos diversos países que se debruçam com seriedade sobre a questão. A UNESCO expandiu o conceito da patrimonialidade através de diferentes instrumentos internacionais, que emitiu na última década, o que impõe a necessidade de reavaliar o modo como os diferentes instrumentos jurídicos nacionais abordam o reconhecimento, a complexidade do patrimônio cultural, bem como o seu impacto na vida social, e no ambiente natural e humano ao qual está vinculado. Para o autor,

a melhor definição de patrimônio cultural é a seguinte: o conjunto de bens e manifestações, materiais e imateriais, produto da ação conjunta ou separada do homem e da natureza, que, por motivos históricos, artísticos, arqueológicos, antropológicos, intelectuais, científicos, tradicionais, paisagísticos, urbanos, arquitetônicos, visuais, tecnológicos ou natureza similar, são protegidos por uma comunidade. (MIRÓ, p.6, 2012)

²⁶ Le premier de ces gestes réside dans *l'intérêt* porté à l'objet par un collectif ou un groupe social plus ou moins large, plus ou moins organisé. Il se traduit par la reconnaissance (le sentiment) d'une « valeur » de l'objet, antérieurement à toute détermination précise de ses « valeurs ». [...] Le second geste correspond à *la production de savoir* sur l'objet et son monde d'origine. Il n'existe pas de reconnaissance d'un statut de patrimoine culturel qui se fasse sans mobilisation ou sans production d'un savoir servant à établir la nature et l'origine de l'objet qu'il soit matériel ou immatériel. [...] Le troisième consiste en la *déclaration du statut de patrimoine*. Un objet ne devient patrimoine qu'à partir du moment où il est déclaré comme tel. Cette déclaration est un acte performatif dont la forme peut varier, depuis la simple énonciation publique jusqu'à l'acte juridique ou administratif signant une procédure d'inscription ou de classement². La déclaration entraîne trois obligations *constitutives* du statut patrimonial : (i) l'obligation de garder les objets patrimoniaux matériels ou immatériels impliquant leur conservation ou leur sauvegarde ; (ii) l'obligation d'une mise à disposition symbolique de ces objets pour le collectif pour lequel ils font patrimoine et qui les considère comme un « bien commun » (Micoud, 1995 ; 2005) ; et (iii), l'obligation de les transmettre aux générations futures. Les quatrième et cinquième gestes concernent respectivement la mise en oeuvre de ces deux dernières obligations. Le quatrième geste est celui de l'organisation de l'accès du collectif à l'objet patrimonial. Il présuppose que les membres du collectif sont effectivement les bénéficiaires de l'existence de ce patrimoine et de son exposition (d'où la relation avec le premier geste). [...] Le cinquième et dernier geste est celui de la *transmission aux générations futures* de ces objets patrimoniaux. (DAVALLON, 2014, p.1-2)

A patrimonialidade se estendeu também para o âmbito dos processos de proteção, que era antes focada apenas na conservação do prédio, para agora gerar verdadeiros processos integrais de planejamento e execução, que já levam em consideração o patrimônio de acordo com seu ambiente natural e humano.

Essa pesquisa abarca um conceito fundamental, que também se encontra na vanguarda da área do patrimônio cultural, que é a definição de *Patrimônio Cultural Imaterial*. Nos países ocidentais em geral, as ações de proteção patrimonial começaram no âmbito do patrimônio material, no resguardo de objetos artísticos, monumentos arquitetônicos, artefatos, resumidos na famosa máxima “pedra e cal”. Campos (2010) argumenta que, no âmbito internacional, em especial dentro da Organização das Nações Unidas (ONU), o desenvolvimento do conceito de patrimônio imaterial partiu da preocupação com o resguardo das culturas tradicionais populares, e a visão oriental sobre o patrimônio. Campos (2010) destaca o entendimento de SANT’ANNA sobre a importância da perspectiva do Oriente, que parte de uma lógica oposta à da predominante no Ocidente:

No mundo oriental, os objetos jamais foram vistos como os principais depositários da tradição cultural. A permanência no tempo das expressões materiais dessas tradições não é o aspecto mais importante, e sim o conhecimento necessário para reproduzi-las. Nesses países, em suma, mais relevante do que conservar um objeto como testemunho de um processo histórico e cultural passado, é preservar e transmitir o saber que o produz, permitindo a vivência da tradição no presente. De acordo com essa concepção, as pessoas que detêm o conhecimento preservam e transmitem as tradições, tornando-se mais importantes que as coisas que as corporificam. [...] (SANT’ANNA apud CAMPOS, 2010, p.27).

O Patrimônio Cultural Imaterial é uma categoria tanto de proteção, quanto de pesquisa, muito recente, tendo sua Convenção para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial sido assinada, a recém em 2003, dentro da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Apesar desse conceito ser elaborado em organismo internacional distinto do que abrange a pesquisa, ele é fundamental, pois é paradigmático. Soma-se a isso, o fato de que todos os membros do MERCOSUL são signatários dessa Convenção, e as atas institucionais do bloco fazem referências diretas a essa Convenção, e a outros documentos da UNESCO, de interesse na área. Desta forma, quando se fizer necessário, seja por menção direta destes instrumentos jurídicos internacionais nas leis nacionais e documentos do bloco, seja por

necessidade de esclarecimento de conceitos, se recorrerá às documentações da UNESCO também como apoio. Portanto, devido a sua relativa novidade e importância para a pesquisa, entende-se como pertinente trazer a definição de Patrimônio Cultural Imaterial tal como incluída na referida Convenção:

1. Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e competências – bem como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, grupos e, eventualmente, indivíduos reconhecem como fazendo parte do seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio envolvente, da sua interação com a natureza e da sua história, e confere-lhes um sentido de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito da diversidade cultural e a criatividade humana. (...). 2. O “patrimônio cultural imaterial” tal como é definido no parágrafo 1 supra, manifesta-se nomeadamente nos seguintes domínios: (a) tradições e expressões orais, incluindo a língua como vector do patrimônio cultural imaterial; (b) artes do espectáculo (sic); (c) práticas sociais, rituais e actos(sic) festivos; (d) conhecimentos e usos relacionados com a natureza e o universo; (e) técnicas artesanais tradicionais. (CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL da UNESCO de 2003, artigo 2 parágrafos 1 e 2)

Davallon (2014) explica que essa convenção bem como o conceito nela estabelecida, dado aqui logo acima, é tão crucial para o patrimônio cultural imaterial que suas modalidades de existência e seu modelo de processo de patrimonialização são completamente dependentes deste documento seminal. Tendo essa consideração em mente, o autor explica como o procedimento acontece especificamente nestes casos:

[...] a patrimonialização parece estar organizada de acordo com três momentos: (i) reconhecimento pelo grupo social; (ii) uma declaração político-administrativa; (iii) a atividade de apoio a esse patrimônio. Embora possamos reconhecer facilmente os gestos da patrimonialização, cada um desses momentos é, no entanto, diferente do que eles são no caso do patrimônio tangível.

(i) O interesse do grupo social não está mais ligado à descoberta de "coisas" que tornam o patrimônio (o "achado"), mas toma a forma de um reconhecimento da importância para o grupo de um elemento de sua cultura é, portanto, já conhecida, seja uma prática, um ritual, uma festa, música, crenças, representações, etc. Para que esse reconhecimento possa ocorrer, é necessário que a memória e o conhecimento sobre a coisa a ser patrimonializada continuem presentes no grupo. Não há, portanto, quebra de memória que exija uma reconstrução do conhecimento sobre o objeto.

(ii) A declaração, isto é, no final, a inscrição na lista da Unesco, é o gesto central. O cruzamento das etapas envolvendo os diferentes tipos de corpos (comunidade, Estado, Unesco) constitui, segundo a Unesco, o cenário da patrimonialização. A produção de conhecimento será, portanto, em geral, amplamente integrada à redação do argumento para justificar o pedido e explicar o valor do que faz do patrimônio.

(iii) Para fazer viver este patrimônio ao longo do tempo, não se trata de preservá-lo como se poderia fazer pelos objetos, pois pode ser recriado permanentemente de acordo com a natureza contingências de grupos sociais, ou seja, "seu ambiente, sua interação com a natureza e sua história" (Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, I.1). Isto não é sem perguntar sobre as maneiras práticas em que essa permanência pode ser alcançada na mudança (Heinich, 2012; Bartolotto de 2011 introdução) porque ainda é assumido que tal patrimônio não persiste não menos para ser ele mesmo - isto é, patrimônio - caso contrário, é difícil ver como ele poderia continuar a ser reconhecido como tal. A permanência de um mínimo de características, portanto, parece necessária para que seja reconhecível como patrimônio. [...]

Em suma, podemos dizer que o patrimônio imaterial é portanto, tanto "eletivo", "declarativo" (no sentido administrativo do termo) e "evolucionário". Mas, de acordo com o cenário da Unesco, a patrimonialização se reduz de um lado ao fato de que o grupo social "o reconhece" como (já) seu patrimônio e, de outro, um curso de especialização (para forte dimensão política) levando ao seu reconhecimento como patrimônio cultural imaterial da humanidade. Tudo acontece como se fosse, num presente continuado, sempre "patrimônio" e, portanto, sem necessidade de patrimonialização.

Na realidade, a situação é bem diferente e esse patrimonialização "escondida" - negado, diria mesmo - constitui um novo regime de patrimonialização que se deve justamente à singular "patrimonialidade" dos objetos imateriais. (DAVALLON, 2014, p.13-14, tradução nossa) ²⁷

²⁷ [...] la patrimonialisation semble s'organiser selon trois moments : (i) une reconnaissance par le groupe social ; (ii) une déclaration politico-administrative ; (iii) l'activité permettant de faire vivre ce patrimoine. Bien que nous puissions y reconnaître facilement les gestes de la patrimonialisation, chacun de ces moments se distingue néanmoins de ce qu'ils sont dans le cas du patrimoine matériel.

(i) L'intérêt du groupe social n'est plus lié à la découverte de « choses » faisant patrimoine (la « trouvaille »), mais prend la forme d'une reconnaissance de l'importance pour le groupe d'un élément de sa culture qui est par conséquent déjà connu, qu'il s'agisse d'une pratique, d'un rituel, d'une fête, de musique, de croyances, de représentations, etc. Pour que cette reconnaissance puisse avoir lieu, il faut donc que la mémoire et le savoir sur la chose à patrimonialiser continue d'être présents dans le groupe. Il n'y a donc pas de rupture mémorielle nécessitant une reconstruction du savoir sur l'objet.

(ii) La déclaration, *i.e. in fine* l'inscription sur la liste de l'Unesco, est le geste central. Le franchissement des étapes impliquant les différents types d'instances (communauté, État, Unesco) constitue, selon l'Unesco, le scénario de la patrimonialisation. La production des connaissances va donc souvent être largement intégrée à la rédaction de l'argumentaire destiné à justifier la demande et à expliciter la valeur de ce qui fait patrimoine.

(iii) Pour faire vivre ce patrimoine dans le temps, il n'est pas question de le conserver comme on pourrait le faire pour des objets, car il peut se recréer en permanence en fonction de la nature et des contingences des groupes sociaux, c'est-à-dire « de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire » (Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, I.1). Ce qui n'est pas sans poser des questions sur les modalités pratiques selon lesquelles cette permanence peut être assurée dans le changement (Heinich, 2012 ; Bartolotto, 2011, introduction), car il est tout de même présumé que ledit patrimoine n'en persiste pas moins à être lui-même – c'est-à-dire patrimoine –, sans quoi on voit assez mal comment il pourrait continuer d'être reconnu comme tel. La permanence d'un minimum de caractéristiques paraît donc nécessaire pour qu'il soit reconnaissable comme patrimoine. [...]

En définitive, on peut donc dire que le patrimoine immatériel est donc à la fois « électif », « déclaratif » (au sens administratif du terme) et « évolutif ». Mais, selon le scénario de l'Unesco, la patrimonialisation se réduit de fait d'une part à ce que le groupe social le « reconnaisse » comme étant (déjà) son patrimoine et d'autre part à un parcours d'expertise (à forte dimension politique) aboutissant à sa reconnaissance comme patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Tout se passe donc comme s'il était, dans un présent continué²⁸, toujours-déjà « patrimoine », et donc sans nul besoin d'être patrimonialisé.

Atentando-se para o trecho final desta citação, é vital apontar para a singularidade da patrimonialidade dos objetos imateriais tal como apontado por Davallon (2014). O autor explica que a relação que existe com os objetos imateriais é de uma natureza diferente da que se processa com os materiais, o que desemboca também numa patrimonialidade distinta. No caso do patrimônio tangível, em ao menos parte dos casos, existe uma situação de esquecimento, ou ao menos um afastamento da sociedade com tal bem, que muitas vezes perde seu “valor de uso”, o que depois dá margem a uma redescoberta deste mesmo item, e após um processo de estudo, há uma ressignificação deste elemento que passar a ter um valor simbólico, identitário, que deve ser resguardado por uma patrimonialidade conservacionista. Como exposto por Nora (1993) a memória coletiva vai se esvaindo e é substituída por um Lugar de Memória, que em sua tangibilidade evoca restos de memórias que estão em vias de serem esquecidas. A perspectiva de Davallon (2014) sobre a diferença da patrimonialidade de bens materiais e imateriais ajuda a responder a muitos dos questionamentos propostos no início desta seção. Especialmente quanto ao aparentemente conflito entre a patrimonialização de objetos imateriais que visando protegê-los poderiam resultar numa petrificação indesejada, que inviabilizaria sua mutabilidade e por conseguinte sua relevância dentro da sociedade em que ocorre. Com bens intangíveis, Davallon (2014) explica que emerge um outro tipo de relação, em comparação com o caso de bem materiais, o que gera uma patrimonialidade inteiramente nova.

A existência do patrimônio imaterial é inextricável da memória dos seus agentes cultores, dos detentores do *saber-fazer* necessário para o acontecimento deste bem intangível. Tal como explicitado mais acima na citação de SANT’ANNA apud CAMPOS (2010), em que no mundo oriental a proteção do patrimônio cultural sempre esteve direcionada para a valorização do conhecimento, sabedoria e saber-fazer dos indivíduos e não nos objetos pura e simplesmente. Sob certo ponto de vista, curiosamente, o que o novíssimo conceito de patrimônio imaterial, estabelecido no terceiro milênio (2003), nada mais fez foi trazer a luz para o Ocidente um entendimento que já era francamente reconhecido no Oriente há

Dans la réalité, il en va tout autrement et cette patrimonialisation « cachée²⁹ » – déniée, serait-on tenté de dire – constitue un nouveau régime de patrimonialisation qui précisément tient à la «patrimonialité» singulière des objets immatériels. (DAVALLON, 2014, p.13-14)

séculos. A existência desses objetos é conceitual, virtual, em outras palavras, está no plano mental, memorial dos indivíduos. Até o advento do conceito de patrimônio imaterial emergir no Ocidente, e ser propagado mundialmente pela UNESCO, a memória social nunca foi tão fundamental, e até mesma evidenciada como suporte do patrimônio. A relação entre memória e patrimônio se apresenta invertida neste caso. Em objetos tangíveis, é a materialidade e presença física do bem que ajuda a preservar a existência de uma memória social, e uma identidade coletiva reivindicada. Em direção oposta, nos bens intangíveis é a memória social vivente, dentro de um grupo de indivíduos que compartilham o mesmo quadro axiológico – os quadros sociais da memória de Halbwachs (1925) - , que faz emergir um patrimônio que tem uma existência sensível em objetos e performances que concretizam, presentificam a virtualidade do objeto intangível existente nas memórias e mentes desses agentes.

Laurier Turgeon argumenta que a diferença entre os dois regimes de patrimonialidade é que a herança cultural intangível é caracterizada pela ênfase no valor "mais afetivo e memorial do que material" dos objetos, no "caráter dinâmico" do patrimônio, sobre a "transmissão" do mesmo, sua gestão e seu "aprimoramento" por grupos ou coletivos (comunidades), e sua "transformação permanente", bem como "seu poder de revitalizar [esses] grupos e coletivos". Assim, teríamos ido de um regime patrimonial preocupado com a autenticidade, da conservação da cultura material e da contemplação estética do objeto em sua materialidade a um regime que valoriza a transformação das práticas culturais, a atuação da pessoa e a experiência sensível da cultura. A herança é hoje mais uma questão de afeto do que de intelecto, de sociabilidade do que de perícia. (Turgeon, 2010: 390-391.)

Isso significaria que a perenidade e a autenticidade características do modo autográfico de existência de objetos de patrimônio material se oporiam ao modo alográfico de existência de objetos que não são captados somente através de traços (notações que permitem que sejam transmitidos por características de aprendizagem especificando o objeto ideal) ou execuções, performances mais ou menos efêmeras. O "objeto ideal patrimonial" existe apenas na mente (na memória do grupo ou como uma construção científica); enquanto apenas manifestações são observáveis. (DAVALLON, 2014, p. 14 -15)²⁸

²⁸ Laurier Turgeon avance que la différence entre les deux régimes de patrimonialité tient au fait que le patrimoine culturel immatériel serait caractérisé par l'accent mis sur la valeur « plus affective et mémorielle que matérielle » des objets, sur « le caractère dynamique » du patrimoine, sur la « transmission » de celui-ci, sa gestion et sa « mise en valeur » par des groupes ou collectifs (des communautés³⁰), et sur sa « transformation permanente » ainsi que sur « son pouvoir de revitalisation de [ces] groupes et collectifs ». Nous serions ainsi « passés d'un régime patrimonial soucieux de l'authenticité, de la conservation de la culture matérielle et de la contemplation esthétique de l'objet dans sa matérialité à un régime qui valorise la transformation des pratiques culturelles, la performance de la personne et l'expérience sensible de la culture. Le patrimoine est aujourd'hui plus une question d'affect que d'intellect, de sociabilité que d'expertise. » (Turgeon, 2010 : 390-391.) Ce qui signifierait qu'à la pérennité et l'authenticité caractéristique du mode d'existence autographique des objets patrimoniaux matériels, s'opposerait le mode d'existence allographique d'objets qui ne sont

Agora discutindo o processo de patrimonialização de bens imateriais tal como explicado por Davallon (2014) em referência supracitada, mas agora pelo aspecto político, nota-se que para o autor, ao menos na fase em que essa noção ainda é muito recente, é preponderante o papel da UNESCO. Não obstante, deseja-se ressaltar aqui que a patrimonialização de bens imateriais também necessita e pode ocorrer independentemente desse organismo internacional, em nível local, nacional e, como é o caso do MERCOSUL, regional. Cada Estado tem suas particularidades na metodologia deste processo, nesta dissertação se tratará dos que patrimonializaram a *Payada*, e seu respectivo bloco. No entanto, sendo a UNESCO o berço deste conceito, e sendo todos os países investigados neste estudo signatários da sua referida Convenção, claro está que seus procedimentos nacionais e legislações sofrem sua influência direta. Esclarece-se que no processo em que um Estado ratifica um tratado internacional, independentemente da natureza que este tenha, este documento é incorporado à legislação nacional. O trâmite de aprovação interna desse documento sofre variações de país para país, mas no final a situação é a mesma para todos, no sentido de que a CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL da UNESCO de 2003 é parte da legislação nacional de todos os Estados que a ratificaram²⁹.

saisissables qu'à travers des traces (notations qui permettent notamment leur transmission par l'apprentissage des caractéristiques spécifiant l'objet idéal) ou des exécutions, des performances plus ou moins éphémères. L'« objet idéal patrimonial » n'existe que dans l'esprit (dans la mémoire du groupe ou comme construit scientifique) ; tandis que seules sont observables les manifestations. (DAVALLON, 2014, p.14-15).

²⁹ É necessário esclarecer a importância do termo ratificação e diferenciá-lo de uma simples assinatura. Dentro do âmbito de organismo internacionais multilaterais, como a ONU, todos os países integrantes podem debater sobre os regimes internacionais por ele criados, mas a participação não é obrigatória. Para um Estado ser membro integrante da ONU é exigido dele a ratificação de alguns tratados fundacionais, mas não de todos formulados por este organismo. Apenas para ilustrar, os Estados Unidos não são signatários da CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL da UNESCO de 2003, por exemplo, sem sofrer qualquer prejuízo por causa disso. Isso se deve ao respeito à soberania de todos os Estados, onde eles são livres para determinar as suas próprias leis internas. Claro que no tabuleiro da política internacional há formas diplomáticas (e outras menos amistosas) de tentar convencer um Estado a aceitar determinado acordo em algumas situações pontuais, a famosa “pressão internacional” que muitas vezes é infrutífera, mas via de regra se respeita a soberania nacional. Nessa tramitação, há o momento da assinatura de um regime internacional, em que os representantes dos Estados interessados em participar firmam esse documento dentro do organismo que o está celebrando, mas neste momento ele não entra automaticamente em vigor para os membros. Ele só se torna juridicamente vinculante, ou seja, o Estado só se auto-obriga a cumprir com as exigências deste tratado apenas quando ele o ratifica (apenas assinar não basta), que é quando esse documento é apreciado e aprovado pelos Poderes nacionais, geralmente o Legislativo e/ou Executivo, de acordo com o desenho institucional/jurídico de cada Estado. Uma vez ratificado, o tratado é integrado à legislação do país, suas disposições tornam-se assim leis nacionais, e o país é

É oportuno apontar que apesar da UNESCO já ter feito o esforço para elaborar o conceito de patrimônio cultural imaterial, este ainda é um assunto controverso tanto na comunidade acadêmica, quanto nas esferas políticas, e de governança nacional e internacional. Esta noção é muito recente no Ocidente, tendo ganho força apenas na segunda metade do século XX. No contexto internacional, SANT'ANNA (2009) explica que se deu devido principalmente à pressão política dos Estados Orientais e africanos — que possuem uma visão patrimonial diversa da Ocidental e europeia — para que sua forma particular de entender o patrimônio fosse incluída nos regimes internacionais da UNESCO. Mercedes Mariano, María Luz Endere, e Carolina Mariano, (2014) relatam como foi complicado chegar ao consenso sobre essa definição entre os próprios especialistas da UNESCO.

No entanto, concordar com essa definição não foi uma tarefa fácil. O primeiro debate nas reuniões de especialistas convocado pela Unesco foi no nível dos desafios epistemológicos de sua enunciação. Foi devido chegar a um acordo sobre a utilização do termo *intangible* (em Inglês) pelas dificuldades encontradas pelos peritos para adotar outros possíveis, como folclore, patrimônio oral, cultura tradicional, cultura expressiva, estilo de vida, cultura etnográfica, costumes, cultura popular ou herança cultural viva. Além disso, como assinala Sánchez Carretero,

As dificuldades epistemológicas das definições de cada um destes termos, se unem às cargas ideológicas dos mesmos, as histórias disciplinares particulares em cada país e complicações para traduzir conceitos, tanto pelo que denotam como também pelo que conotam (2005, 149)

Nesse sentido, também se recuperou o questionamento do conceito antropológico de cultura como categoria analítica. Esta deixou de ser concebida como um consenso unânime entre as pessoas que compõem uma comunidade e começou a ser percebido "como um lugar de contestação", cuja característica distintiva é que as pessoas estão "constantemente recriando-a" (Van Zanten 2004, 37). Ou seja, tanto a cultura como o patrimônio foram perdendo seu critério anterior, em termos de *recursos* e *populações*, para serem considerados como práticas e processos de produção de sentidos, como "práxis aberta e atravessada por relações de poder que podem gerar à naturalização do arbitrário, bem

oficialmente declarado signatário, sendo a partir de então obrigado a seguir as suas diretrizes e está passível de sofrer sanções – tal qual estabelecidas pelo próprio tratado - por parte do organismo internacional em questão e da comunidade internacional, em caso de descumprimento das mesmas. É comum situações em que um Estado assina um tratado, mas não o ratifica, isso pode ser tanto um momento transitório, somente a espera do processamento legal interno, como uma situação em que a classe política interna julga que tal regime não é vantajoso para os seus interesses nacionais e rejeita ratificá-lo. Por vezes, anos depois, havendo mudança de mentalidade e de representantes nos Poderes o tratado pode ser reavaliado e então ratificado. Outrossim, o Estado tem o direito de desligar-se unilateralmente de qualquer regime internacional por ele ratificado quando julgar necessário, a esse procedimento chama-se “denunciar o tratado”.

como a tentativa de fazer emergir significados alternativos "(Briones 1998, 6). (Mariano, M; Endere, M; Mariano, C. 2014, p.249, tradução nossa)³⁰

Dentro das esferas internacionais e nacionais, há a polêmica de que o surgimento do conceito de patrimônio cultural intangível na esfera legal, apesar de ter a intenção de valorizar as manifestações culturais populares, e/ou de populações de origem não europeia, (algo em si positivo), poderia levar à banalização do conceito de patrimônio, e, como resultado, a sua perda de significado legal e eficácia protetiva. O que gera desconfiança em algumas correntes de pensamento acadêmico, tradicionalmente mais ligadas ao estudo do patrimônio material, ou, de certo viés político, frente a este novo conceito.

Tal debate se coaduna sobre o que deve ou não ser patrimonializado pelo Estado e/ou pelos Organismos Internacionais. Deve-se ter em mente, que os processos de patrimonialização de quaisquer bens culturais nunca se dão em bases neutras ou puramente técnicas, mas que intrincados jogos de poder ocorrem veladamente em seu desenrolar. Dependendo de como se dá, o patrimônio pode vir a se constituir como uma violência sociológica e até simbólica, devido ao seu caráter seletivo, que lança luz sobre certas visões de mundo, e, privilegia as memórias e narrativas de certos grupos, em detrimento de outros que, ao não ter os seus bens patrimonializados, protegidos e valorizados, são legados à obscuridade. Shackel (2001) é muito crítico quanto a maneira que as memórias públicas podem ser usadas para fortalecer discursos que privilegiam certos grupos em detrimento de outros, em jogos de poder nefastos, que tendem invisibilizar determinadas comunidades e narrativas.

³⁰ No obstante, consensuar esta definición no fue una tarea sencilla. El primer debate en las reuniones de especialistas convocados por la Unesco se dio a nivel de los desafíos epistemológicos de su enunciación. Se debió llegar a un acuerdo respecto del uso del término *intangible* (en inglés) por las dificultades que encontraron los expertos para adoptar otros posibles, tales como *folclore*, *patrimonio oral*, *cultura tradicional*, *cultura expresiva*, *modo de vida*, *cultura etnográfica*, *costumbres*, *cultura popular* o *patrimonio cultural vivo*. Además, como señala Sánchez Carretero, A las dificultades epistemológicas de las definiciones de cada uno de estos términos, se unen las cargas ideológicas de los mismos, las particulares historias disciplinarias en cada país y las complicaciones para traducir conceptos, tanto por lo que denotan como también por lo que connotan. (2005, 149) En este sentido, se recuperó también el cuestionamiento del cual estaba siendo objeto el concepto antropológico de *cultura* como categoría analítica. Esta dejó de concebirse como un consenso unánime entre personas que conforman una comunidad y comenzó a percibirse "como un lugar de contestación", cuya característica distintiva es que los pueblos están "recreándola continuamente" (Van Zanten 2004, 37). Es decir, tanto la cultura como el patrimonio fueron perdiendo su discrecionalidad previa, en términos de *rasgos* y *poblaciones*, para ser considerados como prácticas y procesos de producción de sentidos, como "praxis abierta y atravesada por relaciones de poder que pueden generar la naturalización de lo arbitrario así como la puja por hacer emerger significados alternativos" (Briones 1998, 6). (Mariano, M; Endere, M; Mariano, C. 2014, p.249)

Quais aspectos do passado são lembrados e como eles são lembrados e interpretados são questões importantes que nos permitem ver como a memória pública se desenvolve. As memórias podem atender às necessidades individuais ou coletivas e podem validar a versão do passado dos detentores. Na arena pública, eles podem ser incorporados ao poder para servir à cultura dominante, apoiando as desigualdades sociais existentes. É comum que grupos subordinados explicitamente ou implicitamente desafiem os significados dominantes das memórias públicas e criem novos que atendam às suas necessidades. Muitas vezes, o sucesso desses desafios é situacional, dependendo do contexto e do poder social e político. (SHACKEL, P. 655, 2001, tradução nossa)³¹

E, mais adiante, complementa explicitando com as escolhas do discurso oficial são pautadas mais pelo presente do que pelo que efetivamente se deu no passado:

[a] memória pública é mais um reflexo das atuais relações políticas e sociais do que uma verdadeira reconstrução do passado. Como as condições atuais mudam social, política e ideologicamente, a memória coletiva do passado também mudará. O controle da memória de um grupo é frequentemente uma questão de poder. Indivíduos e grupos muitas vezes lutam pelo significado da memória como a memória oficial é imposta pela elite do poder (Teski e Climo 1995: 2) [...] A memória pública não depende apenas de estudos históricos profissionais, mas é geralmente influenciada por vários indivíduos e instituições que sustentam a memória coletiva. (SHACKEL, P. 656, 2001, tradução nossa)³²

Não é possível desvencilhar uma categoria conceitual como o Patrimônio Cultural de seu caráter político. Tal atitude, não apenas seria ingênua frente a complexidade social em que vivemos, mas, até mesmo, temerária, e com consequências potencialmente devastadoras para certos grupos sociais com menor poder político e econômico. Quando se trata de patrimônio cultural, não se debate apenas a proteção da integridade de determinado monumento, objeto ou manifestação cultural pura e simples. A questão essencial que subjaz ao patrimônio é: qual narrativa sobre nós mesmos desejamos contar e preservar para as gerações futuras? Dentro da qual se desdobram: Quais visões de mundo devem ser

31[...]What aspects of the past are remembered and how they are remembered and interpreted are important issues that allow us to see how public memory develops. Memories can serve individual or collective needs and can validate the holders' version of the past. In the public arena they can be embedded in power to serve the dominant culture by supporting existing social inequalities. It is common for subordinate groups explicitly or implicitly to challenge the dominant meanings of public memories and create new ones that suit their needs. Often, the success of these challenges is situational, depending upon context and social and political power. (SHACKEL, P. 655, 2001)

32[...]public memory is more a reflection of present political and social relations than a true reconstruction of the past. As present conditions change socially, politically, and ideologically, the collective memory of the past will also change. The control of a group's memory is often a question of power. Individuals and groups often struggle over the meaning of memory as the official memory is imposed by the power elite (Teski and Climo 1995:2) [...] Public memory does not solely rely on professional historical scholarship, but it is usually influenced by various individuals and institutions that support the collective memory. (SHACKEL, P. 656, 2001)

preservadas e quais apagadas? Quem são os atores dessa história? Como o passado afeta o presente e o futuro? E, principalmente, quem dizemos para nós mesmos que somos (como comunidade, grupo ou nação)? Em outras palavras, é o conteúdo simbólico que é carregado, tanto em bens materiais quanto nos intangíveis, que em realidade busca-se preservar. Mais do que o aspecto formal, é o simbolismo que importa para quem pretende patrimonializar e resguardar.

O peso que as disputas políticas e os conflitos ideológicos podem vir a ter, não apenas sobre a escolha de quais bens serão patrimonializados, bem como toda a construção da própria institucionalidade dos órgãos responsáveis pelo manejo da patrimonialização e gestão, poderão ser melhor compreendidos e vistos na prática no exemplo concreto do próprio MERCOSUL. Essa situação será examinada na discussão apresentada no capítulo 3 desta dissertação, em que se discorrerá como as mudanças políticas dentro dos governos nacionais dos Estados-membros impactaram diretamente o funcionamento, os interesses e até mesmo a estrutura administrativa e burocrática do bloco.

Outra pergunta que surge é: a escolha do patrimônio cultural deve ser pautado apenas por questões técnicas como, por exemplo, “a ameaça de perda do bem pela ação do tempo”, ou, se ele também deve servir de plataforma de projeção, para que grupos e expressões culturais consideradas marginalizadas possam ter visibilidade, proteção e respeito, dentro de suas respectivas sociedades? Será que não há outros agentes de deterioração e destruição potencialmente ameaçadores a um bem cultural além das ameaças ambientais e a simples e devastadora passagem do tempo? Não seriam, por ventura, tão ou mais danosos, especialmente para bens que são desprovidos de materialidade, o preconceito, a discriminação, a homogeneização das culturas locais por meio da interconexão crescente dos povos por meio da globalização e integração tecnológica, e, inclusive, conceitos acadêmicos incompletos e mecanismos de proteção legal defasados? Os jogos de relações e estratégias, que ocorrem dentro dos grupos que continuamente vão construindo suas visões de mundo identitárias, estão em cheque nesta pesquisa. Seria o processo de patrimonialização um elemento válido, dentro desse processo de inclusão e exclusão de atores, que atribuiriam certas características identitárias simbólicas aos grupos, ou ela iria de encontro a esse jogo natural, que se dá dentro das sociedades?

Davallon (2014) apresenta como a participação do grupo social é fundamental para o reconhecimento e entendimento do que deverá ser patrimonializado:

Em primeiro lugar, o reconhecimento pelo grupo social do que constitui patrimônio impõe procedimentos de escolha do elemento a ser eleito como patrimônio, mobilização dos membros do grupo, conhecimento do objeto, bem como seu lugar na cultura que pressupõe uma reflexão mínima do grupo sobre sua própria cultura, exatamente como ela se define como um grupo social. E isto, especialmente porque "o estabelecimento" (no sentido de Genette) do objeto patrimonial ideal deve ser conduzido a partir do estudo de manifestações observáveis, a fim de construir a lista das propriedades constituintes e as propriedades contingentes deste objeto. [...] A lista de propriedades do objeto será estabelecida por meio de pesquisas referentes tanto às notações (memória dos praticantes, estudos das modalidades de transmissão, etc.) quanto às execuções (performances). (DAVALLON, 2014, p.15, tradução nossa)³³

Visivelmente, os desafios da gestão patrimonial do imaterial é um dilema que ainda está em vias de resolução por instituições governamentais e academia, através da aprendizagem com exemplos reais e práticos. O que está ou não sendo feito dentro do MERCOSUL e dos países estudados no tocante especificamente à gestão da *Payada*, na documentação e na prática, bem como os marcos legais que a regulamentam serão vistos em detalhe no desenvolvimento do capítulo 3.

2. La Payada – o desenvolvimento da forma artística até atingir o status de bem patrimonializado

2.1 La Payada através do tempo

Analisar o fazer dos *payadores* desde o princípio da ocorrência desse gênero, caso a caso, não é algo possível de ser realizado, primeiro porque não há

³³ Tout d'abord, la reconnaissance par le groupe social de ce qui fait patrimoine impose des procédures de choix de l'élément à élire comme patrimoine, de mobilisation des membres du groupe, de connaissance de l'objet ainsi que de sa place dans la culture qui présuppose une *réflexivité* minimale du groupe sur sa propre culture, en tant que précisément celle-ci le définit comme groupe social. Et ce, d'autant plus que « l'établissement » (au sens de Genette) de l'objet patrimonial idéal doit être mené à partir de l'étude des manifestations observables afin de construire la liste des propriétés constitutives et des propriétés contingentes de cet objet. En effet, à la différence de l'établissement du texte d'une oeuvre littéraire, par exemple, qui peut se faire à partir d'un manuscrit ou d'une édition originale, il n'existe bien souvent pas (ou très peu) de documents permettant d'établir l'objet idéal de manière détaillée et sûre. La liste des propriétés de l'objet sera donc établie au moyen d'enquêtes portant tant sur les notations (mémoire des pratiquants, études des modalités de transmission, etc.) que sur les exécutions (les performances). (DAVALLON, 2014, p.15)

registros fonográficos/audiovisuais dos séculos XVIII e XIX, segundo pelo vasto número de artistas e obras que seria necessário examinar. No entanto, vastíssima literatura a respeito da *Payada* e dos *payadores* existe desde o século XIX. Existem obras poético-literárias que falam sobre a vida dos *payadores*, sendo o exemplo mais famoso o *Martin Fierro* de José Hernández. Há relatos de intelectuais e folcloristas de finais do século XIX e início do XX, até trabalhos acadêmicos mais modernos de musicólogos e historiadores. Estas obras tratam de vários aspectos da *Payada* tais como: a vida e obra de um determinado *payador*; recortes sobre o contexto histórico, geográfico e político que influenciaram o gênero; análises musicais, e/ou literárias; historiografias sobre o seu desenvolvimento; estudos que tratam das particularidades da *Payada* nos diferentes países e regiões nas quais ela ocorre. Em Chá (2016), a primeira menção escrita ao canto *payadoresco*, nos atuais territórios da Argentina e do Uruguai, foram feitos pelo mesmo cronista espanhol, chamado Concolorcorvo, em 1773.

Já Garcia (1993) faz o esforço de apontar as raízes mais longínquas desta arte, indicando que a tradição do duelo amistoso, na forma de canto improvisado, tem origens que remontam desde a Grécia Antiga - claro que com características formais diversas da atual *Payada*. A autora traça um breve histórico, desde a Antiguidade até o período colonial nas Américas, mostrando como o gênero foi atravessando o tempo e os povos:

O canto improvisado é uma maneira muito antiga de cantar. O duelo poético em verso improvisado existia na Grécia entre pastores. Por ocasião de certos festivais campestres, havia competições de canções entre pastores, não competições reconhecidas e regulamentadas pelo Estado, como eram as da tragédia, mas jogos poéticos reais cujo hábito foi fixado pela lei. É provavelmente que tenha nascido também do hábito das Canções Amoebee ou Alternadas. (Esse tipo de canto alternado foi chamado de *amoeboeum carmen* pelos romanos). [...]

O canto alternado reaparecerá na Idade Média, nas lutas de jograis, trovadores e *minnesängers*, na França, Alemanha e Flandres, sob o nome de *tenson* e *partimen*, como diálogos contraditórios, declamados com o acompanhamento do alaúde ou da vielle, ou mesmo sem acompanhamento musical. [...]

O canto alternado cruzou a Península Ibérica durante a Idade Média. Em Portugal, será conhecido como 'cantar ao desafio', um duelo, meio irônico, meio amoroso, entre uma moça e um rapaz durante o trabalho agrícola coletivo, o mais comum. Eventualmente, a música foi acompanhada pela 'viola'. O 'desafio' praticado na região do 'Minho' corresponderá à 'desgarrada' do sul de Portugal. O verso satírico (as *sirventès* do trovador provençal) será nomeado 'cantigas a atirar' em Portugal. (CÂMARA CASCUDO, 1984)

Esses gêneros de canto foram transplantados para a América durante o período de colonização, às vezes interpenetrando com

romances (eles também transplantados). (GARCIA, 1993, p.53-55, tradução nossa).³⁴

Chá (2016) oferece um comparativo da maneira como vários especialistas – a saber: Marcelino Román, Beatriz Seibel, Raúl Dorra, e ela mesma – fazem a divisão dos períodos da história da *Payada*. Como já mencionado várias vezes, ela é uma arte bastante antiga, então os diversos autores têm maneiras distintas de entender e dividir o seu desenvolvimento histórico. Considerou-se significativa apresentar essas diferenças de entendimento, para exemplificar a complexidade do tema, e as divergências entre as fontes.

Marcelino Román (1957) estabelece nove épocas e elas são as seguintes. Primeira: a aparição do payador nas áreas rurais na segunda metade do século XVII; Segunda: S. XVIII até o período de Concolorcorvo (1773); Terceira: Último terço do século XVIII até a Revolução de 1810; Quarta: Desde a Revolução Americana até os dias rivadavianos [1826-1827]; Quinta: Período Rosista [1835-1852]; Sexta: Desde a queda da tirania Rosista até antes do final do século XIX; Sétima: Aproximadamente entre 1890 e 1915; Oitava: por volta de 1915 a 1935; Nona: 1935-1957 [Refere-se aos "últimos tempos" do autor, apontando a reduzida atividade dos payadores na Argentina e uma maior presença no Uruguay].

Beatriz Seibel (1991) estabelece cinco períodos, sob os seguintes rótulos: As origens; A 'Época de Ouro': 1890-1915; Entre 1916 e 1930; Entre 1930 e 1960; Desde 1960 até o presente. [...]

Raúl Dorra (2007b) determina três períodos com a seguinte denominação: a) a do cantor rural, b) a do payador urbano e c) a do acesso à tecnologia de gravação sonora.

Abel Zabala (2007) distingue os payadores lendários, os históricos, uma época de ouro 1880-1915, 20 anos de declínio e uma ressurreição devido à Grande Cruzada Gaúcha em 1955.

Ao mesmo tempo, nós distinguimos para este trabalho sete períodos da seguinte forma:

Desde os primeiros registros escritos até 1890.

34 Le chant improvisé est une façon de chanter très ancienne. Le duel poétique en vers improvisés existait en Grèce entre bergers. A l'occasion de certaines fêtes champêtres on organisait des concours de chants entre bergers, non pas de concours reconnus et réglés par l'État, comme l'avaient été ceux de la tragédie, mais de véritables joutes poétiques dont l'usage était fixé par de lois. C'est probablement que'est née aussi l'habitude des Chants Amoebéés ou Alternés. (Ce typo de chant alterné a été nommé *amoeboeum carmen* par les Romains). [...]

Le chant alterné réapparaîtra au Moyen Age, dans le lutttes de jongleurs, trouvères, troubadours, et *minnesängers*, en France, Allemagne et Flanders, sou le nom de *tenson et de partimen*, comme dialogues contradictoires, déclamés avec l'accompagnement du luth ou de la vielle, ou même sans accompagnement musical. [...]

Le Chant alterné a traversé la Péninsule Ibérique durant le Moyen Age. Au Portugal, il sera connu sous le nom <<cantar ao desafio>>, un duel, demi-ironique, demi-amoureux, entre une jeune-fille et un jeune-homme durant le travail agricole collectif, le plus commun. Eventuellement, le chant était accompagné par la <<viola>>. Le <<desafio>> pratiqué dans la région du <<Minho>> correspondra à la <<desgarrada>> du Portugal du Sud. Le vers satyrique (le *sirventès* du troubadour provençal) sera nommé <<cantigas a atirar>> au Portugal. (CÂMARA CASCUDO, 1984)

Ces genres de chant ont été transplanté en Amérique durant la lomgue période de la colonisation, parfois s'interpénétrant avec les romances (elles aussi transplantées). (GARCIA, 1993, p.53-55).

De 1890 a 1915: 'Era de Ouro' e consolidação do gênero.
 De 1915 a 1930: conquista de novos públicos. As indústrias culturais.
 De 1930 a 1955: O fenômeno em recesso.
 De 1955 a 1974: O ressurgimento.
 De 1974 a 1992: Movimento organizado e abertura no exterior.
 De 1992 a 2015: A projeção internacional. Novos públicos e posicionamentos. (CHÁ, 2016, p.74-75, tradução nossa).³⁵

É interessante notar o fenômeno que ocorreu em meados do século XIX, nos países rioplatenses, que demonstra a importância e influência política e cultural que a arte payadoresca alcançou naquela época, especialmente na maneira de realizar um contraponto de ideias mediante um duelo literário, utilizando o formato estrófico da décima. A *Payada*, tendo origem nas classes baixas e simples, com o *gaucho* do campo, começa nesta época a influenciar as elites intelectuais e letradas, especialmente em suas estruturas poéticas. Surgem as chamadas “payadas literárias” em jornais da época, em que jornalistas e escritores respeitados copiam o estilo *payadoresco* deliberadamente, para debaterem ideias políticas discordantes presentes nos cenários políticos da época dentro da Argentina e do Uruguai, mediante contrapontos poéticos.

A imprensa faz eco a esses avatares e o modo de cantar do payador atinge sua maior visibilidade durante o governo de Juan Manuel de Rosas (1829-1852) com sede em Buenos Aires. Surgem, então, uma notável quantidade de jornais, às vezes apenas de uma folha impressa em

³⁵ Marcelino Román (1957) establece nueve épocas y ellas son las siguientes. Primera: la aparición del payador en las zonas rurales en la segunda mitad del S. XVII; Segunda: S. XVIII hasta el período de Concolorcorvo (1773); Tercera: Último tercio del S. XVIII hasta la Revolución de 1810; Cuarta: Desde la Revolución Americana hasta los días rivadavianos [1826-1827]; Quinta: Período rosista [1835-1852]; Sexta: Desde la caída de la tiranía rosista hasta antes de finalizar el S. XIX; Séptima: Aproximadamente ente 1890 y 1915; Octava: Alrededor de 1915 hasta 1935; Novena: 1935-1957. [Se refiere a “los últimos tiempos” del autor, señalando la reducida actividad de los payadores en Argentina y una mayor presencia en el Uruguay].

Beatriz Seibel (1991) establece cinco períodos, bajo los siguientes rótulos: Los orígenes; La “Época de Oro”:1890-1915; Entre 1916 y 1930; Entre 1930 y 1960; Desde 1960 hasta la actualidad. [...]

Raúl Dorra (2007b) determina tres épocas con la siguiente denominación: a) la del cantor rural, b) la del payador urbano y c) la del acceso a la tecnología de la grabación sonora.

Abel Zabala (2007) distingue los payadores legendarios, los históricos, una época de oro que va de 1880 a 1915, 20 años de ocaso y una resurrección debida a la Gran Cruzada Gaucha en 1955.

A su vez nosotros distinguimos para este trabajo, siete períodos del siguiente modo:

Desde los primeros registros escritos hasta 1890.

Desde 1890 a 1915: “Época de oro” y consolidación del género.

Desde 1915 a 1930: Conquista de nuevos públicos. Las industrias culturales.

Desde 1930 a 1955: El fenómeno en receso.

Desde 1955 a 1974: El resurgimiento.

Desde 1974 a 1992: Movimiento organizado y apertura al exterior.

Desde 1992 a 2015: La proyección internacional. Nuevas audiencias y posicionamientos. (CHÁ, 2016, p.74-75).

ambos os lados, conhecida como de 'estilo payadoresco'. Este tipo de imprensa refere-se a tal poesia não só para seu léxico rural, mas também na medida em que assume a forma de verdadeiros contrapontos em que se confrontam ideias opostas em um texto disposto em estrofes, se trata de um jornalismo satíricos com fins de propaganda política, que é concebida por gente letrada, cuja produção é lembrada pelos payadores de hoje como "payadas literárias". Nela permanece a constância de duas ideologias opostas, mas também uma amostra do que é a poesia desse tempo em Buenos Aires e Montevideu, algumas vezes em versos rudimentares e outros - da pena de poetas com experiência literária como Hilario Ascasubi – de uma melhor fatura. (CHÁ, 2016, p.81, tradução nossa).³⁶

Neste momento, faz-se necessário apresentar o significado do termo *Payada*, já tão extensivamente mencionado neste texto. O fato é que variantes desse gênero poético/musical receberam diversos nomes em locais diferentes do continente, e mais de uma fonte expõe nomes ou significados diversos. Chá (2016) menciona que vários estudos etimológicos foram feitos com relação aos vocábulos *Payada* e *payador*, alguns pendendo para uma possível origem greco-latina, e outros buscando uma origem para o termo *paya* nas línguas autóctonas da América, tais como o quéchua e o aymará. No entanto, a autora conclui que não há um consenso sobre a raiz etimológica destes termos. Não obstante, encontrou-se a fala de um renomado *payador* no Chile, que discorda da visão da "falta de consenso" defendida por Chá, ele é taxativo ao afirmar: "[...] sabe-se que [paya] é uma palavra aymará que significa dois. Portanto, deve haver dois poetas, pelo menos para poder *pagar*". (Luis Ortúzar, In: La Paya, Cap.5 "En la Huella del Canto a lo Poeta.", informação verbal, 2018, tradução nossa).³⁷

Ambos os termos [payada e payador] - e com significado igual - são usados apenas na Argentina e no Uruguai. Eles diferem do uso chileno em que o 'y' é substituído por 'll', sendo então transformados em *pallador* e *palla*, respectivamente. Autores como Zorobabel Rodríguez

³⁶ La prensa se hace eco de estos avatares y la modalidad del canto del payador alcanza su mayor visibilidad durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas (1829-1852) con sede en Buenos Aires. Surgen entonces una notable cantidad de periódicos, a veces tan sólo de una hoja impresa en ambas caras, que se conocen como de 'estilo payadoresco'. Este tipo de prensa remite a dicha poesía no sólo por su léxico rural sino también en cuanto a que ella adquiere la forma de verdaderos contrapuntos en los que se confrontan ideas opuestas en un texto dispuesto por estrofas, se trata de un periodismo satírico con fines de propaganda política que es concebido por gente letrada, cuya producción es recordada por los payadores de hoy como 'payadas literarias'. En ella queda constancia de dos ideologías opuestas, pero también una muestra de lo que es la poesía de ese momento en Buenos Aires y Montevideo, algunas veces en estrofas rudimentarias y otras – en la pluma de poetas con experiencia literaria como Hilario Ascasubi – de una mejor factura. (CHÁ, 2016, p.81).

³⁷ "[...]se sabe que [paya] es una palabra aymara que significa dos. Entonces, tiene que haber dos poetas, en el mínimo para poder pagar." (Luis Ortúzar, In: La Paya, Cap.5 "En la Huella del Canto a lo Poeta.", informação verbal, 2018)

(1875) e Rodolfo Lenz (1904) mostram um uso indistinto de ambas as possibilidades, o que tem sido mantido até a atualidade (Micaela Navarrete: comunicação pessoal, 2012).

No Brasil, o uso do termo pajador é muito recente e ocorre apenas no estado do Rio Grande do Sul, aparentemente devido à influência do fenômeno rioplatense (Paulo de Freitas Mendoza: comunicação pessoal 2014).

Os traços etimológicos realizados na Argentina remontam a conceitos abrangentes e dissimilares, mas é claro que o termo 'payador' refere-se ao poeta popular que improvisa seus textos poéticos acompanhado de seu violão, acrescentando também o *guitarrón* no caso chileno. A atividade de pagar se expressa cantando e está inserida em uma grande corrente iberoamericana de canto jogralesco que tem profundas raízes europeias e que - aparentemente - também poderiam ter antecedentes americanos. [...] (CHÁ, 2016, p.71, tradução nossa).³⁸

Por fim, completa-se essa discussão com o comentário de Garcia (1993) sobre os diversos nomes que os artistas que se dedicam a esse gênero podem ter nos diversos países da América do Sul:

Eles serão conhecidos por diferentes nomes: na Venezuela, na Colômbia e na Bolívia, será o corrido (uma espécie de romance, às vezes em formas de debate); no Chile, o nome será *pallada*; na Argentina e no Uruguai, será chamada de *payada*; no Brasil, o nome genérico será 'desafio', mas devido à grande extensão territorial, a tendência tem sido a de se deslocar para termos específicos de uma região para outra. Estudaremos aqui o nome sob o qual a música é praticada hoje no Rio Grande do Sul: a trova. (GARCIA, 1993, p.55, tradução nossa).³⁹

Como pode-se observar, tanto Chá (2016) quanto Garcia (1993) indicam que no Chile a grafia dos termos costumava ser com "ll": *pallador* e *palla*. No entanto, o que se viu na documentação do MERCOSUL, em trabalhos acadêmicos recentes,

³⁸ Ambos términos [payada y payador] – y con igual significado – son sólo usados en Argentina y Uruguay. Se diferencian del uso chileno en que la 'y' es reemplazada por una 'll', quedando entonces transformados en *pallador* y *palla*, respectivamente. Autores como Zorobabel Rodríguez (1875) y Rodolfo Lenz (1904) muestran un uso indistinto de ambas posibilidades, lo que se ha mantenido hasta la actualidad (Micaela Navarrete: comunicación personal 2012).

En Brasil el uso del término *pajador* es muy reciente y sólo se da en el estado de Rio Grande do Sul, aparentemente por influencia del fenómeno rioplatense (Paulo de Freitas Mendoza: comunicación personal 2014).

Los rastreos etimológicos efectuados en Argentina se remontan a conceptos abarcativos y disímiles, pero queda claro que con el término payador se designa al poeta popular que improvisa sus textos poéticos acompañándose de su guitarra, agregándose también el *guitarrón* en el caso chileno. La actividad de pagar se expresa cantando y se inserta en una gran corriente ibero americana de cantar juglaresco que tiene honda raigambre europea y que – aparentemente – podría también tener antecedentes americanos. [...] (CHÁ, 2016, p.71)

³⁹ Ils seront connus sous de noms différent: au Venezuela, Colombie et Bolivie ce sera le *corrido* (une sorte de romance, quelques fois sous forms de débat); au Chili, le nom sera la *pallada*; en Argentine et en Uruguay, on l'appellera la *payada*; au Brésil, le nom générique sera <<desafio>>, mais en raison de la grande étendue territoriale, la tendance a été d'aller vers des termes particularisés d'une région à l'autre. Nous étudierons ici le nom sous lequel le chant est pratiqué aujourd'hui au <<Rio Grande do Sul>>: la <<trova>>. (GARCIA, 1993, p.55).

nos documentos oficiais do *Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio* do Chile, e inclusive na série documental *En la Huella del Canto a lo Poeta* de 2018, o qual serviu como fonte sobre a *paya*, e que se coletaram trechos transcritos apresentados no corpo de texto desta dissertação, a grafia encontrada foi sempre com “y”: *payador* e *paya*. Não se sabe se é uma tendência de modernização da língua, ou influência dos países vizinhos, ou até efeito da própria patrimonialização.

2.2 *La Payada*, suas estruturas e características de acordo com a etnomusicologia

2.2.1. A estrutura poética da *Payada* – *A Décima Espinela*

Na *Payada*, a utilização da forma estrófica da décima espinela é hegemônica. Chá (2004) ainda inclui a possibilidade das estrofes se organizarem também em quadras, especialmente no caso brasileiro. No entanto, o que se verifica no falar dos payadores dos três países investigados, na maioria das obras que pode -se ouvir, e na vasta literatura sobre o tema, é que a décima é a estrutura majoritariamente predominante nas *Payadas*, dando-nos a impressão que as sextilhas e as quartetas são quase exceções à regra de utilização da décima.

Garcia (1993) mostra um panorama sobre o entendimento do termo “décima” no Brasil, que pode ser um indicativo da dificuldade de patrimonialização da versão brasileira do gênero, tanto nacionalmente quanto dentro do MERCOSUL. Ela aponta que “A palavra ‘decima’ no RS, em relação ao canto, tem duas conotações: - refere-se ao tipo de canto narrativa; - também pode designar estrofes de dez versos.” (GARCIA, 1993, p.118, tradução nossa).⁴⁰ A autora inclusive aponta para uma origem diversa deste vocábulo, os Açores, mas pensa-se que se refira ao gênero de canto narrativo, e não à forma poética espanhola de Vicente Espinel, que se verá a seguir nesta mesma seção.

No Rio Grande do Sul, o nome predominante para o canto narrativo será ‘décima’ e não ‘romance’. Recorde-se que a palavra ‘décima’ é também utilizada nos Açores para indicar histórias contadas ou cantadas (as estrofes variam de quadras em versos heptassílabos a

40 Le mot <<décima>> au RS, par rapport au chant, a deux connotations: - il désigne le genre de chant narratif; - il peut désigner aussi les strophes de dix vers. (GARCIA, 1993, p.118)

versos de quatorze sílabas escritas em dois hemistíquios) (GARCIA, 1993, p.122, tradução nossa). ⁴¹

O motivo de se apresentar essa situação aqui no trabalho é para exemplificar o tipo de desafio que uma ação conjunta em nível internacional pode enfrentar. Se já existem diferenças significativas de terminologia dentro do próprio país, como o Brasil novamente é um perfeito exemplo, entre países vizinhos de mesma língua, como o Chile versus Argentina e Uruguay, a dificuldade de comunicação é ampliada quando se precisa transpor a barreira linguística. Como Garcia (1993) conta, o termo “décima” também designa a forma poética de dez versos no Brasil, mas não exclusivamente. O vocábulo também tem o significado de canto narrativo, pura e simplesmente, com outras estruturas estróficas, variações poéticas também detectadas por Chá (2016) em seu trabalho. Então, quando um riograndense fala “décima” ele pode estar pensando num conceito de canto narrativo aberto, quando o rioplatense diz “décima” ele se refere à décima espinela, e quando o chileno pronuncia “décima” ele ainda introduz as suas próprias variantes, a saber, a *décima redoblada*, a *décima de contrarrestó*, e a *décima dos razones*.

A décima espinela, a original e mais importante para a *Payada*, é uma estrutura estrófica bastante antiga que deve o seu nome ao poeta espanhol Vicente Espinel, sendo encontrada pela primeira vez numa obra sua que data de 1591. Sua estrutura contém dez versos octossílabos com o padrão de rimas ABBAACCDDC. Transcreve-se aqui, para exemplificá-la, uma estrofe da *Payada* entre Tomasita Quiala e Marta Suit, que se deu na XXXIV *Jornada Cucalambeana*, IX *Festival Iberoamericano de la Décima*, em *el Cornito* em Cuba, de 27 de junho de 1999, coletada por Ercilia Moreno Chá e Maximiano Trapero. Não se colocará a versão traduzida, pois se quebraria o jogo de rimas e a estrutura métrica, que é exatamente o que se deseja demonstrar nessa citação:

Yo vengo a cantar sin trampas
si es que un eco se prolonga
en el ritmo de milonga
que traigo desde mis pampas.
Este concepto se estampa
y lo dice una argentina,

41 Au <<Rio Grande do Sul>>, le nom qui predominera pour désigner le chant narratif sera <<décima>> et non <<romance>>. Nous rappelons que le mot <<décima>> est aussi en usage aux Açores pour indiquer des histoires racontées ou chantées (les strophes varient dès les quatrains en vers heptasyllabiques, aux vers de quatorze syllabes écrits en deux hémistiches) (GARCIA, 1993, p.122)

en esta noche divina
estoy con mi compañera
la más brillante trovera
de la América Latina. (Marta Suit, apud Chá, 2016, p.371)

A décima espinela é largamente utilizada pelos *payadores* de todos os países em que a *Payada* aparece, mas não somente por eles. Ela é bastante comum nas diversas formas repentistas encontradas em toda a América Latina, desde México, Cuba e Venezuela até o Cone Sul. O compositor e músico uruguaio Jorge Drexler, em uma conferência dada ao TEDTalks, publicada no YOUTUBE em 2017, apresenta a trajetória da décima espinela, e como ela recebe diferentes nomes pelo continente latino-americano - essa informação é corroborada pelo *Dossier la Payada* (2015). O artista, inclusive, fornece mais nomes que a mesma forma recebe nos diversos países.

[...] A décima é um tipo de estrofe que existe apenas na língua espanhola que tem dez versos, muito complexa, muito, muito complexa. Talvez a mais complexa de que temos em nossa língua que também tem uma data de nascimento específica, o que é muito raro encontrar em um verso. A décima foi inventada, na Espanha, em 1591, por um senhor chamado Vicente Espinel, um músico e poeta de Málaga. Que olhe, além disso, que coincidência! Foi o mesmo, o mesmo que colocou a sexta corda no que seria mais tarde a guitarra espanhola, que é esta daqui, a bordona. Da Espanha, a décima com seus dez versos, cruza para a América, como a guitarra espanhola, mas diferente da guitarra espanhola. A guitarra espanhola segue viva todavia hoje em dia em ambos os lados do Atlântico. Mas a décima no lugar onde nasceu, na Espanha, desapareceu, se extinguiu, já faz um par de séculos, que não se pratica no nível popular, mas, no entanto, na América Latina, do México até o Chile, todos os nossos países, mantêm alguns tipo de décima na sua tradição popular. Em todos os lados, eles deram um nome diferente para fazer uma música diferente.

Tem muitos nomes, mais de vinte no total, no continente, mas dizem por exemplo 'Son jarocho', no México, 'Canto de Mejorana', no Panamá, 'Valerón', na Venezuela, 'Payada', no Uruguai e Argentina, 'Repentismo', em Cuba, no Peru, por exemplo, dizem 'Décima Peruana'. [...] E além disso, tem uma coisa muito surpreendente, e que apesar de ter sido desenvolvida separadamente em cada um dos países, continua até hoje, mais de 400 anos depois de ter sido criada, exatamente a mesma estrutura, digo de rima, de sílabas e de versos. A mesma estrutura que lhe colocou Vicente Espinel no barroco espanhol. (DREXLER, informação verbal, 2017, tradução nossa).⁴²

42 [...] la décima es un tipo de estrofa que existe sólo en idioma español que tiene diez versos, muy compleja, muy, muy compleja. Quizás la más compleja de la que tenemos en nuestro idioma que además tiene una fecha de nacimiento concreta, que es muy raro de encontrar en un verso. La décima fue inventada, en España, en 1591, por un señor que se llama Vicente Espinel, un músico y poeta de Málaga. Que fíjese, además, qué casualidad! Fue el mismo, el mismo que le puso la sexta cuerda lo que después sería la guitarra española, que está aquí, la bordona. Desde España, la décima con sus diez versos cruza, hasta América, al igual que la guitarra española, pero que a diferencia de la guitarra española. La guitarra española sigue vive todavía hoy en día en

2.2.2. A Milonga ritmo predominante na Payada Argentina e Uruguaya

Alvares (2007) fornece esclarecimentos sobre as diferenças entre os principais tipos de Milonga existentes, e argumenta que a chamada *Milonga Pampeana* é a costumeiramente utilizada pelos *payadores*. Segundo o autor, ela tem as seguintes características rítmicas e harmônicas:

A Milonga Pampeana é utilizada como canção, como dança, e assim como a Cifra, como acompanhamento para os pajadores. Possui um compasso quaternário 4/4 e usa a seguinte célula como base rítmica:



Importante característica é o baixo ostinato que é feito com 1º, 6º e 5º graus da escala menor, originalmente executado pelo violão.

Em7



O princípio da execução do contrabaixo na Milonga Pampeana é a estrutura rítmica do baixo ostinato citado, o qual se apropria da melodia feita pelas notas graves do violão. (ALVARES, 2007, p. 14).

Em outro momento da palestra já citada na seção anterior, Drexler (2017) narra o caminho que o ritmo da milonga teve que percorrer para chegar ao Cone Sul. O padrão rítmico é originário da África, sem uma data de surgimento precisa, passou pela Pérsia no século IX, até chegar à Espanha no século XIII, e chegou às Américas com os escravos africanos em torno do século XVIII.

[...] E eu queria que minha canção fosse muito uruguaia, mas assim muito uruguaia, o gênero mais uruguaio, ou seja, a milonga. Agora, claro, eu estive estudando a história da décima, e depois de ver que todo mundo reivindica a décima como sua, o mundo inteiro acredita que a inventou, dizia-me. Perguntei: “O que significa dizer que a milonga é uruguaia?”

ambos lados del atlántico. Pero la décima en el lugar en que nació, en España, desapareció se extinguió, ya hace un par de siglos que no se practica a nivel popular, pero sin embargo, en América Latina, desde México hasta Chile, todos nuestros países, mantienen algún tipo de décima en su tradición popular. En todos los lados le pusieron nombre diferente de hacer una música diferente. Tiene muchos nombres, más de veinte en total, en el continente, pero le dicen por ejemplo ‘Son jarocho’, en México, ‘Canto de Mejorana’, en Panamá, ‘Valerón’, en Venezuela, ‘Payada’, en Uruguay y Argentina, ‘Repentismo’, en Cuba, en Perú, por ejemplo, le dicen ‘Décima Peruana’. [...] Y además, tiene una cosa muy sorprendente, y es que a pesar de que se desarrolló de manera separada en cada uno de los países, mantiene hasta el día de hoy, más de 400 años después de que fue creada, exactamente la misma estructura, decir de rima, de sílabas y de versos. La misma estructura que le puso Vicente Espinel, en el Barroco Español. (DREXLER, informação verbal, 2017)

Veja, a milonga tem um padrão rítmico, que os músicos dizem três, três, dois [3-3-2]. Um, dois, três, Um, dois, três, Um, dois. Um, dois, três, Um, dois, três, Um, dois. Um, dois, três, Um, dois, três, Um, dois, três, Um, dois. Tem um acento característico [canta] tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan. Mas esse padrão rítmico característico vem da África. Já no século nove o encontram, os brudeles da Pérsia, no [século] treze, na Espanha, onde cinco séculos depois cruza a América com os escravos africanos. [...] (DREXLER, informação verbal, 2017, tradução nossa) ⁴³

Todavia, é digno de nota que Garcia (1993) apresenta uma variedade de gêneros musicais que podem acompanhar a décima. Têm-se também a informação de que, no caso chileno, há mais opções de gêneros musicais além da *milonga*, que parece estar mais restrita à *Payada* rio-platense. A autora ensina:

Em relação à décima, [...] ela apresenta uma pluralidade de estrofes diferentes [...] para o texto e vários gêneros musicais para acompanhamento (polca-de-cantar, xote, vaneira, milonga, canção, vaneirão, moda-de-violão, valsinha, toada). Estes resultados estão de acordo com as pesquisas de outros livros etnomusicólogos latino-americanos (RIVERA, 1980) que especificaram, antes de nós, a impossibilidade de classificar a décima sob os gêneros conhecidos porque elas não adotaram nenhum gênero em especial. A pluralidade e a imprecisão formal podem ser sua característica. (...) (GARCIA, 1993, p. 574, tradução nossa). ⁴⁴

Chá (2016) explica sobre a instrumentação que os *payadores* utilizam para se acompanhar ao *payar*. Na Argentina, Uruguay e Brasil o violão, ou *guitarra española*, reina absoluto. No Chile, esse instrumento é preterido pelo *guitarrón*, a *guitarra traspuesta* e o *rael*.

Esse tipo de canto se expressa principalmente com o acompanhamento de cordófonos, às vezes executados pelo mesmo poeta

43 [...] Y quería que la mia canción fuera muy uruguaya, pero así como muy uruguaya, el género más uruguayo, es decir, la milonga. Ahora, claro, yo he estado estudiando la historia de la décima, y después de ver que todo el mundo reclama la décima como propia, el todo el mundo cree que le invento, decíame. Pregunté: ‘Qué quiere decir que la milonga es uruguaya?’ Fijense, la milonga tiene un padrón rítmico, que los músicos decimos tres, tres, dos (3-3-2). Un, dos, tres, Un, dos, tres, Un, dos. Un, dos, tres, Un, dos, tres, Un, dos. Un, dos, tres, Un, dos, tres, Un, dos. Tiene un acento característico [canta] tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan. Pero este padrón rítmico característico viene desde África. Ya en el siglo nueve se le encuentran los brudeles de Persia, en el trece, en España, de donde cinco siglos después cruza la América con los esclavos africanos. (DREXLER, informação verbal, 2017)

44 Em ce qui concerne la <<décima>>, (...) elle présente une pluralité de strophes différentes (...) pour le texte, et de divers genres musicaux pour l’accompagnement (<<polca-de-cantar, xote, vaneira, milonga, canção, vaneirão, moda-de-violão, valsinha, toada>>). Ces résultats sont en accord avec les recherches d’autres ethnomusicologues latino-américains (RIVERA, 1980) qui ont précisé, avant nous, l’impossibilité de classer la <<décima>> sous les genres connus parce qu’elles n’adopte aucun genre en particulier. La pluralité et l’imprécision formelle sont peut-être sa caractéristique. [...] (GARCIA, 1993, p. 574).

improvisador, como no caso da Argentina, Brasil e Uruguay, que o fazem com violão, ou no Chile, onde também usam o *rabel* e o *guitarrón*. Além disso, com o acompanhamento de um grupo instrumental do qual o poeta pode participar como se faz na zona central do México, com violinos, *vihuela*, *guitarra huapanguera* e *guitarrón*. Finalmente, também há casos em o poeta não participa executando instrumento algum, como em Cuba, onde geralmente é acompanhado por alaúde, tres, violão e percussão ou Porto Rico, onde o mais comum é o acompanhamento de quatro, violão, *güiro* e percussão. (CHÁ, 2016, p.39-40, tradução nossa). ⁴⁵

2.2.3 A improvisação

Na América Latina, o canto improvisado ocorre tanto no âmbito religioso e sagrado como no profano e recreativo, em canções e danças tradicionais ou populares, que mostram uma grande diversidade musical e poética, cujo sistema estrófico se baseia principalmente em vários tipos de quartetas, décimas, quintilhas e sextilhas. A décima espinela geralmente escolhida para as canções, tem uma surpreendente hegemonia que só o Brasil escapa, já que lá outros tipos de décimas também são usados, assim como estrofes de quatro, seis e até sete linhas de verso. (CHÁ, 2016, p.38, tradução nossa). ⁴⁶

Essa colocação de Chá (2016) marca a variedade que a improvisação pode tomar dentro das culturas populares rurais do continente. Percebe-se que na redação da pesquisadora estão inclusos, de forma subtendida, as características do *Canto a lo Poeta* chileno, que trata do sagrado e do profano, como será visto em seção adiante. Além disso, menciona a maior variedade poética no sul do Brasil, com os versos em quartetas, décimas, quintilhas e sextilhas, como já foi visto em Garcia (1993) acima, esta última inclui também os versos heptassílabos. Entre as manifestações culturais que Chá (2016) contabiliza como sendo detentoras da tradição improvisativa, a autora menciona: as *relaciones*, que ocorrem nas danças conhecidas como *el pericón* ou *el gato*; o *floreo*, na animação de *jineteadas*; as

45 Este tipo de canto se expresa mayoritariamente con el acompañamiento de cordófonos, algunas veces ejecutados por el mismo poeta improvisador como en el caso de Argentina, Brasil y Uruguay, que lo hacen con guitarra, o Chile, donde también se han usado el rabel y el guitarrón. Otras, con el acompañamiento de un grupo instrumental del que el poeta puede participar como se hace en la zona central de México, con violines, vihuela, guitarra huapanguera y guitarrón. Y finalmente, también se da el caso en que el poeta no participa ejecutando instrumento alguno, como en Cuba donde es generalmente acompañado por laúd, tres, guitarra y percusión o Puerto Rico, donde el más común es el acompañamiento de cuatro, guitarra, güiro y percusión. (CHÁ, 2016, p.39-40).

46 En Latinoamérica el canto improvisado se da tanto en el ámbito religioso y sagrado como en el de lo profano y recreativo, en canciones y danzas tradicionales o populares que muestran una gran diversidad musical y poética cuyo sistema estrófico está mayoritariamente basado en diversos tipos de cuartetos, décimas, quintillas y sextillas. La décima espinela generalmente elegida para las canciones, tiene una hegemonía sorprendente de la que sólo escapa el Brasil, ya que allí también son usados otros tipos de décima, además de estrofas de cuatro, seis y hasta siete líneas de verso." (CHÁ, 2016, p.38).

coplas, de tradição andina e forte influência indígena; e, o único fenômeno de improvisação com forte participação feminina na Argentina (CHÁ, 2016, p.62), o *cogollo*; e, claro, a *Payada*.

O menor grau de improvisação ocorre quando a poesia foi memorizada previamente, mas durante a sua expressão quem a diz se permite a modificação de algumas palavras, estamos na presença do recurso da variação, que por sua vez apresenta numerosas possibilidades. Esta situação é muito comum no canto de *coplas*, na animação de jineteadas ou no uso das "*relaciones*" nas danças e também nas estrofes do começo das *payadas*. Se trata de um grau de improvisação que - no começo do século XX, como se pensava que a transmissão oral era basicamente baseada na memória - não foi reconhecida como tal, até que foi gradativamente mais aceita pelos estudiosos da oralidade: o emissor da poesia foi influenciado pelo contexto e seu público, o que o levou a adaptar seu poema em cada ocasião. (CHÁ, 2016, p.65, tradução nossa)⁴⁷

Destaca-se que não se conseguiu encontrar uma menção mais significativa da influência da cultura indígena na arte de *payar*. As exceções estão na etimologia do próprio vocábulo, que pode ter origem aymará ou quéchua, como discutido no início deste capítulo, e agora na tradição improvisativa. Além disso, parte dos povos indígenas parece tratar o fenômeno da improvisação de maneira distinta dos outros habitantes do continente, dando um caráter espiritual, na qual a habilidade improvisativa seria vista como uma espécie de dom divino. No entanto, não se encontrou um detalhamento maior sobre como ela é realizada entre as populações autóctones da América do Sul.

A improvisação poética em nosso ambiente rural é um valor e quem o possui se distingue de alguma maneira, especialmente nos casos do "*floreador*" e do *payador*, que são considerados dotados de uma capacidade específica que os qualifica de uma maneira especial para dita atividade. Ao contrário do que se acredita em algumas populações indígenas americanas ou culturas de outros continentes, tal adequação não é considerada recebida de uma entidade superior. (CHÁ, 2016, p.61, tradução nossa).⁴⁸

⁴⁷ El menor grado de improvisación se da cuando la poesía ha sido memorizada previamente pero durante su expresión quien la dice se permite la modificación de algunos vocablos, estamos en presencia del recurso de la variación, el que a su vez presenta numerosas posibilidades. Esta situación es muy común en el canto de coplas, en la animación de jineteadas o en el empleo de las "relaciones" en las danzas y también en las estrofas de comienzo de las payadas. Se trata de un grado de improvisación que – a comienzos del siglo XX, como se pensaba que la transmisión oral estaba básicamente apoyada en la memoria - no era reconocido como tal, hasta que fue gradualmente más aceptado por los estudiosos de la oralidad: el emisor de la poesía era influenciado por el contexto y su público, lo que lo llevaba a la adaptación de su poema en cada ocasión. (CHÁ, 2016, p.65)

⁴⁸ La improsación poética en nuestro medio rural es un valor y quien lo posee es distinguido de algún modo, sobre todo en los casos del "floreador" y el payador, a quienes se considera dotados de una

Tanto Chá (2016) quanto os *payadores* chilenos afirmam a importância do estudo para poder ser um bom improvisador. Esse esforço se baseia em ampliar o vocabulário, para poder se construir bem os versos e as rimas; se informar sobre os mais diversos temas, para sempre ter um assunto de interesse para o público – já que na hora da improvisação, o público interage com os artistas, e pode pedir os temas que quiserem para que se realize o duelo – e; também, estudar o saber-fazer com os mais velhos. Isso pode se dar no convívio direto em que um *payador* experiente vai ensinando a sua arte a um mais novato, como no amistoso ‘trocar de ideias’ entre colegas; além de procurar ter acesso, e ler as décimas dos *payadores* do passado que estejam registradas. Existem pequenos folhetins, até alguns já digitalizados, do século XIX e XX, que tem registrados algumas poesias, narrações, e décimas dos principais *payadores* e poetas populares dessa época. Eles são consultados até hoje pelos *payadores* do presente, para melhor se instruírem sobre sua arte. Um desses periódicos mais famosos que se teve notícia é a chamada *Lira Popular*.

Por fim, Chá (2016) expõe que existem vários graus possíveis de improvisação. Isso significa que o *payador* em questão pode se utilizar de recursos mnemônicos, ou alguns trechos, ou frases de efeito, provérbios, e expressões decoradas para usar na hora conveniente do duelo. Há a “improvisação pura”, que exige um maior nível de destreza e competência do artista, em que ele concebe a poesia (já pronta com a estrutura da décima, as rimas, e as sílabas métricas contadas!) muito rapidamente, no momento em que se dá a expressão verbal frente ao seu rival e o público, que o observa e que está pronto para vaiá-lo, caso ele cometa algum erro, ou se atrapalhe de algum jeito. E, obviamente, entre a forma pura e a mais decorada as possibilidades de variação são muito amplas.

2.2.4 La Payada Solista

Apesar de mencionada no próprio *Dossier de Candidatura La Payada*, a verdade é que a aceitação da modalidade solista como *Payada* gera certa

capacidad específica que los califica de modo especial para dicha actividad. A diferencia de lo que se cree en algunas poblaciones indígenas americanas o culturas de otros continentes, dicha idoneidad no se considera recibida de una entidad superior. (CHÁ, 2016, p.61).

controvérsia entre os *payadores*, sendo assim menos recorrente. É consenso, entre autores e artistas, que a *Payada* por excelência é a que ocorre em formato de duelo. Os chilenos nem se quer consideram como *Paya*, qualquer apresentação que seja solista, a forma solo seria enquadrada dentro do *Canto a lo Humano*. Ainda sim, no Prata, improvisações solistas na estrutura de décima, ou de sexta, acompanhadas ao violão com o ritmo de milonga podem ser consideradas *Payadas*. Elas podem também serem consideradas simplesmente *milongas*, especialmente se forem mais curtas. O que parece ser a característica distintiva mais marcante entre ambas é o improviso, o que também não é uma regra estanque. Existem *Payadas* solistas que são gravadas, transcritas e reapresentadas, tendo o formato mais próximo das canções. As *Payadas* de Contrapunto, graças á tecnologia, também podem ser gravadas e ter trechos transcritos, mas não são reencenadas, elas são realmente improvisadas no momento do duelo. Encontram-se obras com essas características que são classificadas das duas maneiras – *Payada solista* ou *milonga* - por diferentes artistas. O que demonstra o borramento entre os limites dos gêneros gaúchos.

Como já explicitado nesta pesquisa, o interesse aqui é tratar das características gerais deste gênero, no entanto, abrir-se-á uma exceção nesta sessão, para poder-se tratar do caso da *Payada solista* e suas peculiaridades. Utilizar-se-á o caso da famosa obra, do artista argentino Atahualpa Yupanqui, *El Payador Perseguido*, para exemplificar como a versão solista pode ser atípica. Essa obra é paradigmática tanto para o gênero, quanto para o papel do narrador tal como descrito por Walter Benjamin (1987). *El Payador Perseguido* é um longo poema narrativo, cuja primeira edição foi lançada em 1972, organizado em estrofes de sextilhas, e não na clássica décima espinela, diferentemente da maioria das *Payadas*. Apresenta-se como uma obra autobiográfica, na qual narra, de forma poética, parte da trajetória do artista, sua descendência, seus sofrimentos e vicissitudes. Trabalha com a imagética do gaúcho, que mesmo vivendo na pobreza é aguerrido, honesto, tendendo ao silêncio, como símbolo da solidão do homem do campo. De acordo com registros fonográficos que se pôde ter acesso, Atahualpa Yupanqui alterna nesta *Payada* momentos de solo instrumental, em que toca o ritmo de milonga, e momentos em que ele conta a sua narrativa, mas sem nenhum acompanhamento musical. Essa é uma *Payada* longa, de mais de quarenta minutos

de duração, e há a alternância entre vários momentos de solos de violão, cuja função é de localizar a troca de cenário/situação dentro da história, seguidos pela narrativa.

Percebe-se nesta obra o exemplo do narrador descrito por Benjamin (1987), no sentido de alguém mergulhado na memória e na tradição transmitida, conferindo uma figura quase arquetípica ao narrador. Esta relaciona-se com dois estereótipos básicos: a do homem que nunca deixou sua região, e é detentor dos conhecimentos tradicionais, “o camponês”; e o homem que viajou pelo mundo, e traz histórias de lugares distantes, “o marinheiro”. Assim, nesta obra o *payador* retira da própria vida a sabedoria do homem do campo, e a transmite em sua narrativa sob forma de conselhos, palavras a serem preservadas pelas gerações futuras. Desta maneira, apesar do formato menos consagrado, por ser solista, por ser em sextilhas, ela ainda é uma *Payada* em sua essência, ao remeter à forma de criação dos *payadores* mais antigos. Nos séculos passados, como já mencionado, esses artistas tomavam como parte da inspiração para temática de suas obras, as próprias experiências vividas, trazendo não apenas entretenimento, mas também reflexão e conselhos para seu público.

2.2.5 *La Payada de Contrapunto*

De acordo com Ismael Moya, como apresentado por Chá (2016), a *Payada de Contrapunto* tem uma estrutura básica que o duelo costume respeitar, Moya explica o arranjo que ocorria dentro do período entre 1890 a 1915. Depois, Chá explica que pelo advento das *Payadas* se tornarem mais amistosas ao longo do tempo, o chamado “canto do vencedor” caiu em desuso ficando apenas a despedida dos participantes, que cantam umas poucas décimas para dar adeus ao público. Igualmente, a maneira de interação entre os artistas está mais cortês hoje em dia. Nos séculos anteriores, havia o desejo de mostrar ao público quem era o melhor *payador* daquela região, então se desenvolviam perguntas com a intenção de dificultar a resposta do oponente, e assim expô-lo ao erro. Na atualidade, como o duelo é mais amigável, e até em tom de brincadeira, tende-se a fazer interpelações cuja réplica seja simples, para que nenhum dos dois contendores saia desprestigiado.

Ismael Moya é aquele que deixou em seu trabalho a análise de algumas *payadas* da Época de Ouro, que nos ajudam a conhecer o arquétipo que estava em uso até então, o que hoje é conhecido como "*payada* clássica". Este estudioso determina três momentos de seu desenvolvimento: 1º) saudação ao público; 2º) o contraponto propriamente dito; e 3º) o canto do vencedor e despedida.

- 1ª) A saudação ao público tinha três momentos: a) a saudação à cidade que visita, ao público e em particular às mulheres presentes; b) a saudação de cortesia ao adversário, apontando seus méritos; e c) um canto de apresentação autobiográfica em que eles costumavam exaltar seus próprios méritos.

- 2º) O contraponto propriamente dito, que terminaria quando o tempo previamente concedido se cumprisse, ou ao produzir-se a derrota de um dos *payadores*.

- 3º) O canto do vencedor produzia o verdadeiro encerramento do evento, após o qual se dava a despedida dos *payadores*.

Essa estrutura formal que acabamos de revisar permaneceu até hoje, embora com algumas modificações. [...] (CHÁ, 2016, p.199, tradução nossa).⁴⁹

Em entrevista realizada pelo *Proyecto Payadores*⁵⁰, o *payador* uruguaio Jose Curbelo afirma o seu gosto por trabalhar em parceria com seus colegas, e como sempre aprende algo com eles, o que demonstra que, em seu caso, a *Payada de Contrapunto* é o elemento mais importante em sua vivência de *payador*. O caso de Jose Curbelo é exemplar do processo descrito por Ercilia Moreno Chá (2004), quando explica a mudança que a *Payada de Contrapunto* sofreu ao longo do tempo. A pesquisadora conta que no século XIX e até início do século XX, essa modalidade

⁴⁹ Ismael Moya es quien há dejado en su obra el análisis de algunas payadas de la Época de Oro, que nos sirven para conocer el arquetipo que estaba en uso para entonces, lo que actualmente se conoce como "payada clásica". Este estudioso determina tres momentos de su desarrollo: 1º) el saludo al público, 2º) el contrapunto propiamente dicho y 3º) el canto del vencedor y despedida.

- 1º) El saludo al público tenía a su vez tres momentos: a) el saludo a la ciudad que visita, al público y en particular a las mujeres presentes b) el saludo de cortésia hacia el adversario señalando sus méritos y c) un canto de presentación autobiográfico en que solían exaltar los méritos propios.

- 2º) El contrapunto propiamente dicho, que finalizaría al cumplirse el tiempo otorgado previamente, o al producirse la derrota de alguno de los payadores.

- 3º) El canto del vencedor producía el verdadero cierre del evento, luego del cual se producía la despedida de los payadores.

Esta estructura formal que acabamos de reseñar se ha mantenido hasta nuestros días, aunque con ciertas modificaciones. [...] (CHÁ, 2016, p.199).

⁵⁰ No site oficial Nicolás Kühnert explica: "Este proyecto surgió como una búsqueda, un viaje profundo al canto improvisado del **Río de la Plata**. Tiene como objetivo compartir las experiencias en torno al **arte de los payadores**. Los viajes a los festivales, escucharlos arriba de un escenario, las entrevistas que nos acercan a su cotidianidad y la profunda sabiduría de sus palabras, nos muestran un universo que permanece escondido para muchos. Darle mayor visibilidad es la labor de quienes llevamos adelante este proyecto. [...] El material que compartimos en este blog, es apenas una muestra de esta aventura, que quedará materializada en un **libro de entrevistas** y en un **documental audiovisual**. (KÜHNERT, Acerca de PROYECTO PAYADORES Disponible em: <https://proyectopayadores.com.ar/acerca-de/> Acesso em: 08 fev. 2017, **grifo do autor**).

costumava durar várias horas, e há casos documentados de eventos que duraram até alguns dias, e o duo era realmente um desafio com um vencedor e um perdedor, escolhidos pela plateia ou um juiz, que com aplausos e brados indicavam o seu preferido. Esses acontecimentos eram importantes inclusive para fazer a divulgação dos *payadores* vencedores, numa clara concorrência para mostrar quem era o mais talentoso. CHÁ (2004) esclarece que no século XX, a *Payada de Contrapunto* perdeu muito do seu caráter de disputa, e passou a ser um encontro amistoso entre dois *payadores*, que muitas vezes é ensaiado ou tem ao menos o tema combinado antes, e tem geralmente um tempo delimitado de duração, que é dependente dos eventos culturais nos quais ocorrem, ao invés de terminarem apenas quando houver um claro vencedor para o público.

A *Payada de Contrapunto* mais importante registrada em toda a história do gênero no Cone Sul, foi o grande duelo entre o *payador* literato Javier de la Rosa e o mulato analfabeto, mas de reconhecida esperteza, Tahuada. Tal encontro ficou célebre, porque se diz que foi o desafio entre os dois maiores *payadores* do século XIX, e o evento durou dias. Também os *payadores* chilenos, Francisco Astorga e Luis Ortúzar, em conversa registrada no documentário *La Paya, Cap.5 En la Huella del Canto a lo Poeta*, confirmam a relevância desse acontecimento, e rememoram juntos o que se sucedeu. A importância desse evento é tamanha que Chá (2016) conta que:

A Universidade do Chile fez uma reconstrução da famosa paya realizada entre Javier de la Rosa e o mulato Taguada [sic] no ano de 1790, na cidade de Curicó. Se gravou para ele em 1969 um disco de larga duração de 33rpm, em uma fazenda na cidade de Pirque, muito perto de Santiago, com o pesquisador Manuel Dannemann representando a Javier de La Rosa e o cantor (poeta) Santo Rubio ao mulato. Os guitarroneros eram Isaías Angulo e Manuel Ulloa. [...] O documento acima mencionado constitui o disco V da *Antología del Folklore Musical Chileno* e foi chamado *Contra-punto de Tahuada con don Javier de la Rosa*. (CHÁ, 2016, p.46, tradução nossa).⁵¹

⁵¹ La Universidad de Chile hizo una reconstrucción de la célebre paya sostenida entre Javier de la Rosa y el mulato Taguada[sic] en el año 1790, en la ciudad de Curicó. Se grabó para ello en 1969 un disco de larga duración de 33rpm en un fundo de la localidad de Pirque, muy cerca de Santiago, con el investigador Manuel Dannemann representando a Javier de La Rosa y el cantor (*pueta*) Santo Rubio al mulato. Los guitarroneros fueron Isaías Angulo y Manuel Ulloa. [...] El citado documento constituye el disco V de la *Antología del Folklore Musical Chileno* y fue denominado *Contra-punto de Tahuada con don Javier de la Rosa*. (CHÁ, 2016, p.46, grifo da autora).

2.2.6 La Paya chilena y el Canto a lo Poeta

O *Dossier La Payada* do MERCOSUL de 2015 contempla exclusivamente as características da *payada* rioplatense, o que a princípio não era um problema, já que na proposta inicial o bem foi reconhecido como pertencendo apenas a Argentina e Uruguay. No entanto, com a inclusão da *paya* chilena em 2016, percebe-se que é necessário a atualização e ampliação das definições que foram dadas ao bem patrimonializado, tal como apresentadas neste referido documento. Não se pode ser taxativo quanto a não realização da devida correção de definições até o momento da finalização desta dissertação, contudo, do que foi possível apurar na documentação que se pôde ter acesso do MERCOSUR CULTURAL, não se encontrou tal modificação. Portanto, a exposição apresentada a seguir das características próprias e distintivas do *Canto a lo poeta* e, por consequência, da *Paya*, que, como será visto, integra esta tradição chilena mais ampla, é fundamental para o argumento que se está desenvolvendo neste trabalho, de cuidado com as políticas de proteção e gestão deste bem. Soma-se a isso que se deseja ampliar o entendimento sobre esta arte, como um exercício essencial para esta pesquisa, e que é basilar para a patrimonialização, como explicado pelo modelo de Davallon (2014) apresentado no primeiro capítulo.

Para se poder observar e realmente compreender o quanto que a *Paya* chilena oferece na sua riqueza particular para o universo da *Payada*, é crucial tratar de seus detalhes distintivos, e a compreensão do ambiente em que ela está inserida na cultura musical rural chilena. Essa explicação, também é necessária para que se possa visualizar de fato o que se pode perder deste bem, se as conceituações sobre o bem patrimonializado não forem atualizadas e ampliadas. Especialmente, se considerar-se as políticas de longo prazo, quando os baluartes desta arte já tiverem falecido, e não se puder mais contar com seu testemunho e ensinamento sobre como essa arte deve ser feita e experienciada.

A fonte principal de toda essa seção⁵² que contempla o *Canto a lo Poeta* foi a série documental *En la Huella del Canto a lo Poeta*, produzida pela *Aqua Ideas*,

52 Devido ao escopo internacional desta investigação, e as limitações financeiras e temporais dela, não foi possível para a pesquisadora que aqui escreve realizar entrevistas em campo com os *payadores*, o que demandaria viajar até os países estudados, e o gasto de recursos financeiros que não se tinha disponível. Frente a esse dilema e à vocação deste Programa de Pós-Graduação de tratar da Memória Social, e dar destaque aos registros orais como fonte documental importante, decidiu-se

tendo sido financiada pelo *Fondos de Cultura del Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio*, do estado do Chile, sendo publicada na plataforma YOUTUBE no último trimestre de 2018. Essa série tem a apresentação e a pesquisa do *payador*, cantor e poeta chileno Francisco Astorga, também conhecido por “Pancho Astorga”. Na série, esse artista percorre o Chile, visitando os grandes cultores *del Canto a lo poeta* - muitos deles reconhecidos como *Tesoros Vivos*⁵³ pelo *Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio* – que explicam e exemplificam, por meio de entrevistas, e cantando sua arte, o que eles entendem que seja a tradição do *Canto a Lo Poeta*, e por extensão da *Paya* chilena.

2.2.6.1 *El Canto a lo Poeta*

Para entender o contexto em que se insere a *Paya* dentro do caldeirão cultural chileno, é indispensável esmiuçar o que vem a ser o *Canto a lo Poeta*. Destaca-se aqui o comentário do próprio Francisco Astorga, que menciona como o *Canto a lo Poeta*, apesar de ser uma tradição chilena importante é pouco conhecido pelos próprios chilenos, especialmente os moradores da cidade. Essa colocação faz eco ao conteúdo da *Declaración de Montevideo* apresentada na íntegra na seção 3.2.1 apresentada mais adiante neste trabalho, em que a comunidade de *payadores* pede a patrimonialização da *Payada* no MERCOSUL, exatamente por ela ser uma tradição em vias de esquecimento, especialmente pelas gerações mais jovens e cidadinas. Na fala das *payadores* chilenos encontra-se a descrição de variantes próprias da décima, que parecem ter se desenvolvido no Chile, a saber: a décima *redoblada*, a décima *de contrarrestó*, e a décima *dos razones*. Não se descarta a possibilidade de que elas também possam ocorrer nos demais países, mas é a primeira vez que se encontra menção a essas outras modalidades. O

dar espaço nesta dissertação para a opinião dos próprios artistas e não somente à visão de acadêmicos.

⁵³Para avançar no cumprimento de seus objetivos fundacionais e responder aos compromissos internacionais assinados ou em processo de ratificação pelo Estado do Chile, *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes* lançou a partir de 2009, um Programa de Reconhecimento: *Tesoros Humanos Vivos* de nossos país. Este programa pretende reconhecer pessoas e / ou comunidades portadoras fundamentais de conhecimentos tradicionais e "fomentar" de maneira focada a transmissão e salvaguarda destes. (Sección de Patrimonio Cultural Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Chile, [s.d.], p.3, tradução nossa).

payador Don Arnoldo Madariaga Encina explica as origens históricas do *Canto a lo Poeta* no território chileno.

Don Arnoldo Madariaga Encina: Bem, o *canto a lo poeta* já no início do ano de 1600, chegam os jesuítas ao Chile, e se instalam aqui pertinho na província de San Antonio, um lugar que hoje em dia é a comuna de Santo Domingo, em um lugar que se chama o convento. E desde lá se espalham pelo norte até o Choapa e pelo sul até o Maule e dentro de todos esses, digamos, territórios chilenos, desde o mar até a cordilheira, existe o *Canto a lo Poeta*. Chame-se ao divino e ao humano. O *canto a lo divino* vem cumprindo uma função de evangelização e o *canto a lo humano* chega cumprindo isso, uma função de, eu diria, de diálogo e diversão também, porque também existem os versos de, para diversão para o humano. (*En la Huella del Canto a lo Poeta Cap.1 El origen*, informação verbal, 2018, tradução nossa).⁵⁴

O *Canto a lo Poeta* divide-se em dois grandes ramos: o *Canto a lo divino* e o *Canto a lo Humano*. O que se descobriu é que a principal diferença entre ambos está basicamente no carácter da temática retratada, o ambiente em que a manifestação artística ocorre, e a postura do *cantor a lo Poeta*. Porém, as características formais, poéticas e musicais nas duas grandes vertentes parecem ser as mesmas, mantendo-se a estrutura da décima, a instrumentação, a variedade de afinações e entonações vocais. Como pode-se verificar pelos escritos a respeito - e pelo o que é exposto pela própria série documental - o *Canto a lo Poeta* é uma tradição viva cultivada no seio da família, passada entre as gerações.

O *Canto a lo Divino* é exclusivamente de temática religiosa, e apresenta uma série de divisões: Novenas, Vigílias, Velorio de Angelito, Velório de Adulto e Liturgia a lo Divino. Os *payadores* chilenos explicam que para esse gênero é fundamental a postura psicológica e espiritual de fé sincera que o *cantor a lo divino* deve apresentar enquanto canta. Já o *Canto a lo Humano*, em suma, trata de todo e qualquer tema que não seja religioso e que ocorre em ambientes sociais comuns, é nesta linha que se insere a *Paya*. Então, para resumir, oferece-se um simples esquema sobre as formas artísticas que constituem esse gênero artístico

⁵⁴ Don Arnoldo Madariaga Encina: Bueno, el canto a lo poeta ya comienzos del año 1600, llegan los jesuítas a Chile, y se instalan aquí cerquita en la provincia de San Antonio, un lugar que hoy en día es la comuna de Santo Domingo, en un lugar que se llama el convento. Y desde allí se esparcieron por el Norte hasta el Choapa y por el Sur hasta el Maule y dentro de todo ese, digamos, territorios chilenos desde mar a cordillera existe el canto a poeta. Llámase a lo divino y al humano. El canto a lo divino llega cumpliendo una función de evangelización y el canto al humano llega como cumpliendo esta, una función de, diría yo, de diálogo y diversión también, porque también existen los versos de, por diversión al humano. (*En la Huella del Canto a lo Poeta Cap.1 El origen*, informação verbal, 2018).

tipicamente chileno, o *Canto a lo Poeta*, não se explicará em detalhe cada uma delas, por elas não serem o assunto principal desta dissertação:

<i>Canto a lo Poeta</i>	
/	\
<i>Canto a lo Divino</i>	<i>Canto a lo Humano</i>
Temática religiosa cristã	Temática mundana
<i>Velorio de Angelito (forma arcaica)</i>	<i>la cueca</i>
-> <i>Velorio de Adulto (forma moderna)</i>	<i>la tonada</i>
<i>Novenas</i>	<i>el brindis</i>
<i>Vigílias</i>	<i>la copla</i>
<i>Liturgia a lo Divino (tradição nova)</i>	<i>La cuarteta</i>
	<u><i>La Paya</i></u>

Deseja-se sublinhar como o *Canto a lo Poeta* no Chile é de fato uma tradição ainda autenticamente viva no país, já que é permitido a ela o direito à maleabilidade, a adaptação e a inovação. No passado uma das modalidades do *Canto a lo Divino* era o chamado *Velorio de Angelito*, que é o velório de crianças pequenas. Dadas os avanços da qualidade de vida no último século, felizmente esse evento trágico passou a ser muito raro, diferentemente do que ocorreu em séculos anteriores. Por consequência, essa é uma variante que pelo próprio avanço social e tecnológico quase se extinguiu naturalmente. Não obstante, como aponta o *payador* Arnoldo López, o que se acabou foi o falecimento das crianças e não o conhecimento desse saber-fazer, o que se deu, então, foi uma adaptação dessa tradição para os dias atuais, agora os *cantores a lo Divino*, realizam o *Velorio de Adulto*, que aparentemente não se fazia no passado, a qual se transferiu o saber-fazer da modalidade precursora. Além desta, comenta-se o surgimento de uma nova modalidade a *Liturgia a lo Divino*, que como foi dito, com o passar do tempo vai se transformando em tradição.

2.2.6.2 *La Paya*

Cabouli (2016) contextualiza a importância da *Paya* como manifestação cultural popular no continente e sua inextricável relação com a *Payada*, ao explicar do porquê de elas terem sido patrimonializadas conjuntamente dentro do MERCOSUL:

La Paya é uma expressão comum de vários países da região e é um meio de comunicação para as classes populares ... ". *La Paya* faz parte da mesma raiz de *La Payada* e, como tal, é uma expressão cultural que se manifesta de múltiplas maneiras e transcende as fronteiras, demonstrando suas raízes profundas na sensibilidade dos povos até o presente, compartilhando seus pensamentos, história, arte e maneira de ver o mundo; além de representar uma manifestação que demonstra uma capacidade de adaptação aos tempos que lhe permitem seguir viva, fomentando encontros e intercâmbios nos diferentes âmbitos territoriais. (CABOULI, 2016, p.15, tradução nossa).⁵⁵

É absolutamente vital ressaltar que o conceito da *Paya* chilena é mais restrito que o da *Payada* argentina e uruguaia. Os artistas chilenos são taxativos quanto ao fato – a *Paya* só pode ser realizada com **dois payadores**. Em outras palavras, no Chile apenas a *Payada de Contrapunto* é reconhecida como *Paya*. O *payador* Juan Carlos Bustamante explica, inclusive, como as pessoas confundem o que vem a ser a *Paya*, que muitos amadores pensam que só por saber algumas décimas estariam *payando* - o que seria claramente uma *Payada Solista* para argentinos, uruguayos e brasileiros – quando na verdade, para os chilenos, não estão. O artista Luis Ortúzar reforça o mesmo pensamento, *Paya* é improvisado em décima na presença de dois *payadores*.

Parece que a maioria das diversas formas do *Canto a lo Poeta* usam a décima, existindo algumas exceções em que se usam formas poéticas de quatro versos (quartetas) e de seis versos (sextilhas), o que não é o caso da *Paya*. Todavia, recorda-se que na definição do próprio *Dossier La Payada* do MERCOSUL CULTURAL há o reconhecimento da possibilidade da sextilha na *Payada rio-platense*, o que parece não ocorrer na *Paya* chilena. O que mostram ser os elementos definidores, para os chilenos, que distinguem a *Paya* dos demais subtipos de *Canto a lo Poeta* são basicamente três: A *Paya* está situado no ramo *Canto a lo Humano*, ela deve ser improvisada, e deve ser sempre feita com dois

⁵⁵ La Paya es una expresión común de varios países de la región y es medio de comunicación de las clases populares... ". La Paya forma parte de la misma raíz de La Payada y como tal es una expresión cultural que se manifiesta de múltiples maneras y que trasciende las fronteras, demostrando su profundo arraigo en la sensibilidad de los pueblos hasta la actualidad, compartiendo su pensamiento, historia, arte y forma de ver el mundo; además de representar una manifestación que demuestra una capacidad de adecuación a los tiempos permitiéndole seguir viva, propiciando encuentros e intercambios en los diferentes ámbitos territoriales. (CABOULI, 2016, p.15).

payadores. A versão solista⁵⁶ existente na Argentina, Brasil e Uruguay, mesmo que sendo improvisada, não é considerada *Paya* no Chile.

Uma última diferenciação muito marcante se faz necessária apontar. A *Paya* chilena usa uma instrumentação divergente da usada na *Payada* rio-platense, e reconhecida nos documentos de patrimonialização da *Payada* no MERCOSUL CULTURAL. Salienta-se que o instrumento tradicional da *Payada* é a *guitarra española*, o bem conhecido violão em sua afinação ‘universal’, - a que é reconhecida por todos, e utilizada largamente nos diversos gêneros musicais da atualidade, tanto populares quanto eruditos – não é utilizada na *Paya*. De fato, é considerado um **erro** usar uma *guitarra española* tradicional numa *Paya*. Os instrumentos utilizados pelos chilenos são o *guitarrón chileno*, a *guitarra traspuesta* – que nada mais é do que o violão com afinação distinta da universal, e existem vários modos de afinação na tradição chilena- , e mais antigamente o *Rabel*. Curioso pensar como deve ser a recepção, a escuta da *Payada* rio-platense, por parte dos *cantores a lo Poeta* chilenos e seu referido público, já que a afinação especial e a instrumentação diversa é de tamanha importância para estes. Chegam ao ponto de afirmarem, no caso das diversas afinações, que estas fazem parte ‘das leis do canto’. Existem ainda diferenças na maneira de apresentação dos artistas chilenos, mas isto será discutido na seção 2.3.3 referente à performance que está na continuidade deste trabalho.

2.3 Payadores y Payadoras

Já Dorra (2007) estabelece quem é o *payador*:

O *payador* será, pois, aquele que acompanhando-se com o violão, improvisa estrofes seja cantando em contraponto com outro *payador* versos cujos temas eles mesmos decidem no calor do encontro, ou respondendo, só, ao que o público pede, ou também, e por iniciativa própria, notificando os participantes sobre episódios - trabalhos e

56 A título de exemplo menciona-se o caso de Jaime Caetano Braun, um dos mais importantes pajadores riograndenses do século XX, cuja atuação como pajador foi tão marcante que, inclusive, teve a sua data de nascimento escolhida para ser o ‘Dia do Pajador’ no estado do Rio Grande do Sul-Brasil. Este pajador riograndense compôs e gravou pajadas, (além de outros gêneros gaúchos) em décimas, um de seus álbuns foi o objeto de pesquisa da dissertação de ABOTT (2015) aqui usada como referência. Acontece que pela perspectiva dos payadores chilenos, essas pajadas solistas gravadas e repetidas de Jaime Caetano Braun, não seriam *Payas*. Elas com certeza se enquadrariam na categoria de *Canto a lo Humano*, ainda que com a guitarra com a afinação ‘errada’, já que consideram a afinação universal inadequada para o *Canto a lo Poeta*, como será visto imediatamente.

infortúnios - de suas próprias vidas, ou divulgando eventos da vida social: casamentos, batalhas, tragédias e reconciliações familiares. (DORRA, 2007, p.113, tradução nossa).⁵⁷

Como mencionado na documentação do MERCOSUL CULTURAL, e indicado também nos escritos de Reis (1993), citado anteriormente neste capítulo, “*payador*” não é a única terminologia possível para aqueles que improvisam em décimas pelo mundo. Chá (2016) explica as várias denominações existentes.

Os protagonistas deste fenômeno são conhecidos em suas respectivas regiões com os nomes de *payadores*, na Argentina e Uruguay, *palladores* ou *payadores* no Chile, cantor ou cantor ao desafio no nordeste do Brasil e *pajador* em seu estado do Rio Grande do Sul, trovadores em Cuba, México, Panamá, Colômbia e Porto Rico, *decimeros* ou *galeronistas* na Venezuela. Ao mesmo tempo, e na Europa, eles são chamados de *troveros* na Andaluzia, na região de Múrcia e La Alpujarra, *versadores* ou *verseadores* nas Ilhas Canárias, *bertsolaris* no País Basco, *glosaores* nas Ilhas Baleares, *regueifeiros* na Galícia, , *poetas estemporâneos* e *cantastori* na região central e sul da Itália, cantor ou cantor ao desafio em Portugal, etc. (CHÁ, 2016, p.38-39, *grifo da autora*, tradução nossa).⁵⁸

Chá (2016) chama a atenção para a interessante contradição que existe, atualmente, por trás da pessoa do *payador*. Por um lado, existe o *amador* que realiza suas *Payadas* improvisadas dentro de seu círculo familiar e de amigos, sem conhecimento técnico muito apurado, seja musical, seja das características poéticas consagradas. Curiosamente, este “*payador* *amador*” se aproximaria muito mais dos primeiros *payadores* do século XVIII e XIX, que faziam suas trovas e desafios em rodas de amigos em seu tempo livre, enquanto tinham como ocupação profissional outras atividades, nomeadamente de trabalhador rural ou soldado nas guerras. Em contrapartida, o indivíduo que hoje é socialmente reconhecido como sendo o *Payador*, é aquele que se profissionalizou, que faz da *Payada* o seu ganha-

⁵⁷ El payador será, pues, el que acompañándose de la guitarra improvisa estrofas ya sea cantando a contrapunto con otro payador versos cuyos temas ellos mismos van decidiendo al calor del encuentro, o bien respondiendo, él solo, a lo que el público le solicita, o también, y por su propia iniciativa, anoticiando a los asistentes sobre episodios —trabajos e infortunios— de su propia vida, o dando a conocer eventos de la vida social: bodas, batallas, tragédias y reconciliaciones familiares. (DORRA, 2007, p.113).

⁵⁸ Los protagonistas de este fenómeno son conocidos en sus respectivas regiones con los nombres de *payadores*, en Argentina y Uruguay, *palladores* o *payadores* en Chile, *cantor* o *cantor ao desafio* en el nordeste de Brasil y *pajador* en su Estado de Rio Grande do Sul, trovadores en Cuba, México, Panamá, Colombia y Puerto Rico, *decimeros* o *galeronistas* en Venezuela. A su vez, y en Europa, se los denomina *troveros* en Andalucía, en la zona de Murcia y La Alpujarra, *versadores* o *verseadores* en las Islas Canarias, *bertsolaris* en el País Vasco, *glosaores* en las Islas Baleares, *regueifeiros* en Galicia, *poetas estemporâneos* y *cantastori* en la región central y sur de Italia, *cantor* o *cantor ao desafio* en Portugal, etc. (CHÁ, 2016, p.38-39, *grifo da autora*).

pão e que, a princípio, tem interesse e esforço de ter um arcabouço de conhecimentos sobre as normas ditadas pela tradição, características musicais, poéticas, performáticas, e riqueza vocabular. Sendo esse, como Chá (2016) aponta, quem se relaciona com as instituições e ocupa os espaços midiáticos na sociedade.

É notável como esta “cristalização” do *payador* e de seu saber-fazer se dá tanto por meio da profissionalização quanto, num segundo momento, por meio da patrimonialização, que também coagula a *Payada*, sendo em sua definição uma arte improvisativa e efêmera, pela sua própria natureza musical/temporal, como um “lugar de memória” imaterial. Evidencia-se o aparente paradoxo da situação, que parece oposta ao que se dá no caso de patrimônios materiais, em que todo o trabalho para que dado bem material (móvel ou imóvel) mantenha-se imutável, na medida das possibilidades tecnológicas de conservação, é desejável e convergente para sua permanência para as gerações futuras. No caso do bem imaterial, e de forma muito mais gritante de uma arte de improvisação, surge o questionamento de se o seu congelamento, via patrimonialização/profissionalização, não seria antes uma ameaça à sua integridade do que um recurso protetivo. Não deveriam ser considerados a sua maleabilidade, mutabilidade, e volatilidade inerentes à própria improvisação também pontos centrais a serem destacados e protegidos? Será possível patrimonializar a mudança e o improviso? Cristalizando suas características em normas ditadas pela tradição não se estar-se-ia produzindo letra morta?

Já hoje, Chá (2016) revela que os *payadores* amadores, que improvisam em seus círculos familiares, não mais merecem o qualificativo de *payadores*, algo surpreendente e um tanto incongruente tendo em mente a origem que teve este gênero. Ironicamente, são eles que se aproximam mais da fazer original da *Payada*, num fazer mais intuitivo e descontraído. Não se deseja por meio desta reflexão reprovar os *payadores* profissionais, ou os esforços institucionais, ou de associações que visam a preservação da arte payadoresca, mas auxiliar o seu intento, ao apontar para os possíveis riscos e danos que suas ações bem-intencionadas possam causar a longo prazo. É preciso a consciência de que a conservação da arte improvisatória da *Payada*, passa pela compreensão de que para permanecer “viva” é fundamental a defesa de seu direito à mutação.

Sendo assim, recomenda-se que no caso da *Payada* - o que possivelmente pode ser aplicado também em outras situações de bens imateriais que envolvem saber-fazer - os esforços de proteção e gestão deste bem não se foquem na defesa intransigente de características e normas delimitadas pela tradição. Sem dúvida, tal estudo e delimitação do bem são fundamentais para sua própria documentação e registro, mas pensa-se que é preciso dar uma certa margem de aceitação a mudanças, que venham se processar ao longo do tempo. Então, sugere-se que os esforços de gestão estejam relacionados a esforços de educação para o patrimônio das novas gerações; mecanismos de promoção e financiamento dos *payadores*, que visem compensar o bloqueio da grande mídia - que não dá espaço para manifestações culturais que estão fora do circuito comercial e do *mainstream* - e o fomento de ambientes e espaços, para que o a arte da *Payada* possa vir a florescer naturalmente, seja em festivais e outros meios, mas sem imposições de constrangimentos a possíveis novidades que venham a surgir.

Isso porque tanto a improvisação em si, como a própria ação do *payador*, é um ato de relacionar-se com o meio em que se está inserido, de tratar de temas relevantes para a sua comunidade, e de ajudar a trabalhar o entendimento da identidade cultural da própria sociedade em que está, o que depende de sua liberdade de expressão, criação e improvisação. O fazer do *payador* é uma arte de relacionamento com quem o escuta, o público faz parte desse fazer musical, pois o meio influencia o *payador*, assim como ele o persuade numa relação de permuta e conversa. Não se trata de uma relação vertical de imposição de valores do *payador* sobre a audiência, porém de uma relação horizontal entre pares, companheiros de roda, com os temas para os improvisos e duelos sendo pedidos pela audiência presente. Ao se fixar as formas e os temas das *Payadas*, corre-se o risco de que a longo prazo ela pare de se comunicar com o seu povo, numa perda de sentido ao se transformar numa música datada, num lugar de memória em que as pessoas não venham mais a lembrar, e acabar perdendo o seu propósito de existência em primeiro lugar. Pierre Nora (1993) menciona que os lugares de memória são, justamente, templos de relíquias para que as pessoas não precisem mais fazer o esforço ativo de lembrar, todavia, o *payador*, como diagnosticado no capítulo 1, é o homem-memória, aquele que exatamente se lembra e faz a comunidade dinamicamente lembrar-se da sua cultura, da sua identidade, de seus valores, num

fazer de canto e escuta que se realiza no tempo presente, e em comunhão com os ouvintes e *payadores*. Que a profissionalização seja uma mutação que ajude a florescer novas iniciativas, e não que sufoque novas propostas e abordagens num tipo de clero enrijecido pelas normas de outros tempos.

2.3.1 *Las mujeres payadoras*

A arte da *Payada* é um espaço historicamente dominado por homens. Assim como na maioria dos ambientes profissionais, as mulheres enfrentaram uma certa resistência masculina para conseguirem se inserir. No entanto, existe o registro de pioneiras desde os tempos das independências dos países do Cone Sul, e o inventário das primeiras payadoras mulheres, poucas, mas presentes.

Como em outras tradições de improvisação poética cantada pelo Ocidente, a presença feminina é escassa. A exaustiva obra de Víctor di Santo (1987) seguindo os passos do *payador* nos circos crioulos registra 10 *payadoras* dentro do período 1896-1913. [...] Enquanto que durante todo o período coberto por seu livro (1888-1916) cita um total de 157 *payadores*. [...] das 10 *payadoras* incluídas em seu livro, ele apenas sugere o termo "confronto", no caso de Aída Reyna com seu professor, Gabino Ezeiza. (CHÁ, 2016, p.150-151, tradução nossa).⁵⁹

Na atualidade, o número de *payadoras* vem crescendo, muitas delas sendo incentivadas no seio da sua própria família. Elas vêm dar o seu toque feminino a essa arte historicamente masculina, inserindo temáticas novas ou tradicionais agora vistas pela perspectiva da mulher, antes ausente. Apesar disso, as *payadoras* encontraram por muito tempo resistências nos circuitos de duelos de *payadores*, mas a razão é um tanto curiosa: o dilema do cavalheirismo. Não se trata de uma rejeição a figura feminina em si, ao contrário, num ambiente tradicional é incentivado o respeito e a cortesia do homem para com a mulher. Pois eis aí o impasse, no desafio presente na *Payada de Contrapunto* os homens sentem-se prejudicados, tanto porque não se sentem tão à vontade para competir livremente

⁵⁹ Al igual que en otras tradiciones de improvisación poética cantada de Occidente, la presencia femenina es escasa. La exhaustiva obra de Víctor di Santo (1987) siguiendo las huellas del payador en los circos criollos registra 10 payadoras dentro del período 1896-1913. [...] Mientras que en todo el período que abarca su libro (1888-1916) menciona un total de 157 payadores. [...] de las 10 payadoras incluidas en su libro sólo sugiere el término "confrontación", en el caso de Aída Reyna con su maestro, Gabino Ezeiza. (CHÁ, 2016, p.150-151).

com uma mulher (pois há o risco de se parecer descortês), quanto pela aparente tendência das simpatias do público penderem para o suposto “sexo frágil”, colocando-os na posição de perdedores antes mesmo do repto começar. À vista disso, sentindo-se numa posição desconfortável e desfavorável, alguns homens *payadores* resistiam em confrontar-se em duelos diretos com as mulheres *payadoras*. Assim, historicamente é mais comum ver *Payadas de Contrapunto* ou entre duas mulheres ou dois homens, situação que está se revertendo.

Durante sua atuação, as *payadoras*, outrora resistidas pelos *payadores* de idade mais avançada, conduzem frequentemente a *payada* aos temas de amor, da maternidade, do lar, entre outros que parecem ser inerentes a seu gênero. A resistência a que fazemos menção nos foi referida, enquanto que a mulher pode exigir tratamento diferenciado para evitar cair na descortesia e ferir suscetibilidades. De outro ponto de vista, sabe-se que muitas vezes a mulher atrai o público de uma situação de fraqueza que para ela lhe significa uma adesão imediata de quem a escuta, um desequilíbrio que ao *payador* - por razões óbvias - nunca convém. (CHÁ, 2016, p.155, tradução nossa).⁶⁰

2.3.2 Payadores Militantes

Há registros históricos, desde ao menos o tempo das independências, de que muitos *payadores* e *payadoras* engajaram-se politicamente em questões importantes de sua época. Estes artistas usaram e usam, por vezes, o espaço social da sua arte para se posicionarem ideologicamente, denunciarem injustiças, ou incitar o público a se envolver e mudar o panorama desfavorável que todos estão compartilhando. Chá (2016) conta que essa tendência começou com os movimentos de emancipação dos povos latino-americanos das metrópoles europeias.

Seu canto de entretenimento se tornou uma arma política desde 1806, data em que Montevideu e Buenos Aires sofreram as primeiras invasões inglesas. Mais tarde, [...] a gesta emancipatória de ambos países resgata alguns dos muitos nomes de *payadores* que abalaram o ideário dos povos do Prata.

⁶⁰ Durante su actuación, las *payadoras*, otrora resistidas por los *payadores* de edad más avanzada, conducen frecuentemente la *payada* hacia los temas del amor, la maternidad, el hogar, entre otros que parecerían ser inherentes a su género. La resistencia a que hacemos mención nos fue referida en cuanto a que la mujer puede requerir un trato diferencial para no caer en la descortesia y herir susceptibilidades. Desde otro punto de vista, es sabido que muchas veces la mujer atrae al público desde una situación de debilidad que a ella le significa una adhesión inmediata de quien la escucha, desequilibrio que al *payador* – por razones obvias – nunca conviene. (CHÁ, 2016, p.155).

Este é o *payador* militante, cujo canto ressoa em bivaques, acampamentos e boliches, dando conta das atividades do dia. Seu canto continua sendo descritivo, mas agora está imbuído de um caráter épico no qual são elogiados os triunfos obtidos e as figuras daqueles que se destacam no comando ou nas batalhas pela Independência. (CHÁ, 2016, p.79-80, tradução nossa).⁶¹

Desde o início de sua história se tem o registro da presença feminina, envolvidas corajosamente com os temas políticos e de liberdade. A pioneira passou para a história como “Victoria, la cantora”:

Durante estes primeiros anos de luta [de independência] faz sua aparição uma mulher durante o cerco que as tropas uruguaias fizeram sobre a cidade de Montevideu ainda no poder dos espanhóis em 1813 (Moya 1957: 383). O tradicionalista uruguaio isidoro de María, menciona a atuação de um jovem rapaz e uma mulher do povo que se destacavam pelas noites nos movimentos que faziam em direção às muralhas da cidade para improvisar seus versos agressivos contra o invasor. A tradição a trouxe aos nossos dias, quando ainda é lembrada como “Victoria la cantora”. (CHÁ, 2016, p.78, tradução nossa).⁶²

Um aspecto muito importante desse engajamento político da comunidade *payadoresca*, especialmente para o contexto desta pesquisa, é o dado de que historicamente o envolvimento destes artistas tradicionalmente esteve sempre alinhado com os movimentos populares, e com preferência para as ideologias de esquerda. Chá (2016) explica que esse pendore não é uma novidade, ocorrendo desde o século XIX:

É nesta etapa [meados do século XIX] que podemos dizer que o *payador* deixou o canto heroico para passar a ensaiar o protesto e a denúncia buscando liberdade e justiça social, o que seria reforçado com a chegada de ideias anarquistas e socialistas ao Rio da Prata, que

⁶¹ Su canto de esparcimiento se volvió filosa arma política ya desde 1806, fecha en que Montevideo y Buenos Aires sufren las primeras invasiones inglesas. Más tarde, [...], la gesta emancipadora de ambos países rescata algunos de los muchos nombres de payadores que azuzaban el ideario de los pueblos del Plata.

Es éste el *payador* militante, cuyo canto resuena en vivacs, campamentos y boliches, dando cuentas de las actividades del día. Su canto continúa siendo descriptivo, pero ahora está imbuido de un carácter épico en el que se ensalzan los triunfos obtenidos y las figuras de quienes se destacan en el mando o las batallas por la Independencia” (CHÁ, 2016, p.79-80).

⁶² Durante estos primeros años de lucha [de independência] hace su aparición una mujer durante el sitio que las tropas uruguayas efectuaron sobre la ciudad de Montevideo aún en poder de los españoles en 1813 (Moya 1957:383). El tradicionalista uruguayo Isidoro de María, menciona la actuación de un joven muchacho y una mujer del pueblo destacándose por las noches en los desplazamientos que efectuaban hacia los muros de la ciudad para improvisar sus versos agresivos contra el invasor. La tradición la trajo hasta nuestros días, en que todavía se la recuerda como “Victoria la cantora”. (CHÁ, 2016, p.78).

acompañan a chegada em grande massa de imigrantes europeus que tiveram um forte impacto na sociedade dessa época, e provoca posições que são expressas no canto do *payador* até nossos dias. (CHÁ, 2016, p.81, tradução nossa).⁶³

Muitos *payadores* e *payadoras* também defenderam a liberdade, e deram voz às inquietações das classes populares, na época das ditaduras militares, que castigaram o continente sul-americano no século XX. E, por essa razão, tiveram seus direitos de expressão suprimidos por tais regimes. Suas *Payadas*, críticas ao que se passava na sua contemporaneidade, passaram a ser vistas com desconfiança pelos governos ditatoriais.

O poder que em certos períodos demonstrou ter esse tipo de poeta quando adota um discurso contestador para questionar determinadas situações sociais faz com que às vezes sejam admirados, mas também temidos pela capacidade que possuem. Prova disso é que seu canto foi cerceado em várias ocasiões de regimes políticos totalitários durante o século XX, em diferentes países da região, como Argentina, Chile e Uruguai, por exemplo. (CHÁ, 2016, p.36-37, tradução nossa).⁶⁴

Essa temática política presente em parte das *Payadas* parece corroborar a hipótese inicialmente pensada como resposta ao problema proposto desta pesquisa, isto é, que a escolha da *Payada* como primeiro Patrimônio Imaterial do MERCOSUL teria um objetivo político por trás, não sendo mera coincidência.

Por sua vez, e atualmente, existem certos núcleos temáticos de aparição constante e eles são participantes de uma ideologia que se estendeu pela América Latina na década de 1960, apoiando as ideias de liberdade, pan-americanismo e xenofobia anglófona. Os conceitos de justiça e equidade econômica também são de frequente aparição. (CHÁ, 2016, p.41, tradução nossa).⁶⁵

⁶³ Es en esta etapa [mediados del siglo XIX] que podemos decir que el payador ha dejado el canto heroico para pasar a ensayar la protesta y la denuncia buscando libertad y justicia social, lo que sería reforzado con la llegada de las ideas anarquistas y socialistas al Río de la Plata, que acompañan el advenimiento en la gran masa de inmigrantes europeos que tuvo fuerte impacto en la sociedad de ese tiempo, y provoca posicionamientos que son expresados en el canto del payador hasta nuestros días. (CHÁ, 2016, p.81).

⁶⁴ El poder que en determinados períodos ha demostrado tener este tipo de poetas cuando adopta un discurso contestatario para cuestionar determinadas situaciones sociales hace que sean a la vez admirados, pero también temidos por la capacidad que poseen. Prueba de ello es que su canto ha sido cercenado en diversas ocasiones de regímenes políticos totalitarios durante el siglo XX, en diferentes países de la región como Argentina, Chile y Uruguay, por ejemplo. (CHÁ, 2016, p.36-37).

⁶⁵ A su vez, y en la actualidad, hay ciertos núcleos temáticos de aparición constante y ellos son partícipes de una ideología que extendiera por Latinoamérica en los '60, sosteniendo las ideas de libertad, panamericanismo y xenofobia anglófona. Los conceptos de justicia y equidad económica son también de frecuente aparición. (CHÁ, 2016, p.41).

As ideias de pan-americanismo, xenofobia anglófona, e equidade econômica relacionam-se tanto com a agenda bolivariana que o presidente venezuelano Hugo Chávez defendeu em vida, quanto, em menor grau, com os interesses ideológicos dos governos de esquerda, que ainda estavam no poder, na maioria dos membros plenos do bloco, na exata época que a patrimonialização foi aprovada. Poderia esse ser um dos motivos pelos quais a *Payada* foi escolhida como primeiro patrimônio imaterial do MERCOSUL? O fato de os *payadores* estarem historicamente alinhados com as lutas pela liberdade e justiça social, bandeira tradicional e tão ardorosamente defendida pelos partidos de esquerda, que estavam no poder na América do Sul na época da patrimonialização, poderia ter influenciado decisivamente sua aprovação?

É dever da ciência o esforço da neutralidade e busca da veracidade e a transparência. A verdade, é que apesar dessa coincidência, não foram encontrados dados mais contundentes que comprovem essas afirmações. A correlação não implica em causalidade. Não obstante, não se está descartando completamente essa hipótese, o que se está dizendo é que não é possível nem a comprovar, nem a reprovar. A realidade é que apenas as pessoas diretamente envolvidas com todo o processo de patrimonialização, dentro do próprio MERCOSUL CULTURAL, é que podem responder essa pergunta. Infelizmente, não foi possível travar contato com ninguém envolvido. O acesso da informação no âmbito do MERCOSUL não é muito fácil, estando-se restrito a atos, declarações ou tratados oficiais do bloco divulgados pela internet. Por isso que não foi possível ter todas as perguntas respondidas. Há documentos faltando, e não se sabe se eles simplesmente não existem, ou se seu acesso é vedado ao público, e a comunicação eletrônica⁶⁶ é pouco eficaz.

66 Teve-se a oportunidade de se conversar com o pesquisador Roberto Heiden, autor de tese defendida em 2017, neste mesmo Programa de Pós-Graduação, sobre todo a construção institucional do MERCOSUL CULTURAL, listada nas referências e mais extensamente mencionada no capítulo 4 desta dissertação. Ele confirmou a dificuldade de acesso a informação enfrentada neste bloco. Tendo ele mesmo a oportunidade de ir até o Uruguai e visitar as sedes do MERCOSUL, ele passou informação segura de que não há um setor voltado para conversar com o público interessado, e, inclusive, de que o acesso a documentos *in loco* é restrito.

2.3.3 A performance, o saber-fazer do *Payador*

Sempre se está na presença de uma atuação (performance) com um duplo discurso, o da poesia e o da música, a o que se agregam inúmeros aspectos visuais, cinéticos e proxêmicos que adotam diversas modalidades regionais ou locais e conferem ao fenômeno sua singularidade. O objeto desta performance é então a poesia improvisada cantada, concretada por dois ou mais protagonistas cujo sujeito / destinatário pode ser o público - espectador ou participante - e os mesmos colegas, o que gera diferentes níveis de compreensão, experiência e participação do fenômeno. (CHÁ, 2016, p.35, tradução nossa).⁶⁷

O momento da performance do *payador* é a própria *Payada* em ato. Desta forma, entender a performatividade da arte do *Payador* é crucial. Nesta investigação, novamente, foram descobertas diferenças entre o fazer dos chilenos comparados com os rioplatenses, detectadas pelos próprios *payadores* argentinos no *Encuentro de Payadores* em *El Rincón*, no Chile. Rodrigo Oscar Álvarez comenta sobre todo o contexto vivido no encontro que é diverso ao dos festivais argentinos.

Rodrigo Oscar Álvarez: "E chegar aqui, com a expectativa de encontrar um encontro mais como se vive na Argentina e aqui Nós tivemos a surpresa que é totalmente diferente, que é dinâmico, que há jogos, que há *pies forzados*, que há *banquillo*, que há outro tipo de jogo que não conhecíamos, que o torna ainda mais interessante. (La Paya, Cap.5 "En la Huella del Canto a lo Poeta.", informação verbal, 2018, tradução nossa).⁶⁸

Por seu turno, Juan Cruz Olié destaca, com brevidade, as principais diferenças da vivência performática entre chilenos e rioplatenses. Enquanto no Chile a performance é de caráter mais poético/musical, na Argentina, ela detém uma qualidade mais teatral e poética, segundo este *payador*:

⁶⁷ Siempre se está en presencia de una actuación (*performance*) con un doble discurso, el de la poesía y el de la música, a los que se agregan innumerables aspectos visuales, kinésicos y proxémicos que adoptan diversas modalidades regionales o locales y otorgan al fenómeno su singularidad. El objeto de esta *performance* es entonces la poesía improvisada cantada, concretada por dos o más protagonistas cuyo sujeto/destinatario puede ser el público – espectador o participante – y los mismos colegas, lo que genera diversos planos de comprensión, vivencia y participación del fenómeno. (CHÁ, 2016, p.35).

⁶⁸ Rodrigo Oscar Álvarez: "Y llegar acá , con, con la expectativa de encontrar un encuentro más como se vive en Argentina , y acá.... Nos llevamos la sorpresa que es totalmente distinto, que es dinámico, que hay juegos, que hay pies forzados, que hay *banquillo*, que hay otro tipo de juego que no conocíamos, que lo hace más interesante aún. (La Paya, Cap.5 "En la Huella del Canto a lo Poeta.", informação verbal, 2018).

Juan Cruz Olié: O canto repentista é um fenômeno poético, musical e teatral, sim. E, em diferentes países da América Latina de língua espanhola, isso difere, ou bem se dá mais importância ao teatral, do que à poética, ou vice-versa. Eu creio que aqui no Chile não é tanto um fenômeno teatral, mas sim um fenômeno poético musical, com a importância nos dois, nas duas características, e na Argentina é mais um fenômeno teatral e poético do que musical. (La Paya, Cap.5 "En la Huella del Canto a lo Poeta.", 2018, tradução nossa)⁶⁹

As impressões de Juan Cruz Olié corroboram as afirmações dos estudiosos Riquer e Menéndez Pidal - citados por Chá (2016) em sua pesquisa - que afirmam que nas diferentes regiões do Cone Sul existe uma espécie de codificação particular para a performance dos payadores,:

Como fenômeno de performance, se encontra completamente estruturado e responde a normas conhecidas pelos cantores e público de cada localidade. Assim, cada performance possui uma codificação que é particular para a localidade ou região, mas acima de tudo, há para a América Latina uma codificação geral, produto de um fenômeno cultural primário comum à região: o jogral europeu (Riquer 1975, Menéndez Pidal 1944). (CHÁ, 2016, p.35-36, tradução nossa).⁷⁰

Garcia (1993), destaca a variedade interpretativa vocal com que os "trovadores gaúchos" podem se utilizar para interpretar as décimas:

As décimas podem ser cantadas ou declamadas. Muitas vezes, elas se apresentam de maneira mista: narração e diálogo realizados pela mesma pessoa que canta. Em geral, o cantor começa a falar para explicar a história que será cantada, então começa a música que pode se desenvolver com diálogos entre os personagens.

A maioria das décimas não tem música específica. Elas podem ser cantadas em melodias folclóricas da região. Muitas vezes, elas são declamadas, sozinhas, sem cantar. Às vezes, elas são cantadas e semi-dramatizadas pelo cantor (um apenas) que enriquece a narrativa têm o uso de mímicas e de vozes diferentes para cada personagem. (GARCIA, 1993, p. 129, tradução nossa).⁷¹

⁶⁹ Juan Cruz Olié: El canto repentino es un fenómeno poético, de tipo musical y teatral, sí. Y, en distintos países de Latinoamérica de habla hispana, esto difiere, o bien se le da más importancia a lo teatral, que a lo poético, o viceversa. Yo creo que aquí en Chile no es tan un fenómeno teatral, pero sí un fenómeno poético musical, con la importancia en los dos, en las dos características, y en Argentina es más un fenómeno teatral y poético que musical. (La Paya, Cap.5 "En la Huella del Canto a lo Poeta.", 2018).

⁷⁰ Como fenómeno de actuación se halla completamente estructurado y responde a normas conocidas por cantores y audiencia de cada lugar. Así, cada *performance* posee una codificación que es particular a la localidad o la región, pero por encima de ello, existe para Latinoamérica una codificación general, producto de un fenómeno cultural primario común a la región: el juglar europeo (Riquer 1975, Menéndez Pidal 1944). (CHÁ, 2016, p.35-36).

⁷¹ Les <<décimas>> peuvent être chantées ou déclamées. Souvent, elles se présentent d'une façon mixte: narration et dialogue accomplis par la même personne qui chante. En general, le chanteur débute parlant pour expliquer l'histoire qui va être chantée, puis, il commence le chant qui pourra se développer avec des dialogues entre les personnages.

Alguns *payadores* podem ter uma interpretação vocal com um certo tom “chorado” especialmente nas finalizações dos versos, com ou sem pequenos melismas vocais. Essa entonação “chorada” parece ter inspiração na música árabe, lembrando-se que a Espanha, colonizadora desses territórios, passou mais de setecentos anos sobre ocupação árabe muçulmana, que impactou em vários aspectos a cultura artística do país, e este “canto chorado”, encontrado na interpretação de alguns *payadores*, pode ser um resquício dessa influência ancestral. Essa possibilidade interpretativa é bem explicada por Garcia (1993), em seu texto original, apresentado no rodapé desta página, a autora usa a expressão “*Chant crié*” que tem duas traduções possíveis, “canto chorado” ou “canto gritado”. Para a escuta subjetiva da pesquisadora que aqui escreve, que leva em consideração os *payadores* que teve oportunidade de ouvir, a opção “canto chorado” parece ser mais adequado na maioria das vezes. No entanto, a opção “canto gritado” não deve ser de todo excluída, pois também pode ser encontrada. Talvez a ambiguidade do verbete francês “*crié*” entre chorado e cantado pode ser um ganho semântico que expressa mais de um nuance interpretativo, aqui no caso.

Nossas conclusões também confirmaram a existência de um estilo de canto próprio do homem ‘gaúcho’. A técnica vocal para cantar ‘trovas’ requer o uso da voz falsetto, aqui caracterizada por um estilo de canto chorado/gritado. O choro/grito embutido no ato de cantar é um marcador de distinção entre vida rural e urbana, entre liberdade e opressão. Chorar/Gritar é um ato de afirmação humana. Ele ainda indica o poder de extensão de seus hábitos para controlar os rebanhos por meio de gritos. Este estilo de canto gritado/chorado desenvolvido pelos ‘trovadores’ é solvente emprestado por outros cantores regionais com algumas adaptações. (GARCIA, 1993:569, tradução nossa).⁷²

La plupart des <<décimas>> n’a pas de musique spécifique. Elles peuvent être chantées sur des melodies folkloriques de la région. Souvent, on les declame, seulement, sans chanter. Quelque fois, eles sont chantées et semi-dramatisées par le chanter (um seul) qui enrichit la narrative avec l’emploi de mimiques et de voix diferentes pour chaque personnage.”(GARCIA, 1993, p.129 destaque<<>> da autora)

72Nos conclusões ont confirme aussi l’existence d’un **style de chant** propre à l’homme <<gaúcho>>. La technique vocale pour chanter les <<trovas>> requiert l’emploi de la voix fausset, ici caractérisée par um style de chant crié⁷². Le cri integre à l’acte de chanter est um marqueur de distinction entre la avie rurale et la vie urbaine, entre la liberte et l’oppression. Crier est um acte d’affirmation humaine. Il designe encore le pouvoir de extension de leurs habitudes à maîtriser les troupeaux au moyen des cris. Ce style de chant crié développé par les << trovadores>> est solvente emprunté par d’autres chanteurs régionaux avec quelques adaptations. (GARCIA, 1993,p.569, destaque<<>> da autora).

2.4 As infinitas escutas da música e da narrativa recaem sobre a interpretação da *Payada*

A *Payada* é muito mais do que um aglomerado de regras, de tipos de ritmos, rimas, estrofes, e temas que são aceitos para que uma obra seja catalogada como tal. Também a sua performance é uma vivência muito vasta e complexa para que se consiga verbalizar satisfatoriamente tudo o que se processa nela. Chá (2016) indica como a interação moderna com o público interfere na performance do *payador*, e na escuta da audiência numa relação de reciprocidade. Ela pontua que existe um código de comunicação não verbal entre o artista e seu público, que é formado por aplausos, silêncios, exclamações e comentários em voz baixa:

A relação com o público fisicamente distante torna-se mais difícil e então vai-se adquirindo certas práticas para conseguir uma conexão melhor. Agora se preocupa em ter uma amplificação sonora para que sua poesia possa ser entendida, iluminação na sala para poder ver expressões e gestos do público, busca recursos teatrais como deslocamentos, ilustrações fotográficas, bandeiras, entre outros. Com o tempo, foram estabelecidos códigos de audição, como a aparição de aplausos ao final de cada estrofe improvisada, a escuta em silêncio e quietude, exclamações ante um grande sucesso de engenho ou humor, comentários em voz baixa a um erro óbvio, etc. [...] (CHÁ, 2016, p.160).⁷³

Algumas perguntas emergem desse cenário apresentado, tais como saber se é possível traduzir em palavras toda a gama de sentidos e impressões colocadas nas performances. Assim, a sensação de perda de dados é inevitável. Aqui, esbarra-se na situação que Pereira (2012) revela em que dentro da canção há dois elementos distintos o da “feno-canção” e da “geno-canção”.

Ainda sobre a voz e o canto, Barthes faz uma importante distinção (baseado nas proposições de Julia Kristeva) entre feno-canção (*phenosong*) e geno-canção (*geno-song*). A feno-canção refere-se a todos os elementos que pertencem a estrutura da linguagem a ser cantada, tudo o que é colocado a serviço da comunicação, expressão e representação; feno-canção, diz respeito ao plano do enunciado concreto, o discurso manifesto na música. Já a geno-canção traz a noção de germinação dos

⁷³ La relación con el público físicamente alejado se torna más difícil y va adquiriendo entonces ciertas prácticas para lograr una mejor conexión. Ahora se preocupa por tener una amplificación de sonido para que su poesía se entienda, iluminación en sala para poder ver expresiones y gestos del público, busca recursos teatrales como desplazamientos, ilustraciones fotográficas, banderas, entre otros. Con el tiempo se han ido establecidos códigos de audición como la aparición del aplauso al final de cada estrofa improvisada, la escucha en silencio y quietud, exclamaciones ante un gran acierto de ingenio o humor, comentarios en voz baja ante un error demasiado obvio, etc. [...] (CHÁ, 2016, p.160).

“sons-significantes”, englobando todos os jogos subjacentes a essa estrutura aparente, onde melodia, uso da voz, vocalizações estão independentes das palavras e tem vida própria; a geno-canção se refere ao timbre da voz, a dicção da linguagem aparecendo não tanto pela técnica vocal ou a dramaticidade nela contida, mas pelo “grão da voz”, numa articulação do corpo (voz) e da língua. Barthes deixa transparecer uma clara valorização da geno-canção, dizendo que a história e a sociologia da música (tal qual conhecemos hoje, que é puramente feno-textual) precisariam ser recontadas a partir desta nova noção, que aponta para um significante infinito (dado ao ouvinte) e não se fixa apenas nas estruturas musicais e comunicacionais. Segundo o autor, estaríamos nos afastando das potencialidades criadoras e amorosas da voz, dos seus significados para o humano e para a vida. (PEREIRA, 2012, p.11).

Pereira (2012), então, destaca que o mais importante numa obra musical está na “geno-canção”, sendo intraduzível para a comunicação textual pura e simples. A experiência da verdadeira fruição estética, por parte dos ouvintes das *Payadas*, está acima das marcas estruturais que a delimitam. Aquilo que traz a experiência auditiva para o âmbito real da escuta é o chamado “grão da voz” de cada um dos *payadores*, e que é impossível explicar (afinal, como um “significante infinito” pode ser esgotado?). Talvez seja esse o elemento mais importante que seja perdido ao se trabalhar apenas com as análises dos pesquisadores que investigaram a *Payada* em seus diversos aspectos. Mas isso parece ser uma perda inevitável que se dá no processo de transposição da experiência musical para a explicação verbal, mas que deve-se ter em mente ao longo de qualquer investigação.

Essas marcas da voz que geram interpretações únicas de cada artista, também são notadas por Garcia (1993), apesar dessa musicóloga não utilizar o termo “geno-canção” (provavelmente por ele não ter sido desenvolvido na época em que ela escreveu sua tese), nota-se, que a autora percebe a existência e importância desse “indizível”:

A riqueza da voz permite expressar os sentimentos, os mais íntimos, mesmo quando não são pronunciados; a voz cheia de calor é indicativa de entusiasmo, energia; por outro lado, a voz sem emoção reflete a indiferença, a falta de vontade. As emoções mais intensas despertam ao som da voz, raramente da linguagem (ZUMTHOR, 1983). As escalas das nuances vocais não são usadas ainda porque o estudo da voz do ponto de vista fisiológico não inclui esse tipo de análise. (GARCIA, 1993, p. 191, tradução nossa).⁷⁴

74 La richesse de la voix permet d'exprimer les sentiments, les plus intimes, même lorsqu'on ne les prononce pas; la voix pleine de chaleur est révélatrice de l'enthousiasme, de l'énergie; par contre la voix vide d'émotion traduit l'indifférence, le manque de volonté. *Les émotions les plus intenses suscitent le son de la voix, rarement le langage* (ZUMTHOR, 1983). Les échelles des nuances vocales ne sont

No referente à recepção musical, somam-se as ponderações sobre as várias escutas possíveis apontadas por Sílvio Ferraz (2001). Este explica que há mais de uma escuta concebível, a escuta musical tradicional e uma série de outras. O autor elabora como nossa percepção e habilidade de comunicação com os outros são moldadas por nossa linguagem, destacando que o musical é o “jogo de permanência e variação sobre dois parâmetros primordiais para a construção da idéia(sic) de música: o da altura e o da distância entre cada altura atacada, configurando ciclos, períodos calcados em reiterações constantes ou não”. (FERRAZ, 2001, p. 21)

Ferraz (2001) revela que a busca por um jogo de significados dados, tão somente no âmbito sonoro, acaba por se transformar numa *escuta não-musical*, defendendo a ideia de que a escuta é um espaço aberto, argumentando que:

[...] potencializar a comunicabilidade da música significa antes potencializar uma cadeia de significantes e significados que serão, a princípio, compartilhados pela linguagem verbal, uma interação musical que seja experienciada como tal por demais sujeitos a ponto de compartilharem também seus significados. (FERRAZ, 2001,p.23).

O autor defende que a procura de significados extramusicais, seria em realidade uma não-escuta, pois a busca dessas significações sempre estará a mercê de outros elementos, do meio e da experiência de fruição musical, que se misturam ao significado, e que, por essa mesma razão, não pode ser determinado a priori. O autor explica que o espaço da escuta e o da conversa são distintos e complexos, porém podem se relacionar, onde a possibilidade de comunicabilidade da música seria agenciada pelos jogos de significados construídos dentro da linguagem verbal, salienta Ferraz (2001) que a escuta é aberta a possibilidades, que ocorrem no ato e dependem de seu receptor.

Evidencia-se que as colocações do estudo de Ferraz referem-se a música que não tem incluída texto verbal, o que difere no caso das *Payadas*, para as quais acredita-se que o sentido extramusical não se trata de escolha exclusiva de seu receptor, mas começa justamente com o emissor da música, no caso, o *payador*.

pas encore utilisées car l'étude de la voix du point de vue physiologique ne comporte pas ce type d'analyse. (GARCIA, 1993, p.191).

Contudo, feita essa ressalva, o pensamento de Ferraz nos revela a importância, geralmente esquecida, do receptor na construção de sentido da música que é ouvida. Deve-se lembrar, que o fazer musical é por natureza um ato de comunicação, onde há um emissor, uma mensagem e um receptor. Costumeiramente, nos estudos musicológicos existe a tendência de trabalhar-se apenas com a mensagem (a música fechada em si mesma), e muitas vezes tenta-se excluir o emissor (compositor e/ou intérprete) e principalmente o receptor (o ouvinte), em geral, com o argumento de uma defesa à neutralidade científica. Todavia, atenta-se para a possibilidade de que tal concepção possa ser problemática, pois toda escuta pressupõe um ouvinte, e, logo, uma subjetividade.

Sendo a *Payada* uma forma artística que integra música e poesia, o artigo de Sílvio Ferraz traz a superfície essa relação íntima dos jogos de significados entre a musicalidade e a linguagem verbal, como elas mutuamente se influenciam, e como mesmo o entendimento dessa relação não esgota o campo de possibilidades de escuta. E oportunizou a descoberta e o entendimento de que, na verdade, o estudo da *Payada*, aqui apresentado na dissertação, bem como a interpretação de todos os demais pesquisadores que se dedicaram ao gênero, trata-se em realidade de uma “não-escuta”, já que se visa, justamente, buscar os significados codificados dentro da música, que vão além da existência da própria música.

Retomando Walter Benjamin (1987), este esclarece que para que uma narrativa seja lembrada e recontada é importante que não se perca com explicações pormenorizadas, pois sua intenção não é de ser um relato informativo e jornalístico, e nem com grandes reflexões psicológicas, para que esta reflexão seja realizada por quem ouve. Portanto, a mesma narrativa pode ganhar novos significados subjetivos a cada nova geração que entra em contato com ela, e, assim, ela permanece sendo significativa para a comunidade de origem ou destino. Na narrativa, o autor afirma que “metade da arte narrativa está em evitar explicações” Benjamin (1987, p.203). Tal se dá porque a intenção da mesma é ser concisa, para que seja mais bem memorada por seus ouvintes, e tão importante quanto isso, para não oferecer a interpretação dos eventos que são narrados, o que contribui para que as narrativas se perpetuem no tempo. Como ela não apresenta a interpretação de si mesma, ela permite diversas compreensões e reflexões, o que possibilita que ela permaneça relevante ao longo do tempo, diferente do que ocorre

com a informação, que só tem importância no momento presente em que ela é divulgada.

Benjamin (1987) relaciona a arte da narrativa diretamente com a experiência da oralidade, com o ato de contar e ouvir. Como já apresentado é bastante corrente no meio musicológico a ideia de que a “música não comunica nada além de si mesma”, como o próprio Ferraz (2001) afirma. Não se tem a intenção de rejeitar tal concepção, mas levantar a dúvida: ao se tentar excluir os possíveis sentidos extramusicais das músicas, não se está tentando (talvez de forma inconsciente) excluir as subjetividades dos diversos ouvintes? Sob essa perspectiva, pode-se pressupor que talvez a música (mesmo sem texto verbal) seja uma espécie de narrativa sonora, tal qual Benjamin (1987) a define. No sentido de que ao não dar detalhes (no caso, sentidos extramusicais), ela (narrativa/música) permite que os seus ouvintes projetem sobre ela suas próprias subjetividades, e assim com múltiplos significados, ela permaneça relevante com o passar do tempo. É claro, dentro de uma análise musical tradicional, onde se trabalha apenas com partituras (e não com a recepção) tal consideração não é de interesse. Entretanto, quando se está trabalhando com descrições de obras musicais, das quais não se tem o registro nem fonográfico, nem de seu mapa sonoro (isto é, sua partitura), como no caso das *Payadas* do século XVIII e XIX, tais considerações são fundamentais, pois se está travando conhecimento dessas obras, desse gênero musical exclusivamente mediante a subjetividade de outrem.

Chega-se percepção de que não existe, tanto para a narrativa quanto para a música, uma única interpretação possível. Os autores destacam isso com veemência, Sílvia Ferraz (2001) defende a reflexão sobre as muitas escutas possíveis, em que o espaço da escuta é aberto e cheio de possibilidades; enquanto que Benjamin (1987), por seu turno, demonstra que a riqueza da narrativa está na sua concisão que permite as múltiplas interpretações e reflexões dadas pelos seus ouvintes. Mais do que isso, os dois autores apontam que as possibilidades interpretativas estão no lado do *receptor*, daquele que *ouve*, tanto a música quanto a narrativa. Isso, com certeza, traz uma nova perspectiva para a investigação que se propõe nessa pesquisa, e que se buscará ter-se sempre em mente.

Essa ideia de que a comunicabilidade da música depende da interação de demais sujeitos que compartilham seus significados relaciona-se com as formas de

recordação, na qual a arte de narrar encontra-se inserida. A narrativa, para ser significativa para uma comunidade, precisa estar imersa dentro de um quadro axiológico, ou, como chama Halbwachs (1925), dentro de quadros sociais compartilhados como já explicado no capítulo 1.

Existe uma relação direta entre a apreciação ou valoração do fenômeno poético improvisado quando este se deve a um emissor altamente qualificado, como é o *payador*, e um emissor circunstancial, como pode ser o de um "floreador" de uma milonga. Assim, por exemplo, o público específico do *payador*, normalmente é conhecedor não só dos recursos poéticos por ele empregados, mas também do rigor que, no seu caso, está sujeito à métrica e à rima na construção da poesia. Isto é a tal ponto assim, que seus sucessos e fracassos são recompensados ou punidos com aplausos, silêncios, exclamações, gritos, assobios, etc. (CHÁ, 2016, p.66)⁷⁵

Ao final desta reflexão, ressalta-se como a subjetividade de cada ouvinte, apreciador ou pesquisador, permeia e influencia a escuta das *Payadas*. Os *payadores* fazem narrativas que não tem o compromisso da informação jornalística, ou do relato histórico positivista, mas isso não significa que suas *Payadas* não sejam de inestimável valor para compreender a sabedoria, o contexto histórico, e de vida de seu povo, como brilhantemente explica Benjamin (1987). Os *payadores* estando dentro de sua sociedade servem de arautos da rememoração das tradições e valores gaúchos, tornando-se imortalizados quando a arte encontra a vida, como em *El Payador Perseguido* de Atahualpa Yupanqui⁷⁶, por exemplo. O *payador* usa da sua própria subjetividade, e de seu "grão de voz", para transformar a vida campeira, os fatos vividos, em narrativas únicas para as próximas gerações.

⁷⁵ Existe una relación directa entre la apreciación o valoración del fenómeno poético improvisado cuando éste se debe a un emisor altamente calificado como es el *payador*, y un emisor circunstancial, como puede ser el de un "floreador" de una milonga. Así, por ejemplo, el público específico del *payador*, normalmente es conocedor no sólo de los recursos poéticos por él empleados sino también de lo estricto que en su caso es la sujeción al metro y a la rima en la construcción de la poesía. Esto es tal punto así, que sus aciertos y desaciertos son premiados o castigados con aplausos, silencios, exclamaciones, gritos, silbidos, etc. (CHÁ, 2016, p.66)

⁷⁶ *El payador Perseguido* é um longo poema narrativo, cuja primeira edição foi lançada em 1972, organizado em estrofes de sextilhas e não na clássica décima espinela, diferentemente da maioria das *payadas*. Apresenta-se como uma obra autobiográfica de Yupanqui, na qual narra, de forma poética parte de sua trajetória, sua descendência, seus sofrimentos e vicissitudes, trabalhando com o arquétipo do gaúcho, que mesmo vivendo na pobreza é aguerrido, honesto, tendendo ao silêncio, como símbolo da solidão do homem do campo. Incluímos aqui a referência do áudio em: YUPANQUI, Atahualpa. **El Payador perseguido**. 1973 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pRJqbd67Jk>> Acesso em: 07 set. 2017 E também do texto publicado: YUPANQUI, Atahualpa. **El Payador perseguido**. 7 ed. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1979.

Tratando-se de pesquisas dentro da área de Artes e das Ciências humanas, a subjetividade dos pesquisadores estará presente de forma bem mais constante e ostensiva do que em outras áreas do conhecimento. Entende-se que isso seja parte da riqueza da área, que lida com um tema complexo como o ser humano e suas criações artísticas. O problema para quem lê essas pesquisas está quando se ignora, seja de forma deliberada ou acidental, a existência dessa subjetividade e sua influência nas conclusões a que as pesquisas chegam, tomando-as inadvertidamente como verdades pétreas sem as questionar. Já para o pesquisador, o dilema recai sobre o risco de tentar forçar leituras próprias sobre seu objeto, comprometendo suas conclusões. O reconhecimento da presença da sua própria subjetividade para o pesquisador, deve servir para torná-lo consciente de sua interferência involuntária, e justamente buscar minimizá-la, na medida do possível.

Quanto à como contornar a subjetividade dos pesquisadores utilizados e conseguir entrar em contato com a obra artística em si ou com o âmago do gênero, acredita-se que tal não é totalmente possível, pois sempre se verá o objeto sob a perspectiva destes. Ressalta-se que mesmo quando se trata diretamente com a obra, lida-se com a própria subjetividade, o que também interfere na interpretação que se faz dela. Não obstante, defende-se que é possível tomar cuidados que ajudem a minimizar esses riscos, um deles é levar em consideração o contexto histórico e geográfico no qual situa-se autor e obra, pois estes interferem na subjetividade dele, evitando-se possíveis anacronismos. Outra estratégia é confrontar os autores que tratam do assunto, entre eles próprios, e, inclusive, com as nossas próprias conclusões, visando encontrar os pontos de consenso e dissenso, colocando as discordâncias em evidência. E, por fim, não ter receio em questionar os autores com que se trabalha, ao invés de tomar seus escritos como verdade absoluta, e apelar ao argumento de autoridade, mas confrontá-los com os dados empíricos, seja para confirmá-los ou rebatê-los, e chegar a novas conclusões.

Isto, posto, cabe ao pesquisador, bem como a todos aqueles que ouvem *Payadas* estarem abertos às muitas dimensões possíveis de escuta, a que busca as relações de sentido literário, a que busca as relações musicais tradicionais, que se atenta às estruturas formais, a que busca compreender o contexto histórico,

político e social, a que busca simplesmente se deliciar com o grão de voz do *payador*, além de muitas outras, infinitas, talvez. Mais do que isso, é preciso lembrar-se que a nossa própria subjetividade sempre interferirá no exame que cada um de nós fará, já que escutar o outro é também escutar a si mesmo.

2.5 *La Payada* segundo os documentos oficiais do MERCOSUL CULTURAL

No *Dossier La Payada* do MERCOSUL CULTURAL, bem como nas obras dos diversos autores que são usados aqui como referência, é deixado muito claro como esta forma artística é um elemento cultural definidor muito importante para a identidade dos países do sul do continente. Especialmente para o imaginário do gaúcho que está presente na Argentina, no Uruguai e no sul do Brasil, no *Dossier* não há menção ao Chile quanto a este respeito. Como exposto antes, essa prática surgiu antes mesmo dos países se independizarem e demarcarem suas fronteiras, sendo hoje defendido nos documentos do MERCOSUL, que se trata de um elemento comum das culturas dos países do Cone sul. O mesmo documento afirma que a *Payada* é herdeira de muitas tradições diferentes, que ocorreram em pelo menos três continentes distintos: Europa, África e América.

O *Dossier* explica que as *Payadas* são narrativas ou desafios na forma de duelos que costumam se estruturar em estrofes, quase sempre na forma de décima espinela, ou de sextilha em versos octassílabos rimados, acompanhados por uma base melódica de ritmos tradicionais gaúchos com grande predominância da *milonga*. O documento afirma que:

O musicólogo uruguaio, Corium Aharonian, expressa que a *Payada* poderia ter recebido aportes muito diversos, por exemplo, a arte trovadoresca da Occitânia, os da cultura do império árabe muçulmano, os dos griots de Aguisimbria ou subsaariana, e também das culturas indígenas da América, a trova das Alpujarras e o repentismo cubano.

O Rio da Prata é a expressão máxima dessas tradições da "Payada de contraponto", na qual - no estilo do extinto "joc parti" ou jogo de partido - dois competidores enfrentam, reunindo seus versos sobre temas propostos pelo público e / ou gerados pelo desafio, sob o implacável contador da passagem do tempo constituído pelo acompanhamento das guitarras. Na competição, cada "Payador" coloca sua honra em jogo.

Durante o século XX, os payadores improvisam seus complexos desafios ou disputas cantadas em verso com base melódica da cifra ou da milonga, especialmente a última.

Os Payadores só usam o violão como instrumento de acompanhamento. Na *Payada* têm importância para além das temáticas, a música e a expressão oral, sua maneira de emitir a voz, a entonação e os correspondentes registros, rimando-os.

Embora as possibilidades de rima métrica sejam amplas, as modalidades mais desenvolvidas e estendidas são a décima ou espineta[sic] e a sextilha. Tem sido denominado espineta[sic] por ser seu autor o espanhol Vicente Espinel (1550-1624).

O décimo ou espineta[sic]⁷⁷, é uma estrofe de dez versos octossilábicos rimados assim: 1ª a 4ª e 5ª - 2ª para a 3ª - 6 e 7 a 10 - 8 a 9.

A sextilha é uma estrofe de seis versos octossilábicos, rimados geralmente desta forma: o primeiro solo – o 2º com o 3º e o 6º - o 4º com 5º.

Na tradição rioplatense, a décima é a forma preferida e admirada usada na Payada de contraponto. (DOSSIÊ DE CANDIDATURA LA PAYADA, 2015, p.3-4, tradução nossa).⁷⁸

Mais adiante, no mesmo documento, é afirmado também a existência da *Payada solista*. “A Payada solista ou de contraponto, **se cultiva** no território de ambos os países platenses **parte da Argentina e praticamente em todo o Uruguay.**” (DOSSIER DE CANDIDATURA LA PAYADA, 2015, p.5, **grifo do autor**, tradução nossa).⁷⁹

No Chile, esse gênero chama-se *Paya* e não *Payada*, como nos Estados vizinhos, e esta insere-se num fazer tradicional mais amplo, que foi patrimonializado dentro do país com a denominação de *Canto a lo Poeta*, como extensivamente

⁷⁷ Não se saber por que razão no Dossier a décima é denomina “espineta” e não “espinela” como foi encontrada em toda a literatura consultada. Ao que se sabe espineta é um instrumento musical europeu usado entre os séculos XV e XVII predecessor do piano.

⁷⁸ El musicólogo Uruguayo, Coriúm Aharonián, expresa que La Payada pudo haber recibido aportes muy diversos, por ejemplo: el arte trovadoresco de Occitania, los de cultura del imperio Árabe Musulmán, los de los griots de Aguisimbia o África Subsahariana, o también de las culturas indígenas de América, el trovo alpujarreño y el repentismo Cubano.

El Río de la Plata tiene la máxima expresión de estas tradiciones de la “Payada de contrapunto” en la que – al estilo del extinto “joc parti” o juego partido – se enfrentan dos contendientes, armando sus versos sobre temas propuestos por el público y/o generados por el propio desafío, sobre el implacable delator del paso del tiempo constituido por el acompañamiento de las guitarras. En la competencia, cada “Payador” pone su honor en juego.

Durante el siglo XX, los Payadores improvisan sus complejos desafíos o disputas cantadas en verso sobre la base melódica de la cifra o de la milonga, especialmente esta última.

Los Payadores solamente usan la guitarra como instrumento acompañante. En la Payada tienen importancia, más allá de la temática, la música y la expresión oral, su forma de emitir la voz, la entonación y los registros correspondientes de ésta, rimándolos.

Aunque las posibilidades de rima métrica son amplias, los modos más desarrollados y extendidos son el de la décima o espineta y la sextilla. Se ha denominado espineta por ser su autor el español Vicente Espinel (1550-1624).

La décima o espineta, es una estrofa de diez versos octosilábicos rimados así: El 1º con el 4º y el 5º - el 2º con el 3º - el 6º y el 7º con el 10º - el 8º con el 9º.

La sextilla es una estrofa de seis versos octosilábicos, rimados en general de esta forma: el primero solo-el 2º con el 3º y el 6º - el 4º con el 5º.

En la tradición rioplatense la décima es la forma preferida y admirada, utilizada en la Payada de contrapunto. (DOSSIER DE CANDIDATURA LA PAYADA, 2015, p.3-4)

⁷⁹ “**La Payada** solista o de contrapunto, **se cultiva** en el territorio de ambos países platenses **parte de Argentina y prácticamente en todo el Uruguay.**”(DOSSIER DE CANDIDATURA LA PAYADA, 2015,p.5, **grifo do autor**)

explicado na seção 2.2.6.1. De acordo com o divulgado no site *do Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial (SIGPA)*:

O Canto a lo Poeta corresponde a uma tradição oral poético-musical baseada na memória e na improvisação, cuja expressividade popular vem a manifestar a cultura rural e semi-rural que sobrevive até hoje nos campos e vilas do Chile. Sua prática é feita através da décima e de algumas outras formas estróficas, como a quadra. Ao Canto a lo Poeta pertencem as modalidades expressivas do Canto a lo Divino (de natureza puramente devocional), Canto a lo Humano (de caráter mundano), paya, cueca, o improviso ou improvisação. (SIGPA, informação online, 2018, tradução nossa).⁸⁰

O trâmite para a inclusão da *Paya* chilena na lista do Patrimônio Cultural do MERCOSUL será explicado na seção 3.2.1 do capítulo seguinte, que trata especificamente do processo de patrimonialização da *Payada* dentro do bloco. Como nessa parte está se realizando apenas o confronto da caracterização musicológica da *Payada*, tal como encontrada na documentação do MERCOSUL, em comparação ao encontrado nessa pesquisa, deixar-se-á os aspectos legais e institucionais para o próximo capítulo. O que se destaca aqui é a menção, em várias fontes pesquisadas, da existência do *El verso improvisado: capítulo chileno La Paya y los Payadores*⁸¹. No entanto, apesar de extensa procura não foi possível ter acesso a ele, inclusive solicitou-se por escrito ao MERCOSUL CULTURAL via correio eletrônico, e não se obteve resposta, como se não existisse. Parece na verdade, que esse título é apenas a referência feita nas atas do bloco ao ato de inclusão da *Paya* dentro do *Payada*, ao invés de um documento musicológico que abordaria as características próprias da variante chilena. Como não se conseguiu uma confirmação ou negativa quanto a isso, esse comentário é uma especulação da pesquisadora, mas o que parece é que o único documento que inventaria e descreve a *Payada* é o próprio *Dossier* de candidatura aqui citado, que só dá conta das atributos da *Payada* rioplatense.

80 El Canto a lo Poeta corresponde a una tradición oral de tipo poético-musical basada en la memoria y el improviso, cuya expresividad popular viene a manifestar la cultura rural y semi-rural que pervive al día de hoy en los campos y poblados de Chile. Su práctica se realiza a través de la décima y algunas otras formas estróficas como la cuarteta. Al Canto a lo Poeta pertenecen las modalidades expresivas de Canto a lo Divino (de carácter netamente devocional), Canto a lo Humano (de carácter mundano), la paya, la cueca, el improviso o improvisación. (SIGPA,informação online, 2018).

81Heiden (2017) chega a afirmar “que foi aprovada a anexação de proposta/bem cultural intitulada ‘El verso improvisado: capítulo chileno La Paya y los payadores’ junto da Payada, como mais um exemplo de bem patrimonial do MERCOSUL.” (HEIDEN, 2017,p.222)

Mais adiante, encontra-se o mapa do Cone Sul, onde localiza-se a área na qual a *Payada*, tal qual foi patrimonializada, majoritariamente ocorre, de acordo com o que está descrito na documentação do MERCOSUL CULTURAL sobre o tema, transcrito logo abaixo:

Figura 6: Mapa do Cone Sul



Fonte: <http://www.ikmr.org.br/2014/03/acnur-promove-nesta-quarta-12-tweetchat-sobre-refugiados-n-cone-sul-e-brasil/>

Na Argentina, excede a região pampera e tem presença na Patagônia, no centro, norte e parte da costa mesopotâmica; na República Oriental do Uruguai, desenvolve-se em quase todo o seu território, especialmente no interior.

Antes que fossem estabelecidas as fronteiras e os limites entre os países da América de língua espanhola ou portuguesa, já existiam os Payadores.

Vários autores e pesquisadores, tais como José Hernández, Leopoldo Lugones, Víctor Di Santo, Abel Zabala e Ismael Moya, coincidem na origem rural da payada. Eles atribuem isso ao gaúcho cantor, nos territórios que desenvolveram uma economia baseada na pecuária: o Pampa úmido e a Banda Oriental do Rio da Prata. Esta parte hoje constitui

territórios da planície argentina e todo o Uruguay. (DOSSIER DE CANDIDATURA LA PAYADA, 2015, p.5, tradução nossa)⁸²

O *Dossier* ainda define quem são os “portadores do bem”:

Tanto na Argentina como no Uruguay, os portadores ou cultores do bem imaterial são chamados Payadores. O Payador é um poeta-cantor que canta versos improvisando-os numa tela poética, com rima e ao mesmo tempo sobre um esquema musical, que costuma ser uma fórmula melódica preestabelecida. É acompanhado com uma guitarra. [...] Os Payadores têm sido majoritariamente homens, mas na atualidade o espaço quebrou a tradição machista, recebendo as valiosas contribuições femininas. Assim também, de tempos em tempos, pareceu que o movimento Payadoresco declinou, mas sempre renasceu com grande vitalidade. (DOSSIÊ DE CANDIDATURA LA PAYADA, 2015, p.5, tradução nossa).⁸³

O documento não se restringe a apenas identificar os payadores rio-platenses, ele também reconhece a existência e atividade de outros trovadores que realizam formas aparentadas desse gênero artístico. em quase todo o continente:

Há cantores repentistas de cultura mestiça em territórios tão variados quanto México, Cuba, Venezuela, Peru, o Nordeste do Brasil e Chile. O fenômeno se estende por quase toda América Latina, com nomes variados: troveros, trovadores, repentistas, copleros, etc. (DOSSIER DE CANDIDATURA LA PAYADA, 2015, p.4, tradução nossa).⁸⁴

⁸² En Argentina excede la región pampera y tiene presencia en la Patagonia, el centro, norte y parte del litoral mesopotámico; en la República Oriental del Uruguay se desarrolla en casi todo su territorio especialmente en el interior.

Antes de establecerse las fronteras y los límites entre los países en América de habla hispana o portuguesa ya existían los Payadores.

Diversos autores e investigadores, tales como José Hernández, Leopoldo Lugones, Víctor Di Santo, Abel Zabala e Ismael Moya, coinciden en el origen rural de la payada. Lo atribuyen al gaucho cantor, en los territorios que desarrollaron una economía de base ganadera: La Pampa húmeda y la Banda Oriental del Río de la Plata. Esta parte constituye hoy territorios de la llanura Argentina y la totalidad del Uruguay. (DOSSIER DE CANDIDATURA LA PAYADA, 2015,p.5) .

⁸³ Tanto en la Argentina como en el Uruguay a los portadores o cultores del bien inmaterial se les denomina Payadores. El Payador es un poeta-cantor que entona versos improvisándolos sobre un cañamazo poético, con rima y a la vez sobre un esquema musical, que suele ser una formula melódica pre-establecida. Se acompaña con una guitarra. [...] Los Payadores han sido mayoritariamente hombres, pero en la actualidad el espacio ha roto la tradición machista, recibiendo los valiosos aportes femeninos. Así también, una y otra vez ha parecido que el movimiento Payadoresco decaía pero siempre ha renacido con mucha vitalidad. (DOSSIER DE CANDIDATURA LA PAYADA, 2015,p.5).

⁸⁴ Hay cantores repentistas de cultura mestiza en territorios tan variados como México, Cuba, Venezuela, Perú, el nordeste de Brasil, y Chile. El fenómeno se extiende por casi toda América Latina, con denominaciones variadas: troveros, trovadores, repentistas, copleros, etc. (DOSSIER DE CANDIDATURA LA PAYADA, 2015, p.4).

Inclusive, aponta a relação amistosa entre esses diversos cultores desta arte, e faz referência ao esforço conjunto dessa comunidade de manter essa tradição viva mediante encontros e festivais:

Além da comunidade de payadores definida de maneira restrita ao território e às formas mencionadas, os improvisadores e repentistas reconhecem-se como colegas além de diferentes tradições. Nas ocasiões em que os meios permitem, se encontram payadores, trovadores porto-riquenhos, repentistas cubanos, cantores panamenhos, decimistas peruanos e cultores de outras modalidades. (DOSSIÊ DE CANDIDATURA LA PAYADA, 2015, p.6, tradução nossa)⁸⁵

Ressalta-se por fim que não se teve acesso a um documento único mais recente, que atualize as características aqui apresentadas de forma a contemplar a *Paya* chilena, que tem algumas peculiaridades próprias, que divergem das *payadas* argentinas e uruguayas, como já argumentado. Desta forma, fica claro que as conceituações encontradas na documentação do MERCOSUL CULTURAL calcam-se exclusivamente na versão rio-platense desta arte. O que a princípio é bastante lógico, já que em sua origem a patrimonialização foi restrita a Argentina e Uruguay, mas pensa-se que seria importante retificar essas definições para abarcar as particularidades da variante chilena. Assim, destaca-se a importância da necessidade do MERCOSUL atualizar as suas definições do bem que foi por ele patrimonializado. Encontrou-se menções ao chamado *El verso improvisado: capítulo chileno La Paya y los Payadores*, mas sem obtê-lo, não se pode afirmar o que foi feito. A distinção destas nuances é de suma importância para que a *payada* não caia no risco de se tornar uma tradição inventada, como explicada no capítulo 2, sendo sovado, petrificado, distorcido, por uma definição incompleta.

Outra vez aponta-se para o tamanho da responsabilidade dos órgãos nacionais e internacionais responsáveis pelo Patrimônio Cultural, para que em seu processo de inventário e catalogação, bem como de gestão não se interfira na essência dos bens imateriais. Deve-se reconhecer em profundidade toda sua complexidade, e permitir a natural adaptação dessas tradições a seu tempo presente (como discutido no exemplo do *Canto a lo Divino*), para assim mantê-lo

⁸⁵ Además de la comunidad de payadores definida en modo restringido al territorio y las formas mencionadas, los improvisadores y repentistas se reconocen como colegas más allá de distintas tradiciones. En ocasiones en que los medios lo permiten, se encuentran payadores, trovadores boricuas, repentistas cubanos, cantadores panameños, decimistas peruanos y cultores de otras modalidades. (DOSSIER DE CANDIDATURA LA PAYADA, 2015, p.6).

vivo. Assim como o caráter conservativo da gestão dos **bens materiais** está pautado pela manutenção do seu aspecto **imutável**, em contraposição, a gestão de **bens imateriais** deve ser guiada pelo respeito à qualidade **mutável** destes mesmos bens. Caso contrário, ocorre-se o risco de matar a significação deste bem para a sua comunidade, ao torná-lo - com o passar do tempo - desconectado de sua própria realidade, se uma gestão patrimonial combativa da inventividade lhe suceder.

3. Discussão sobre as questões legais e políticas do processo de patrimonialização e gestão da *Payada* no âmbito do MERCOSUL e na Argentina, Chile e Uruguay

3.1 Contextualização do MERCOSUL

Antes que se possa partir diretamente para a discussão de como se dá o processo de patrimonialização dentro do MERCOSUL CULTURAL e nos países aqui estudados, é fundamental que se realize um breve apanhado histórico da formação e desenvolvimento do bloco, para que se possa compreender o contexto em que essas políticas floresceram, bem como os desafios que hoje elas enfrentam. Ressalta-se também a importância da parte inicial deste capítulo inclusive para as conclusões deste trabalho, já que compreendendo o alinhamento ideológico que os governos do momento se encontravam, pode-se entender as escolhas tomadas dentro do bloco, da sua formação até a atualidade.

O MERCOSUL foi fundado em 26 de março de 1991, mediante o Tratado de Assunção, tendo como membros fundadores: Argentina, Brasil, Paraguay, e Uruguay. Esse tratado visava a criação do Mercado Comum do Sul, cuja sigla é MERCOSUL. Atualmente, todos os países da América do Sul⁸⁶ participam do MERCOSUL, seja como Estado Parte, seja como Estado Associado. Os Estados Partes são: Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay (1991), e Venezuela⁸⁷ (2012).

⁸⁶ A Guiana Francesa é considerada como um território ultramarino da França, não sendo assim um Estado independente no continente sul-americano, e, por isso, ela está vinculada à União Europeia, e não ao MERCOSUL.

⁸⁷ De acordo com o próprio site oficial do MERCOSUL, atualmente, a República Bolivariana da Venezuela encontra-se com seu status “suspense”, devido ao entendimento dos outros Estados-partes dela ter violado a “cláusula democrática”, estabelecida pelo Protocolo de Ushuaia (1998). Em consequência de ditaduras militares terem feito parte da história recente dos países do continente, os

Detêm o status de Estados Associados: Chile (1996), Peru (2003), Colômbia, Equador (2004), Guiana e Suriname (2013), a Bolívia, atualmente (2019), ainda está na categoria de associado, todavia, está em meio ao processo de adesão para tornar-se um Estado Parte com todas as prerrogativas e responsabilidades. Para melhor visualizar o bloco incluiu-se aqui o mapa da América do Sul, com os membros plenos do bloco em destaque, como divulgado pelo próprio site oficial do MERCOSUL:

Figura 7 : MERCOSUR EN CONJUNTO



Fonte: Site oficial Mercosur.

Estados membros do MERCOSUL, conjuntamente com a Bolívia e o Chile, em 1998, viram-se compelidos a assinar o recém-mencionado Protocolo, para reafirmar seu compromisso com as instituições democráticas em seus respectivos países. O documento também estabelece que, se os integrantes do protocolo compreenderem que algum de seus membros estiver sofrendo de “séria ruptura da ordem democrática”, este será suspenso dos acordos de integração do qual faz parte. Como o governo do atual presidente da Venezuela, Nicolás Maduro Moros, vem sofrendo de grave instabilidade política, em razão de uma séria crise de credibilidade, e, de ações do governo vistas pela comunidade internacional como questionáveis, os membros do MERCOSUL resolveram suspender o país do bloco.

3.1.1 A primeira década do MERCOSUL, criação e objetivos originais

Os presidentes da época da assinatura do Tratado de Assunção, fundador do bloco, de 1991, foram: Carlos Menem (Argentina), Fernando Collor de Melo (Brasil), Andrés Rodríguez (Paraguay), e Luiz Alberto Lacalle (Uruguay). É necessário apontar as dramáticas transformações que as sociedades destes países, bem como do resto do continente, estavam passando na época deste acontecimento. Todas elas tinham saído, na década anterior, de ditaduras militares, que dominaram o continente por vinte anos, e que tinham por pretexto protegê-lo da ameaça do comunismo. Estes Estados estavam passando ainda pelo período de transição democrática - Brasil e Paraguay estavam com os primeiros presidentes que foram eleitos pela via direta, por exemplo. Além do trauma das ditaduras recentes, as sociedades também se ressentiam da grave crise econômica enfrentada nos anos 1980, tendo como uma de suas características marcantes a hiperinflação, e uma série de planos econômicos malsucedidos, que tentavam resolver a instabilidade econômica.

Dentro deste cenário de abertura democrática e crise econômica, foram eleitos nos quatro países governos de alinhamento conservador ou à direita. Todos eles, à sua maneira, buscaram estabilizar as suas economias mediante políticas fiscais, que tinham a intenção de ser austeras e conter os gastos do governo, e, ao mesmo tempo, adotar medidas liberalizantes no comércio internacional. Esses governos pautavam suas decisões nos princípios estipulados pelo Consenso de Washington. Bresser-Pereira (1991) explica as origens teóricas, econômicas, e políticas, bem como as orientações oferecidas por dito Consenso:

O consenso de Washington formou-se a partir da crise do consenso keynesiano [Hicks (1974) e Bleaney (1985)] e da correspondente crise da teoria do desenvolvimento econômico elaborada nos anos 40 e 50 [Hirschman (1979)]. Por outro lado, essa perspectiva é influenciada pelo surgimento, e afirmação como tendência dominante, de uma nova direita, neoliberal, a partir das contribuições da escola austríaca (Hayek, Von Mises), dos monetaristas (Friedman, Phelps, Johnson), dos novos clássicos relacionados com as expectativas racionais (Lucas e Sargent) e da escola da escolha pública (Buchanan, Olson, Tullock, Niskanen). Essas visões teóricas, temperadas por um certo grau de pragmatismo, próprio dos economistas que trabalham nas grandes burocracias internacionais, é partilhada pelas agências multilaterais em Washington, o Tesouro, o FED e o Departamento de Estado dos Estados Unidos, os ministérios das finanças dos demais países do G-7 e os presidentes dos 20 maiores bancos internacionais constantemente

ouvidos em Washington. Esta abordagem dominante em Washington exerce poderosa influência sobre os governos e as elites da América Latina.

De acordo com a abordagem de Washington as causas da crise latino-americana são basicamente duas: a) o excessivo crescimento do Estado, traduzido em protecionismo (o modelo de substituição de importações), excesso de regulação e empresas estatais ineficientes e em número excessivo; e b) o populismo econômico, definido pela incapacidade de controlar o déficit público e de manter sob controle as demandas salariais tanto do setor privado quanto do setor público.

A partir dessa avaliação, as reformas no curto prazo deveriam combater o populismo econômico e lograr o equilíbrio fiscal e a estabilização. A médio prazo ou estruturalmente a receita é adotar uma estratégia de crescimento market oriented, ou seja, uma estratégia baseada na redução do tamanho do Estado, na liberalização do comércio internacional e na promoção das exportações. [...] (BRESSER-PEREIRA, 1991, p.3-4).

Bresser-Pereira (1991) ainda resume as medidas que deveriam ser adotadas “promover a estabilização da economia através do ajuste fiscal e da adoção de políticas econômicas ortodoxas em que o mercado desempenhe o papel fundamental. [...] e o Estado deveria ser fortemente reduzido.” (BRESSER-PEREIRA, 1991, p.4). Foi dentro deste contexto que o MERCOSUL foi pensado e criado, visando atender esta agenda política/econômica específica. Frente ao exposto, fica claro que o objetivo original do MERCOSUL era tão somente o da integração econômica que é : “[...] um processo de eliminar restrições ao comércio internacional, pagamentos e mobilidade de fatores. A integração econômica resulta, assim, na união de duas ou mais economias nacionais em um acordo de comércio regional.” (CARBAUGH, 2011, p.272- 273, tradução nossa)⁸⁸. Dentro da teoria do comércio internacional existem níveis gradativos de integração econômica.

Segundo o artigo 1 do Tratado de Assunção, o nível de integração de Mercado Comum deveria ter sido alcançado em 31 de dezembro de 1994⁸⁹. Assim, ao longo da sua primeira década de existência, o bloco esteve essencialmente voltado para consolidar os laços e parcerias comerciais. Contudo, devido à debilidade das economias internas dos países componentes do bloco, o processo de liberalização da economia foi menos veloz do que o prometido nos tratados. Todos os membros tinham certa preocupação referente a abertura irrestrita de seus

⁸⁸ [...]Economic integration is a process of eliminating restrictions on international trade, payments, and factor mobility. Economic integration thus results in the uniting of two or more national economies in a regional trading arrangement.(CARBAUGH, 2011, p.272- 273)

⁸⁹ TRATADO PARA A CONSTITUIÇÃO DE UM MERCADO COMUM ENTRE A REPUBLICA ARGENTINA, A REPUBLICA FEDERATIVA DO BRASIL, A REPUBLICA DO PARAGUAI E A REPUBLICA ORIENTAL DO URUGUAI, 1991, p.1.

mercados, pois isto poderia ameaçar os setores da economia menos competitivos. Em decorrência disso, até o presente momento, o bloco detém o status de União Aduaneira imperfeita, que vem a ser um estágio de integração menos profundo do que o que foi programado. A União Aduaneira trata-se de uma área de livre comércio entre os Estados-partes e a adoção de uma Tarifa Externa Comum (TEC), para importações de bens oriundos de países que estão fora do bloco. No caso específico do MERCOSUL, ela é denominada como imperfeita, devido a uma série de restrições que os Estados-membros do bloco impõem uns aos outros, para importação de determinados produtos escolhidos, visando a proteção de seus mercados internos, o que faz com que a circulação de bens não seja completamente livre. (MACHADO, 1995, p. 63).

Outra causa que contribui, até hoje, para a morosidade na tomada de decisões do bloco, e na consequente lentidão no desenvolvimento do mesmo, é o fato discutido por Carvalho (2007), de que o MERCOSUL é um bloco de caráter intergovernamental e não supranacional. No regime intergovernamental todas as decisões tomadas dentro do bloco só podem ser deferidas se houver unanimidade entre os membros, o que protege a soberania dos Estados, mas faz com que as negociações se tornem mais lentas, já que todos devem estar de comum acordo. No caso do sistema supranacional, as decisões são tomadas pela maioria, podendo haver Estados que discordem da decisão, e, mesmo assim serão, a princípio, obrigados a aquiescer. Isso permite que as negociações sejam mais ágeis, pois o desejo de todos não precisa ser acomodado, apenas da maioria, mas isso fere a soberania dos Estados que não concordam. A União Europeia é o exemplo de um bloco que utiliza o sistema da supranacionalidade para tomar suas decisões.

Desta forma, quaisquer decisões, tratados, e acordos dentro do MERCOSUL só serão aprovados se houver unanimidade, como determinado pelo regime intergovernamental, recém explicado. Não obstante, o consenso geral está restrito aos membros plenos, e não aos Estados Associados. Então, na prática o que ocorre é o seguinte, os Estados Partes discutem, decidem e votam tudo o que será feito dentro do bloco. Por sua vez, os membros associados, escolhem, depois que a decisão/acordo já foi aprovada pelos membros plenos, se aderirão ou não à nova resolução, independentemente da escolha dos demais. Um membro associado participa apenas dos acordos e decisões que desejar, já os plenos

devem aceitar todos os regimes, e estes regimes só serão aprovados se todos concordarem. Essa distinção é fundamental para a compreensão do funcionamento do bloco, e também para o estudo deste caso apresentado. Isso porque o Chile é um membro associado, e não um membro pleno como Argentina e Uruguay. Assim, os dois últimos participaram da criação e do desenho institucional de todas as instâncias do bloco, inclusive do MERCOSUL CULTURAL, enquanto que o primeiro, não as delineou e decidiu *a posteriori* de quais tomar parte, entrando no MERCOSUL CULTURAL depois dele criado, sem poder para deliberar sobre suas regras ou mudá-las, ele só as aceita ou não.

A agenda neoliberal vigorou nos países membros com força durante toda a década de 1990, a eleição de outros chefes de Estado não alterou o seu viés ideológico. Desta forma, outras áreas possíveis de interesse para cooperação, como a cultural, tiveram pouco destaque entre os membros. Em 1995, foi criada a Reunião dos Ministros de Cultura (RMC), que ocorre até hoje, para promover o diálogo entre as mais altas autoridades de cultura dentro da estrutura institucional do MERCOSUL. O RMC visava fomentar a cooperação e coordenação no campo da cultura. Ademais, em 1996, foi assinado o Protocolo de Integração Cultural do MERCOSUL. Se tratará com mais detalhe as ações no setor cultural, em seção posterior.

3.1.2 MERCOSUL após os anos 2000, mudanças ideológicas e expansão de interesses

De acordo com Bizzozero (2011), a partir dos anos 2000 e o começo da chamada “Onda Rosa” no continente, o MERCOSUL adentrou numa nova fase de desenvolvimento, em que outros temas, além da agenda econômica, começaram a ganhar relevância no bloco. Esse autor defende que os temas sociais começaram a receber maior atenção, e que inclusive em documentos do início do milênio foi reafirmada a convicção de que: o “[...] Mercosul não é apenas um bloco comercial, mas também um catalisador de valores, tradições e um futuro compartilhado” (BIZZOZERO, 2011, p.30, tradução nossa).⁹⁰ A partir desta época, uma série de novas políticas começou a se desenvolver dentro do MERCOSUL, tanto para

⁹⁰ “[...]Mercosur no es solamente un bloque comercial, sino también un espacio catalizador de valores, tradiciones y futuro compartido” (BIZZOZERO, 2011, p.30).

reduzir as assimetrias dentro do bloco, como para ampliar a participação da sociedade civil, e foi dentro deste ambiente que as políticas culturais também floresceram.

A Onda Rosa é uma expressão cunhada na ciência política para indicar a guinada à esquerda, que começou a ocorrer na América do Sul, a partir do final da década de 1990 e início dos anos 2000. Uma série de países começou a eleger presidentes com tendências políticas à esquerda, como: Néstor Kirchner (Argentina), Luiz Inácio Lula da Silva (Brasil), Tabaré Vázquez (Uruguay), Hugo Chavez (Venezuela). Acredita-se que essa tendência se deve ao rechaço das populações locais contra as políticas neoliberais implementadas ao longo da década de 1990, que foram inspiradas pelas diretrizes do já explicado Consenso de Washington de 1991. O caso dos resultados desastrosos para a sociedade argentina das políticas mal executadas de Carlos Menem, durante seus dois mandatos, é exemplar para justificar essa mudança, elas ocasionaram não apenas na troca de matriz ideológica – um retorno ao peronismo de esquerda com os governos do casal Kirschner –, bem como numa instabilidade econômica, que até hoje a sociedade argentina se ressentida, e não se recuperou totalmente.

Por outro lado, no caso do Brasil, as políticas neoliberais foram mais bem sucedidas ao que se propuseram – em especial o controle da inflação - em comparação ao caso argentino. Todavia, ainda existia o clamor da sociedade por mais inclusão social e redução das disparidades, assim, Luiz Inácio Lula da Silva pôde, na sua quarta tentativa, chegar ao poder, ao adotar um discurso mais conciliatório. Em seus dois mandatos procurou harmonizar os interesses dos principais setores antagônicos da sociedade. Manteve as principais políticas econômicas do seu antecessor, Fernando Henrique Cardoso, satisfazendo o grande capital e o setor produtivo, e, ao mesmo tempo, lançando uma série de políticas públicas de redistribuição de renda, e investimentos em áreas culturais e sociais, antes desassistidos. Vale destacar, que sua sucessora, Dilma Rousseff, não seguiu a mesma receita, adotando medidas econômicas heterodoxas que quebraram o equilíbrio do tripé macroeconômico⁹¹, construído ao longo de vinte

⁹¹ O tripé macroeconômico da economia brasileira sustentava-se em três pilares: câmbio flutuante, meta de inflação – que leva a determinação da taxa básica de juros da economia (taxa selic) – e meta fiscal, que exigia que o governo sempre fechasse as contas públicas em equilíbrio ou superávit. Por sinal, oficialmente a presidente Dilma Rousseff sofreu o impeachment justamente por ter descumprido as metas fiscais, o que teria configurado crime de responsabilidade.

anos para a superação da crise inflacionária das décadas de 1980 e início de 1990. Tais medidas levaram o país à recessão econômica, que juntamente com os sucessivos escândalos de corrupção, fomentados pelas investigações da Operação Lava-jato, levaram a um quadro de ingovernabilidade, e à queda do poder da presidente, pelo *impeachment*, em 2014.

[...] Essa ascensão das esquerdas na região, por sua relativa sincronia e delimitação regional, constitui em si mesma um processo sociopolítico único, que pode ser compreendido em seu conjunto (uma “vaga” de esquerda a percorrer a região), com diversas características coincidentes – mas com suas especificidades locais. [...]

A onda rosa se iniciou no final da década de 1990, com a eleição de Hugo Chávez em 1998. Chávez, fundador do Movimento V República (MVR), chegou ao poder em meio ao colapso das instituições e partidos “tradicionais”. Na sequência, Ricardo Lagos, oriundo do Partido Socialista do Chile (PSCh), foi eleito em 2000, representando uma inflexão à esquerda na Concertação, aliança que governava o país desde o retorno à democracia em 1990. Em 2002, Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT), foi eleito no Brasil em sua quarta tentativa. Na Argentina, Néstor Kirchner se elegeu em 2003, e apesar das origens peronistas, procurou governar como parte integrante desse giro à esquerda. Tabaré Vázquez, da Frente Ampla (FA), venceu as eleições uruguaias em 2004. Em 2005, Evo Morales, do Movimento ao Socialismo (MAS) da Bolívia, venceu as segundas eleições que disputou, como culminância da crise político-social vivenciada pelo país nos anos anteriores. No ano seguinte, Rafael Correa chegou ao poder no Equador, após fundar um movimento com o intuito de concorrer às eleições presidenciais, o Pátria Altiva e Soberana (PAÍS na sigla em espanhol), também em meio a um colapso de instituições e partidos “tradicionais”. No mesmo ano, Daniel Ortega e sua Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN) regressaram ao poder na Nicarágua, dessa vez por meios eleitorais. O ativista social Fernando Lugo chegou ao poder no Paraguai em 2008 encabeçando uma frente de movimentos sociais, sindicatos e partidos de oposição, encerrando uma hegemonia de seis décadas dos colorados. No ano seguinte Mauricio Funes, da Frente Farabundo Martí para a Libertação Nacional (FMLN), chegou ao poder em El Salvador.

Como se vê, pela sua envergadura trata-se de uma tendência que marcou a política latino-americana na última década e meia, assim como a expansão das políticas neoliberais havia marcado a década de 1990. Para reforçar esta afirmação, uma característica notável da ascensão de forças de esquerda na região foi sua capacidade de reprodução. (SILVA, 2014, p.3-4)

Silva (2014), no mesmo artigo, ainda descreve quais foram os principais elementos, dentro do cenário político dos países da América do Sul, que convergiram, para que tal modificação no caráter ideológico pudesse se processar:

[...] a partir de um contexto mais favorável historicamente de estendida manutenção das democracias da região nas últimas duas ou três décadas, e de superação do bloqueio gerado pela Guerra Fria, essas esquerdas chegaram ao poder por uma combinação de adaptação organizativa, conferindo-lhe mais fluidez e flexibilidade; ampliação de suas

propostas ideológicas e “público-alvo”, conferindo-lhe maior amplitude programática e novas tradições; aceitação de valores democráticos básicos, e em alguns casos acúmulos eleitorais; e a preservação ao longo da década anterior de um núcleo oposicionista e programático bem delimitado e claro, a oposição às políticas neoliberais. (SILVA, 2014, p.4-5)

Esse mesmo autor ainda é certo quanto à maneira que os novos governos de viés à esquerda substituíram a visão dos seus predecessores, quanto à forma de entender a função do Estado dentro das sociedades que chefiavam. Esses governantes defendiam que o Estado deveria ter uma intervenção maior na vida social do país, para além das questões econômicas, ampliando o leque de atividades nas quais este deveria se imiscuir, aumentando assim a máquina estatal. Tal detalhe é fundamental nessa discussão, porque se verá, já na sessão seguinte, como essa linha de pensamento refletiu-se diretamente no MERCOSUL, gerando a expansão das áreas de interesse do bloco, para além dos pactuados nos tratados fundacionais, bem como a criação de novos órgãos dentro deste bloco para lidar com essas questões.

Os governos progressistas de maneira geral realizaram uma “recuperação discursiva e prática (política) do Estado em termos de intervenção na vida do país” (Moreira, Raus, Leyton, 2008, p. 12). No bojo dessa recuperação, a ideia esposada na década anterior pelos governos neoliberais de uma intrínseca “perfeição” dos mecanismos de mercado vai dando lugar a um reconhecimento da necessidade de regular e complementar o mercado com a atuação estatal. Nesse processo, introduziram reformas e elementos heterodoxos em diversas áreas. (SILVA, 2014, p.7)

Toda essa digressão sobre os desdobramentos políticos nos últimos 30 anos no continente pode, talvez, parecer tangenciar o tema desta dissertação, no entanto, ela é de essencial importância para a compreensão do porquê das escolhas feitas nas premissas e perguntas durante o projeto de pesquisa, bem como para as conclusões alcançadas e a seguir apresentadas. Relembrando, a primeira hipótese pensada, descrita na introdução, era de que existiria um interesse político no fortalecimento dos laços de irmanamento entre os países formadores do MERCOSUL, que iria além de razões econômicas, e que estaria alinhado com os objetivos da esquerda latino-americana. E um dos métodos utilizados, para atingir tal intento, seria a patrimonialização de bens culturais, que privilegiariam narrativas que estariam afiliadas a valores, ideias, memórias e identidades, que estariam de

acordo com a visão de mundo desta esquerda. Como mencionado no capítulo anterior, na seção 2.3.2 *Payadores Militantes*, desde o tempo das guerras de independência, ao menos parte dos *payadores* já tinha um forte envolvimento com questões políticas e sociais de sua época. Eles usavam de sua arte para trazer ao seu público ideias de pan-americanismo, equidade econômica, liberdade e justiça social, e, inclusive, ideais anarquistas e socialistas também, outro fator que pareceria corroborar para a hipótese inicialmente pensada.

Retomando, frente a este novo quadro político continental, dominado pela ascensão da esquerda latino-americana, o MERCOSUL, após os anos 2000, expandiu suas áreas de interesse para além de tratados econômicos. Realizaram-se ações políticas que visavam o aplainamento de desigualdades sociais entre as populações, e a redução das assimetrias entre os membros, bem como a aproximação cultural. Isso produziu novos tratados e estruturas dentro do bloco para atender a estas demandas nascentes. A partir desta época, também se ensaiou a tentativa de ampliação da participação da sociedade civil nas decisões do bloco, através da criação do Parlamento do MERCOSUL, o PARLASUL, em 14 de dezembro de 2006. O seu objetivo, segundo informações oficiais do seu próprio portal institucional⁹², é proporcionar o contato direto do bloco com o cidadão e a sociedade, e propiciar maior democracia, representatividade, e legitimidade social, no desenvolvimento e integração das normas criadas por ele. Não obstante, apesar dos seus mais de dez anos de existência, jamais foram realizadas eleições diretas para a escolha de seus integrantes. Além disso, há pouquíssima divulgação para a população sequer de sua existência, quanto mais da prestação de contas de sua atuação. Então, é no mínimo questionável a real representatividade desse órgão perante a sociedade civil que compõem o MERCOSUL.

Foi dentro deste ambiente de alargamento de horizontes que as políticas culturais também floresceram. É verdade que foi em 1995 que foi criada a Reunião dos Ministros de Cultura, que ocorre até hoje, com vistas a fomentar a cooperação e coordenação no campo da cultura, e que em 1996 foi assinado o Protocolo de Integração Cultural do Mercosul. No entanto, poucas ações concretas ocorreram na primeira década de existência do bloco, como já explicado. Em 2008, a

⁹² PARLAMENTO DO MERCOSUL O Parlamento Disponível em: <<https://www.parlamentomercosur.org/innovaportal/v/13225/2/parlasur/parlamento.html>> Acesso em: maio de 2019.

Declaração de Integração Cultural afirmou que “[...] **a cultura constitui um elemento primordial dos processos de integração.**”⁹³ (Declaración de Integración Cultural del Mercosur complementaria del acta de Fortaleza , 2008 ,p.1, tradução nossa), e a área começou a tomar um novo impulso. Tal asserção é demonstrativa de como o bloco alterou seus interesses comparativamente a sua primeira proposta, considerando-se ainda que pouquíssimo se avançou na integração econômica na época, já que desde meados da década de 1990 que não se foi além da União Aduaneira imperfeita.

3.1.3 Após 25 anos da criação do MERCOSUL, o bloco sinaliza a retomada de seus interesses econômicos originais

É de vital importância esclarecer e declarar que não se deseja realizar apologia a nenhuma das correntes de pensamento político aqui expostas, e que dominam o tabuleiro político continental desde as últimas décadas, ambas têm seus pontos fortes e fracos, bem como seus sucessos e fracassos. Sabe-se da celeuma atual existente em torno desse assunto, e não faz parte do escopo desta dissertação discutir qual lado é preferível. Não apenas para evitar ferir sensibilidades, mas, principalmente, porque o real objetivo da abordagem dessa temática visa a compreensão de como esse movimento pendular, nos governos do continente entre direita/esquerda, tem remodelado os interesses e realizações do bloco ao longo de sua existência, e, especificamente, do seu impacto sob suas próprias políticas de patrimônio cultural. Soma-se a isso, o fato de que esse processo de refluxo à direita ainda está em pleno desenrolar, impossibilitando o distanciamento necessário para uma avaliação mais honesta e precisa de suas realizações e reveses. Tudo o que é possível fazer é uma leitura preliminar e, inevitavelmente, parcial de seu verdadeiro impacto.

Antes de dar seguimento ao detalhamento dos eventos políticos que se deram nessa década, é justo esclarecer a necessidade dessa digressão. Considerando que se está tratando da patrimonialização, no âmbito do MERCOSUL, de um bem cultural declarado como pertencente à Argentina, Chile e Uruguay, qual a necessidade de se comentar sobre a política interna de Brasil,

⁹³ “[...] la cultura constituye un elemento primordial de los procesos de integración. ” (Declaración de Integración Cultural del Mercosur complementaria del acta de Fortaleza , 2008 ,p.1).

Paraguay e Venezuela? É simples, estes últimos países recém citados são todos membros-pletos do MERCOSUL. Logo, como explicado acima na seção 3.1.1 deste capítulo, sobre como se processam as decisões dentro do bloco (de forma unânime pelos membros-pletos somente), o que acontece nesses países repercute diretamente sobre o que vai ocorrer no tocante a qualquer decisão sobre o patrimônio cultural, bem como em todas as outras instâncias do bloco, é claro. Ou seja, o bem pertence a Argentina, Chile e Uruguay, mas quem vai decidir as diretrizes e como tudo se processará no MERCOSUL CULTURAL são os membros-pletos. Desta forma, quem está no governo em todos eles – e principalmente a linha política-filosófica de pensamento que os rege – é que definirá o futuro do bem cultural no bloco, mesmo que este não pertença a quem está tomando a deliberação. Como já explicitado, o Chile sendo membro-associado não tem direito a voto nas decisões, apenas escolhe posteriormente se vai aceitar ou não, depois da resolução tomada e aprovada. Em última análise, o que acontece na política interna do Chile pode ter menor impacto sobre a patrimonialização de um bem pertencente a ele dentro do MERCOSUL, do que o que ocorre em outros países que não estão diretamente vinculados a este bem. No entanto, não sendo estes Estados o foco principal deste exame, se tratará de forma sintética os principais eventos políticos, apenas para a necessária contextualização que esta investigação pede.

Para salientar a importância dos eventos domésticos dentro da política internacional, recorre-se ao artigo basilar, dentro da literatura de Relações Internacionais, de Putnam (2010) que debate essa exata problemática. O autor explica que o processo decisório e de ratificação de acordos em âmbito internacional ocorre em dois níveis ou “tabuleiros”: o doméstico e o internacional. Os representantes dos Estados negociadores estão inseridos em ambos os tabuleiros, e precisam encontrar uma solução satisfatória para ambos. Sendo assim, um representante de um país sempre terá em mente os interesses dos grupos de poder nacionais ao entrar numa negociação internacional. Da mesma maneira, grupos internos de Estados diferentes, mas com objetivos similares, podem unir-se em torno de uma mesma causa, e assim conseguir colocá-la dentro da agenda de algum organismo internacional. Há muitos exemplos dessa situação, como o caso dos partidos nacionais e grupos de interesse de mesmo alinhamento

ideológico (seja esquerda ou direita) que se ajudam mutuamente dentro do continente, numa espécie de rede de solidariedade, em que os agrupamentos e chefes de Estado de um país apoiam as políticas dos outros que estão afinados com suas intenções, e rechaçam as políticas dos governos de viés contrário. O autor descreve:

Cada líder político nacional está presente em ambos os tabuleiros. Do outro lado do tabuleiro internacional sentam as contrapartes estrangeiras, ao lado das quais sentam diplomatas e outros assessores internacionais. Em volta do tabuleiro doméstico e atrás do líder nacional, sentam-se figuras partidárias, parlamentares, porta-vozes das agências domésticas, representantes de grupos chave de interesses e os assessores políticos do próprio líder. A incomum complexidade desse jogo de dois níveis torna-se clara quando ações que são racionais para um jogador em determinado tabuleiro [...] podem ser imprudentes para esse mesmo jogador em outro tabuleiro. Entretanto, existem poderosos incentivos para que haja coerência entre esses dois jogos. Os jogadores (e observadores) tolerarão algumas diferenças retóricas entre os dois jogos [...] (PUTNAM, 2010, p.151-152).

Em meados da década de 2010, de maneira por vezes controversa, vários governos de países membros do bloco, que na década passada estavam em mãos de partidos de esquerda, foram sendo substituídos, seja pela via democrática das eleições, seja por *impeachments* ou golpes de estado, por políticos do espectro oposto. Essa “guinada à direita” parece espelhar o movimento que aconteceu em direção contrária no início dos anos 2000. Tal qual ocorreu na época da ocorrência da ascensão da Onda Rosa, como já explicado em citação acima de SILVA (2014) - em que houve um cansaço por parte das populações do continente das políticas neoliberais da década de 1990 -, agora, parece que são as políticas de esquerda que chegam a um esgotamento da sua proposta de modelo de gestão (ao menos temporariamente). Isso tem levado a um movimento pendular, em que a maior parte da sociedade civil, desses mesmos países, agora se volta a projetos de governo e partidos que fazem eco, ao menos parcialmente, às propostas neoliberais do fim do milênio passado (não sem disputas e polarizações internas). Aparentemente, o bloco se vê novamente governado por muitas das premissas, senão talvez por todas, do Consenso de Washington de 1991, também já descrito em seção anterior. Dentro desta nova conjuntura política continental, uma parada na expansão das políticas sociais e culturais, ou até mesmo uma retração, é o movimento esperado mais lógico. Que repercussão terá esta mudança política nas políticas patrimoniais

do MERCOSUL, e na gestão da *payada* em particular é difícil dizer ainda. O cenário é de incerteza e o compasso de espera.

O Paraguay teve os últimos 70 anos de sua história política dominada pelo Partido Colorado, que é de direita e de cunho conservador. O único presidente que conseguiu quebrar essa hegemonia foi Fernando Lugo, eleito em 2008, pela *Alianza Patriótica*, uma coalização de grupos e partidos de esquerda. No entanto, Lugo não pôde terminar seu mandato, sendo destituído em 2012, em um processo de *impeachment* que durou menos de dois dias, situação que fez com que o próprio afirmasse ter sido vítima de um golpe, apesar de acatar a decisão do senado sem impor resistência. Foi substituído por seu vice Federico Franco, do Partido Liberal Radical Autêntico, de viés mais ao centro, que desocupou o cargo após as eleições do ano seguinte. Desde então, dois novos presidentes foram eleitos, ambos do Partido Colorado que voltou a dominar o país, a saber: Horacio Cartes, em 2013, e Mario Abdo Benítez, em 2018. O novo presidente, como seu antecessor, tem uma agenda de cunho liberal conservadora⁹⁴.

Os países sul-americanos, bem como o MERCOSUL, tiveram o mesmo entendimento que o presidente Lugo sobre a ilegalidade de sua queda do poder. Invocando a cláusula democrática do Protocolo de Ushuaia de 1998, o bloco suspendeu a participação do Paraguay até as próximas eleições a serem realizadas em 2013. Isso, como apontado por Frizzera (2013), permitiu com que a República Bolivariana da Venezuela fosse finalmente aceita como membro pleno do MERCOSUL. O anúncio da adesão deste último foi realizado no mesmo encontro de cúpula semestral do bloco que reuniu os presidentes da época - Cristina Kirchner, Dilma Rousseff e José Mujica -, em que foi declarado a suspensão do Paraguay.⁹⁵ O senado paraguayo recusava-se a aceitar a inclusão da Venezuela como membro-pleno do MERCOSUL, mesmo após os outros elementos fundantes - Argentina, Brasil e Uruguay - já terem passado a aprovação deste país em suas assembleias legislativas nacionais. Existindo a obrigatoriedade da concordância geral entre os membros-pletos para que uma decisão seja aprovada, o Paraguay

⁹⁴ ZERBATO, Diego. Conservador Mario Abdo Benítez é o novo presidente do Paraguai. **Folha de São Paulo**, 23 de abril de 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2018/04/conservador-mario-abdo-benitez-e-o-novo-presidente-do-paraguai.shtml>> Acesso em: nov. 2018

⁹⁵ PORTAL G1 **Mercosul suspende Paraguai e anuncia adesão da Venezuela**. G1, notícia 29 de junho de 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2012/06/mercosul-suspende-paraguai-e-anuncia-adesao-da-venezuela.html>> Acesso em: nov. 2018

sozinho impedia a entrada da Venezuela. Sofrendo o primeiro a suspensão de sua participação, seu voto dentro da cúpula do MERCOSUL deixou de ser considerado, e estando o segundo já aprovado pelos outros três, a entrada ocorreu de forma automática, uma vez embargado quem o vetava. A condição para o retorno do Paraguai ao bloco era a realização de eleições livres em 2013 e a aceitação da Venezuela no bloco, o que de fato sucedeu.

A Republicana Bolivariana da Venezuela, desde a Revolução Bolivariana promovida por Hugo Chávez em 1999, tem seu governo comandado pelo Partido Socialista Unido da Venezuela (PSUV) até hoje. Como seu próprio nome indica, este possui uma linha mais radical dentro do espectro político da esquerda, comparado aos outros dirigentes do continente, já na época da própria Onda Rosa. Atualmente, sofre uma grave crise política, o seu presidente Nicolás Maduro, que ascendeu ao poder em 2013 – logo após o falecimento de seu mentor Hugo Chávez - tem sua legitimidade contestada, tanto internamente como por parte da comunidade internacional. O clima de tensão é crescente entre os Estados da região, especialmente com os vizinhos que não são simpáticos ao regime, e desejam a queda do governante, e a substituição do grupo dominante do país por outro mais afinado com os seus interesses geopolíticos. A situação está gerando inclusive uma grave crise humanitária, com mais de quatro milhões de refugiados venezuelanos, segundo números recentes da ONU, atravessando as fronteiras e pedindo asilo nos países do entorno⁹⁶. Essa instabilidade política fez com que a cláusula democrática fosse novamente acionada pelos membros-pletos do MERCOSUL, suspendendo “a República Bolivariana da Venezuela de todos os direitos e obrigações inerentes à sua condição de Estado Parte do Mercosul, em conformidade com o disposto no segundo parágrafo do artigo 5º do Protocolo de Ushuaia” (MERCOSUL, 2017) desde 2017⁹⁷. O mesmo documento ainda estabelece que “A suspensão cessará quando, de acordo com o estabelecido no artigo 7º do Protocolo de Ushuaia, se verificar o pleno restabelecimento da ordem democrática na República Bolivariana da Venezuela” (MERCOSUL, 2017). Como

⁹⁶ PORTAL G1 Número de pessoas que saíram da Venezuela chega a 4 milhões, diz ONU. **G1**, notícia de 07 de junho de 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/06/07/numero-de-refugiados-da-venezuela-chega-a-4-milhoes-de-acordo-com-a-onu.ghtml>> Acesso em: jul.2019

⁹⁷ MERCOSUL **Decisão sobre a suspensão da Venezuela no MERCOSUL**. São Paulo, 5 de agosto de 2017. Disponível em: < <https://www.mercosur.int/pt-br/decisao-sobre-a-suspensao-da-republica-bolivariana-da-venezuela-no-mercosul/>> Acesso em: nov. 2018

o impasse político na Venezuela parece longe de um desenlace é imprevisível quando o país retornará a ser um membro ativo no bloco.

O Uruguai é o único, dentre os membros-pletos do MERCOSUL, que conseguiu manter um governo de esquerda sem maiores crises. Tabaré Vazquez é o presidente atual, e foi também o primeiro de viés de esquerda a conseguir se eleger no país em 2005. Ele intercalou-se no poder com José Mujica do mesmo Frente Amplio, quebrando a hegemonia histórica dos Partidos Colorado e Nacional que dominavam o cenário político. Talvez sua tendência mais moderada, de social-democrata, foi o que permitiu sua permanência sem entrar em conflitos com os vizinhos, tendo o final do seu mandato previsto para começo de 2020. Não obstante, a polarização chegou a este país também. No pleito mais acirrado de sua história, com um empate técnico no segundo turno, que levou inclusive ao breve adiamento da confirmação do resultado final, Luis Lacalle Pou, de centro-direita, quebrou a continuidade da esquerda no Uruguai, sendo eleito com uma margem de apenas 37 mil votos de diferença.⁹⁸

No caso argentino, ocorreu o movimento pendular de saída e retorno à esquerda peronista, sempre pela via democrática. Nas eleições de 2015, Mauricio Macri, com uma frente de direita liberal conservadora, se elegeu no país, derrotando o candidato apoiado pela situação⁹⁹. Sua vitória interrompeu a continuidade do peronismo no país, terminando os 12 anos de governo Kirchner - divididos entre o casal Néstor e Cristina – do Partido Justicialista, o mais importante do país, fundado pelo ditador Juan Domingo Perón na década de 1940. Este partido é forte herdeiro do legado peronista, apesar de algumas subdivisões internas de linhas de pensamento, na generalidade é um partido alinhado à esquerda. “Esta é a primeira vez um líder da direita liberal chega ao poder pelas urnas em eleições livres,

⁹⁸ O processo de transição de governo no Uruguai começa hoje (2). Inicialmente, estava marcado para a segunda-feira da semana passada (25). No entanto, como a apuração das eleições do domingo (24) apontava para um empate técnico, com uma diferença de pouco mais de 1% entre os candidatos, a divulgação foi adiada. No último sábado (30), a Corte Eleitoral do país anunciou oficialmente a vitória de Lacalle Pou.

O resultado dessas eleições, vencidas pelo candidato de centro-direita Luis Lacalle Pou, deixaram exposta a divisão do país. Entre os 2,4 milhões de cidadãos uruguaios que compareceram às urnas, 1.189.313 votaram em Lacalle Pou e 1.152.271 optaram por Daniel Martínez, da coalizão de esquerda Frente Ampla, há 15 anos no poder. A diferença entre os dois candidatos foi de pouco mais de 37 mil votos.[...] (CAZARRÉ, 2019)

⁹⁹ PORTAL G1 Macri é eleito presidente da Argentina e põe fim a 12 anos de kirchnerismo **G1**, São Paulo notícia de 23 de novembro de 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/11/macri-e-eleito-presidente-da-argentina-e-poe-fim-12-anos-de-kirchnerismo.html>> Acesso em: nov. 2018

sem o apoio de uma ditadura, fraudes ou candidatos proscritos.”(G1, 2015). Todavia, por não ter cumprido com a promessa de uma série de reformas estruturais no país, feita ao povo argentino para se eleger em 2015, e por entregar resultados fracos, Macri foi derrotado. O presidente recém eleito é Alberto Fernández, que tem por vice a própria Cristina Kirchner, no pleito realizado no final de outubro de 2019, marcando o retorno dos peronistas¹⁰⁰.

O Brasil tem passado por um período de instabilidade política muito intenso nos últimos anos. O *impeachment* de Dilma Rousseff em 2016, fortemente contestado por seus correligionários como sendo um golpe branco de Estado, deu fim a 14 anos de governo do Partido dos Trabalhadores, também de esquerda. O vice da chapa, Michel Temer, do Movimento Democrático Brasileiro (antigo PMDB) - epítome do fisiologismo político no país - finalizou o mandato, tendo índices altíssimos de rejeição pela população. O clima de tensão pouco arrefeceu nas eleições de 2018, entre os que passionalmente defendiam ou rejeitavam o legado controverso deixado pelo os últimos quatro governos. No pleito mais polarizado do país, ao menos desde a redemocratização, o vencedor foi o azarão Jair Bolsonaro, na época filiado ao Partido Social Liberal, que defende uma pauta de direita conservadora, proposta pela primeira vez escolhida democraticamente pela população em sua história recente.

Esse fato é de grande importância para o MERCOSUL, já que o Brasil não é apenas o maior país a integrar o bloco, como também é o principal financiador dele. Sendo o atual presidente do Brasil refratário a muitas políticas culturais do governo anterior em seu país, ele pode ter um peso importante na redução das atividades do setor cultural no próprio MERCOSUL. Mesmo que ele não consiga dismantelar o funcionamento do MERCOSUL CULTURAL, em conluio com os outros governos de direita do bloco - já que para qualquer decisão é preciso unanimidade, e apesar da Venezuela estar suspensa, o Uruguai é governado pela esquerda até março de 2020, e a Argentina retorna para a esquerda no mesmo ano —, pela mesma razão, é possível que nenhum avanço seja feito na área cultural

¹⁰⁰ COLOMBO, Sylvia. **Alberto Fernández vence Macri e é eleito em 1º turno na Argentina** Resultados contrariam pesquisas, que indicavam vitória avassaladora sobre Mauricio Macri Folha de São Paulo, notícia publicada em 27.out.2019. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2019/10/imprensa-argentina-aponta-vitoria-de-alberto-fernandez-em-1o-turno.shtml/>> Acesso em: nov. 2019

pelos próximos anos, visto que qualquer um dos membros-pletos tem poder de veto. Soma-se a essa provável paralisia a desidratação das fontes de subvenção do setor, já que os maiores aportes são do Brasil, e em segundo lugar da Argentina. Logo, o MERCOSUL CULTURAL - e em seu bojo a área de patrimônio cultural - pode ficar seriamente enfraquecido em seu poder de atuação. Como Putnam (2010) revela:

Qualquer jogador importante do tabuleiro internacional que estiver insatisfeito com o resultado pode desorganizar o jogo e, inversamente, qualquer líder que não consiga satisfazer seus companheiros do tabuleiro doméstico arrisca ser retirado de seu assento. Entretanto, às vezes jogadores mais capazes identificam movimentações em determinado tabuleiro que desencadeiam realinhamentos em outro, permitindo-lhes atingir objetivos que não conseguiriam de outra maneira. (PUTNAM, 2010, p.152)

Para finalizar essa seção, tratar-se-á de um último acontecimento que já é indicativo da alteração que se vislumbra para os rumos do MERCOSUL, num aparente retorno a suas aspirações originais, e quiçá abandono das disposições nascidas em sua segunda década de existência. Em nota oficial divulgada pelo próprio site do Itamaraty ¹⁰¹ informa-se que:

Em reunião ministerial realizada nos dias 27 e 28 de junho, em Bruxelas, foi concluída a negociação da parte comercial do Acordo de Associação entre o MERCOSUL e a União Europeia (UE). [...]

O acordo é um marco histórico no relacionamento entre o MERCOSUL e a União Europeia, que representam, juntos, cerca de 25% do PIB mundial e um mercado de 780 milhões de pessoas. Em momento de tensões e incertezas no comércio internacional, a conclusão do acordo ressalta o compromisso dos dois blocos com a abertura econômica e o fortalecimento das condições de competitividade.

O acordo comercial com a UE constituirá uma das maiores áreas de livre comércio do mundo. Pela sua importância econômica e a abrangência de suas disciplinas, é o acordo mais amplo e de maior complexidade já negociado pelo MERCOSUL. Cobre temas tanto tarifários quanto de natureza regulatória, como serviços, compras governamentais, facilitação de comércio, barreiras técnicas, medidas sanitárias e fitossanitárias e propriedade intelectual. (ITAMARATY, Nota 169, 2019)

¹⁰¹ ITAMARATY. **Nota 169 - Conclusão das Negociações do Acordo entre o MERCOSUL e a União Europeia – Nota Conjunta dos Ministérios das Relações Exteriores, da Economia e da Agricultura, Pecuária e Abastecimento – Bruxelas, 27 e 28 de junho de 2019** criado: 28 de Junho de 2019. Disponível em: <<http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/notas-a-imprensa/20560-conclusao-das-negociacoes-do-acordo-entre-o-mercotel-e-a-uniao-europeia-nota-conjunta-dos-ministerios-das-relacoes-exteriores-da-economia-e-da-agricultura-pecuaria-e-abastecimento-bruxelas-27-e-28-de-junho-de-2019>> Acesso em: jul. 2019

Não se deseja aqui depreciar a importância deste acordo, nem o rechaçar de forma nenhuma. Apenas se debruçará sobre o caso para demonstrar como o curso do bloco está se alterando, e como a área cultural parece ficar desassistida. Os detalhes do acordo entre MERCOSUL e União Europeia ainda terão ampla discussão entre as partes, mas as áreas contempladas já estão estabelecidas:

O acordo comercial, especificamente, é composto de capítulos e anexos que discorrem sobre 22 áreas de atuação que demonstram as suas significativas proporções: 1) acesso tarifário ao mercado de bens; 2) regras de origem; 3) medidas sanitárias e fitossanitárias; 4) barreiras técnicas ao comércio (com um anexo automotivo); 5) defesa comercial; 6) salvaguardas bilaterais; 7) defesa da concorrência; 8) cooperação aduaneira; 9) facilitação de comércio; 10) antifraude; 11) serviços e estabelecimento; 12) compras governamentais; 13) propriedade intelectual (com anexo de indicações geográficas); 14) solução de controvérsias; 15) integração regional; 16) diálogos; 17) empresas estatais; 18) subsídios; 19) anexo de vinhos e destilados; 20) temas institucionais, legais e horizontais; 21) comércio e desenvolvimento sustentável; e 22) pequenas e médias empresas. (MOURA, 2019)

Antecipando-se ao argumento de que o fato do acordo ser exclusivamente comercial não implica num necessário desinteresse pelo setor cultural, é vital ressaltar que são também exigidas pelo próprio contrapartidas ecológicas e de proteção de direitos humanos, o que por si mesmo é algo muito positivo, mas nestas ressalvas não há qualquer menção à cultura ou ao patrimônio especificamente:

Embora ofereça significativos benefícios econômicos, o acordo prevê, em contrapartida, a promoção pelos países de altos padrões em termos de desenvolvimento sustentável e de proteção aos direitos humanos. Ambos os blocos se comprometeram a implementar de modo efetivo o Acordo de Paris sobre as Alterações Climáticas de 2016, tratado que o Brasil já havia ameaçado renunciar e por isso causado grande comoção internacional. Segundo o Acordo de Paris, o Brasil deverá reduzir, até 2025, a emissão de gás com efeito estufa em 37%, comparado aos índices de 2005, reflorestar 12 milhões de hectares da floresta Amazônica até 2030, e a UE deverá reduzir as emissões domésticas em 40% até 2030.

A proteção dos direitos dos trabalhadores, como a proibição de trabalhos forçados ou infantil, a não discriminação no ambiente de trabalho, a liberdade de associação e o direito de negociação coletiva, bem como a proteção dos direitos humanos e das comunidades indígenas são algumas das condições impostas pelo Acordo de Associação Mercosul-UE aos países envolvidos. (MOURA, 2019).

O problema **não é** o mérito desse pacto em si, porém, ao se analisar as falas de representantes do governo brasileiro como Marcos Troyjo, secretário-especial de Comércio Exterior e Assuntos Internacionais do Ministério da Economia, e o

diplomata Rubens Barbosa¹⁰², além do próprio presidente, **a intenção do atual governo brasileiro em desconstruir o legado dos governos predecessores, tanto dentro do Brasil quanto no próprio MERCOSUL é evidente**. Apesar de suas falhas administrativas internas, a atuação dos governos de esquerda levou à ampliação do escopo de interesses do MERCOSUL – e, **é isso o que importa neste trabalho** - para além da área econômica mediante o investimento em esferas sociais e culturais. Essas realizações foram benéficas para o bloco, e para ao menos uma parcela da sociedade civil, como a comunidade de *payadores*, para citar aqui um exemplo mais óbvio no contexto desta discussão.

O que se está argumentando aqui resume-se na máxima: não jogar o bebê fora junto com a água do banho. E a reflexão é válida para ambos os lados do espectro político. Interesses econômicos são necessariamente opostos a reivindicações sociais? A cultura e o patrimônio cultural não fazem parte da economia? Não pode o MERCOSUL ser um bloco regional com interesses de amplo espectro, como a própria União Europeia o é? A opinião pessoal da pesquisadora é de que é possível acontecer um entendimento entre ambos os lados, econômico e cultural – e, por decorrência, patrimonial - desde que exista vontade política, ética e boas práticas, condições nem sempre abundantes nos jogos políticos.

De toda essa trajetória política continental aqui traçada, e desse cenário nascente descrito acima, depreende-se uma série de questionamentos, que infelizmente são impossíveis de serem respondidos ao fechamento desta investigação, mas que urgem serem feitos. Apresentam-se eles aqui para levantar a reflexão, e para que talvez no futuro, com o distanciamento necessário, possam ser respondidos. Que consequências terão para o MERCOSUL CULTURAL esta guinada à direita, dada por parte dos membros do bloco? Como o setor de patrimônio será especialmente impactado? Haverá alguma mudança na maneira que os patrimônios são escolhidos dentro do MERCOSUL CULTURAL ou geridos? Haverá algum choque negativo para os bens já reconhecidos? Serão eles negligenciados em detrimento de outros novos? Haverá uma paralisia nos comitês

¹⁰² As declarações de ambos a respeito do pacto MERCOSUL – EU foram encontradas em notícias jornalísticas da BBC news de 2019, e estão devidamente listadas nas referências bibliográficas desta dissertação. Não se debruçará em maiores detalhes para não cansar o leitor, visto que esse debate tangencia o tema principal aqui apresentado.

componentes do MERCOSUL CULTURAL? Haverá algum abalo sensível na realidade das comunidades dos *payadores*? Essa mudança política pode pôr o futuro da própria *Payada* em risco?

Para essas duas últimas perguntas, precisa-se antes responder ao problema desta pesquisa: Como foi a efetividade da patrimonialização da *Payada* no âmbito do MERCOSUL, bem como na Argentina, Chile e Uruguay e seus reais efeitos sobre este bem? Porque se a patrimonialização no MERCOSUL se verificar inócua, a mudança política no bloco, na realidade será de pouca importância prática para este bem.

3.2 Mercosul Cultural

Ribeiro e Fernandes (2016), em seu artigo¹⁰³ de comemoração aos 25 anos do bloco, apontam que a ideia de Mercosul cultural já existia na década de 1990, e o Comitê técnico do Patrimônio Cultural foi criado em 1995, antes da criação institucional do órgão que hoje o abarca:

Foi nesse ano que o “Mercosul Cultural” foi referenciado em documentos oficiais que apontavam a cultura como dimensão fundamental no processo de integração e que foi criado o “Comitê Técnico do Patrimônio Cultural”, através do memorando de entendimento assinado pelos ministros da Cultura da Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai, em um encontro ocorrido na cidade de Buenos Aires, na Argentina. O objetivo do Comitê era ser uma instância dedicada à análise de ações conjuntas de reconhecimento, proteção, conservação e valorização do patrimônio cultural do Mercosul à preservação do patrimônio arqueológico pré-colombiano e à valorização do patrimônio intangível constituído por idiomas, tradições e costumes desses países. (RIBEIRO; FERNANDES, 2016, p. 114-115).

Neste artigo, as duas pesquisadoras relatam a trajetória das principais ações que o MERCOSUL teve na área cultural e patrimonial, desde os primeiros desdobramentos e discussões ocorridos na década de 1990, até a ampliação e as principais resoluções tomada pelo bloco até 2015. Justamente pela existência deste trabalho tão recente, que se debruça neste esforço de catalogação, é que se tratará

¹⁰³ RIBEIRO, Maria de Fátima Bento. FERNANDES, Cássia Camila Cavalheiro. **Mercosul 25 anos: cultura, patrimônio e identidade** In: Pennaforte, Charles. Ribeiro, Maria de Fátima Bento Mercosul 25 anos: avanços, impasses e perspectivas. / Charles Pennaforte – Pelotas: Centro de Integração do Mercosul-UFPEL/Grupo de Pesquisa CNPq Geopolítica e Mercosul/Centro de Estudos em Geopolítica e Relações Internacionais/Cenegri, 2016.

desta seção com mais celeridade, para evitar-se cair em plágio das autoras. É explicitado que durante a década de 1990 ocorreu um esforço de aproximação das legislações culturais entre os membros, e que, paulatinamente, foi se construindo ações que vieram a constituir as primeiras ferramentas do setor cultural.

Pensando em uma estrutura institucional e apoio legislativo ao Mercosul Cultural, em 1996 surgiu o Parlamento Cultural do Mercosul (Parcum), cujo objetivo principal era compatibilizar as legislações culturais dos países visando um equilíbrio normativo que favorecesse, entre outras coisas, a livre circulação dos bens e serviços culturais e a proteção e difusão do patrimônio cultural. Foi nesse mesmo ano que o Conselho do Mercado Comum aprovou a criação do Selo Mercosul Cultural e assinou o Protocolo de Integração Cultural do Mercosul de acordo com a Ata 11/96, reafirmando o processo de integração além do plano comercial por meio da promoção de ações culturais que expressam as tradições históricas, os valores comuns e as diversidades dos países-membros do Mercosul.

Em 17 de setembro de 1997, foi inaugurada a data comemorativa do dia do Patrimônio Cultural do Mercosul. (RIBEIRO; FERNANDES, 2016, p.115-116).

Ribeiro e Fernandes (2016) indicam que, apesar das primeiras ações integrativas promissoras acima descritas, e da constatação, já em 1997, da necessidade de ampliação da institucionalidade, para que as demandas do setor cultural pudessem ser atendidas, elas só foram concretizadas em 2008, após um lapso temporal de 11 anos.

Através da Decisão 2/97, aparece pela primeira vez no Mercosul a necessidade de criação de instâncias administrativas responsáveis pela definição e execução de políticas culturais transnacionais e para a implementação do Selo Mercosul Cultural em cada país, assim como a criação de uma instância a nível das autoridades do Patrimônio dos Estados-membros para o estabelecimento de normativas que permitam declarar bens tangíveis ou intangíveis como “Patrimônio Cultural do Mercosul”.

Ainda que sua criação tenha sido aprovada em 1996, a implementação do Selo foi reiterada pelos Presidentes dos Estados Partes do Mercosul em 2008 com a função de garantir a segurança e a preservação do patrimônio cultural do Mercosul através do combate ao tráfico ilícito de obras de arte e bens culturais entre os países da região. [...] Baseado na Convenção para a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais da UNESCO DE 2005, em 2009 o Conselho do Mercado Comum, através da Decisão 30/09 do Mercosul, definiu critérios comuns de concessão do Selo Mercosul Cultural como condição fundamental para seu bom funcionamento. (RIBEIRO; FERNANDES, 2016, p.116-117).

As autoras descrevem que o MERCOSUL Cultural foi criado em 2012,

Segundo a Decisão 15/12 do Conselho de Ministros do Mercosul assinada em 2012 sobre a Estrutura Orgânica e Regulamento Interno do Mercosul Cultural, a Cultura desempenha um papel fundamental no aprofundamento e na consolidação do processo de integração regional e, em suas dimensões simbólica, cidadã e econômica, é um dos motores de desenvolvimento social e econômico das sociedades. (RIBEIRO; FERNANDES, 2016, p.117).

Não obstante, a documentação encontrada nesta investigação indica o ano de 2014, como sendo o ano das atas que criaram o regramento e estrutura do MERCOSUL cultural. Frente a essa divergência nas fontes, acredita-se que esta instância deve ter sido fundada em 2012, mas em 2014 teve sua organização interna revista ou melhorada. O MERCOSUL cultural possui três comitês que contemplam as seguintes áreas: Patrimônio cultural, Diversidade Cultural, Economia Criativa e Indústrias Culturais. De acordo com a estrutura organizacional e os regulamentos internos (CMC 22/14), o MERCOSUL Cultural é composto pela Reunião de Ministros da Cultura (MRC), a mesma fundada em 1995, e mais os seguintes órgãos a ele submetidos: Comitê de Coordenação Regional (CCR); Secretaria do MERCOSUL Cultural (SMC); Comitê de Patrimônio Cultural (CPC); Comitê sobre Diversidade Cultural (CDC); Comitê de Economia Criativa e Indústrias Culturais (CECIC); Comissão de Artes (CA); e o Fórum do Sistema de Informação Cultural do MERCOSUL (SICSUR). No mesmo ano ainda, foi estabelecido o regramento para o reconhecimento do Patrimônio Cultural do MERCOSUL, em que são definidos os critérios de reconhecimentos dos bens culturais que entram nessa nova categoria.

Uma parte do projeto original dessa pesquisa era tratar em detalhe do funcionamento e desenho institucional da área de Patrimônio Cultural dentro do MERCOSUL. No entanto, em conversas iniciais sobre essa investigação foi apontado a excelente tese de Heiden (2017)¹⁰⁴, realizada no mesmo PPG, que trata de forma pormenorizada e ostensiva do tema, e que correr-se-ia o risco de se cair em plágio, caso se desse seguimento a esta vertente. Por essa razão essa dissertação limitar-se-á a colocar a sua referência e indicação, e abordar-se-á diretamente o caso específico da *Payada*.

¹⁰⁴ HEIDEN, Roberto. Argentina, Uruguai e Merocsul: instituições, normativas e políticas patrimoniais no context de uma união aduaneira. 322p. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas. Instituto de Ciências Humanas. Pelotas, 2017. – Orientadora Maria Letícia Mazzucchi Ferreira

A criação da categoria de Patrimônio Cultural do MERCOSUL, como regramento, foi aprovada pelo Conselho do Mercado Comum em 06 de dezembro de 2012, pela Decisão CMC Nº 55/12, sendo posteriormente atualizada na decisão CMC Nº 21/14. Como explicado em documento do próprio MERCOSUL CULTURAL:

Esta categoria estabelece os critérios para o reconhecimento de bens culturais de interesse regional, considerando que: o patrimônio cultural contribui para o reconhecimento e avaliação da identidade cultural regional; os bens patrimoniais são elementos para compreender referências, princípios e valores presentes e compartilhados entre os países da região; O reconhecimento da importância de um patrimônio cultural além das fronteiras de um país constitui um fator importante para a integração entre os países da região. (MERCOSUR CULTURAL, 2015, p.1, tradução nossa). ¹⁰⁵

Novamente, Ribeiro e Fernandes (2016), explicam a evolução que o Comitê de Patrimônio Cultural teve dentro da institucionalidade do bloco.

Apenas em 2009, na tentativa de fortalecimento do processo de preservação patrimonial, é criada a Comissão do Patrimônio Cultural do Mercosul, que sucede o Comitê Técnico do Patrimônio Cultural. Trata-se de um órgão para proteção do patrimônio cultural que é permanente e de assistência à Reunião de Ministros da Cultura do Mercosul. Além de ser composto por funcionários e/ou representantes designados pelos ministros e autoridades da Cultura dos países-membros do Mercosul, que se reúnem pelo menos uma vez por semestre, a CPC possui uma Coordenação Executiva que exerce funções administrativas e de apoio às reuniões e demais atividades. As decisões 55/12 e 21/14, sobre o Patrimônio Cultural do Mercosul, destacam que o Conselho do Mercado Comum considera que o patrimônio cultural contribui para o reconhecimento e valorização da identidade cultural e regional, que os bens culturais constituem elementos de compreensão de referências, princípios e valores presentes e compartilhados entre os países do bloco e que o reconhecimento de um bem cultural para além das fronteiras de um país constitui importante fator para a integração regional. Na decisão de 2012, é apontada a criação da categoria de Patrimônio Cultural do Mercosul e a aprovação do Regulamento para o Reconhecimento do Patrimônio Cultural do Mercosul que estabelece os critérios para o reconhecimento de bens culturais de interesse regional. Essa aprovação é repetida, literalmente, pela decisão 21/14. (RIBEIRO; FERNANDES, 2016, p.122).

¹⁰⁵ Esta categoría establece los criterios para el reconocimiento de bienes culturales de interés regional, considerando que: el patrimonio cultural contribuye al reconocimiento y valoración de la identidad cultural regional; los bienes patrimoniales constituyen elementos de comprensión de referencias, principios y valores presentes y compartidos entre los países de la región; el reconocimiento de la importancia de un bien cultural más allá de las fronteras de un país constituye un importante factor para la integración entre los países de la región. (MERCOSUR CULTURAL, 2015, p.1)

3.2.1 A Patrimonialização da *Payada* dentro do Mercosul Cultural

A seguir, transcreve-se o documento seminal que desencadeou todo o processo de patrimonialização no MERCOSUL, aqui investigado. Trata-se da *Declaración de Montevideo* de 2013, documento encaminhado por integrantes da comunidade de *payadores* e *payadoras* de Argentina, Brasil, Chile e Uruguay ante a *Presidencia Pro Tempore* do MERCOSUL da época, reivindicando a patrimonialização da *Payada*. Segundo seu entendimento, ela corre risco de desaparecer, já que encontra dificuldades de ser conhecida pelas gerações mais jovens. O documento demonstra como há uma disputa pelo que se quer preservar, e entende como ameaça outras manifestações artísticas que parecem estar lhe retirando espaço de visibilidade.

Na cidade de Montevideu, Uruguay, se celebrou a 88ª Semana Criolla del Prado de Montevideu, de 24 a 31 de Março de 2013. Os representantes da Argentina, Brasil, Chile e Uruguay, membros da comunidade de payadores e payadoras, presentes nesta encontro, colocando valor a importância da arte da payada como patrimônio cultural imaterial e como expressão da diversidade cultural na região, declaramos nosso compromisso contínuo para proteger, promover e divulgar a arte de payada, expressão cultural presente no imaginário popular e intimamente ligado à nossa tradição cultural. Expressamos nossa preocupação ante um possível risco de extinção desta arte, cuja origem é rural - e historicamente pouco difundido nas grandes cidades - em razão ao avanço dos outros gêneros musicais mais próximos das gerações mais jovens no contexto da globalização e as propostas massivas e urbanas das indústrias culturais. Consideramos que é necessário, então, promover, divulgar e proteger a arte da payada que deu origem à poesia nativa da região que hoje faz parte do Mercosul. Reafirmamos, em consonância com a norma que rege a categoria de Patrimônio Cultural do Mercosul, que a payada inclui referências, princípios e valores presentes e compartilhados entre os nossos países, que expressa os esforços de união e é uma expressão comum na região frente o mundo, que nos lembra do nosso destino comum. Por estas razões, nós adicionamos a esta declaração o pedido de reconhecimento da payada como Patrimônio Cultural do Mercosul ante a Presidência Pro Tempore do Mercosul Cultural, República Oriental do Uruguay. (*Declaración de Montevideo*, 2013, tradução nossa).¹⁰⁶

¹⁰⁶ En la ciudad de Montevideo, Uruguay, se celebró la 88ª Semana Criolla del Prado de Montevideo, del 24 al 31 de marzo de 2013. Los representantes de Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, integrantes de la comunidad de payadores y payadoras, presentes en este encuentro, poniendo en valor la importancia del arte de la payada como patrimonio cultural inmaterial y como expresión de la diversidad cultural de la región, declaramos nuestro compromiso permanente para proteger, promover y difundir el arte de la payada, expresión cultural presente en el imaginario popular y estrechamente ligada a nuestra tradición cultural. Expresamos nuestra preocupación ante un posible riesgo de desaparición de este arte, cuyo origen es rural -e históricamente poco difundido en las grandes ciudades- en razón del avance de otros géneros musicales más cercanos a las jóvenes generaciones en el marco de la globalización y las propuestas masivas y urbanas de las industrias culturales. Consideramos que es necesario, entonces, promover, difundir y proteger el arte de la payada que dio origen a la poesía nativa

Neste ponto, cabe fazer uma importante observação. Como se pode ler no documento acima transcrito, a comunidade de *payadores* que participou da reivindicação ao MERCOSUL, para que a *Payada* fosse patrimonializada era constituída de: argentinos, brasileiros, chilenos e uruguaios. Tendo isso em mente, uma dúvida estava presente desde o começo desta investigação - por sinal antes mesmo de se travar conhecimento deste documento específico – a saber: Porque o MERCOSUL não estabeleceu a *Payada* como patrimônio cultural imaterial também do Brasil? Tendo-se em vista que ela tem sua ocorrência reconhecida pelo próprio *Dossier La Payada* no sul e no nordeste brasileiro (ainda que com variações mais significativas), porque não foi decretada como pertencente ao Brasil também, especialmente quando brasileiros diretamente o pedem?

Durante a VIII Reunião da CPC a *Payada* apareceu como um bem cultural aspirante ao título de patrimônio cultural do MERCOSUL. No entanto, nesse momento, o esboço da proposta contemplava como países que eram abrangidos pela *Payada* a Argentina, o Brasil, o Chile e o Uruguai. Apesar disso, o Brasil acabou não integrando a proposta final de reconhecimento. Durante o debate ocorrido na XI reunião da CPC sobre o reconhecimento da *Payada* como patrimônio cultural do MERCOSUL e como um bem circunscrito (nessa declaratória) à Argentina e ao Uruguai, ocorreu uma discussão que permite a compreensão de aspectos sobre o processo de delimitação conceitual e formal do reconhecimento de um determinado bem cultural como patrimônio do MERCOSUL. (HEIDEN, 2017, p. 220-221).

Como se pode verificar, o Brasil estava incluído num esboço do pedido, mas deixou de integrar a proposta final de reconhecimento. Por que isto ocorreu? Heiden (2017) oferece ao menos parte da solução do mistério. Ele conta que dentro do trâmite legal do MERCOSUL cultural, sobre a patrimonialização no bloco, é exigido que o bem analisado já seja previamente reconhecido como patrimônio nos membros proponentes. Ou seja, a patrimonialização nacional deve preceder o reconhecimento internacional. Na época da candidatura em 2015, apenas Argentina e Uruguay já tinham declarado a *Payada* como patrimônio cultural, e criaram um Dia do *Payador*, cada um com sua própria data, para celebrá-lo. Com

de la región que hoy es parte del Mercosur. Reafirmamos, en consonancia con la norma que rige la categoría de Patrimonio Cultural del Mercosur, que la *payada* incluye referencias, principios y valores presentes y compartidos entre nuestros países, expresa los esfuerzos de unión y es una expresión común de la región ante el mundo, lo cual nos recuerda nuestro destino común. Por lo expuesto, sumamos a esta declaración la solicitud del reconocimiento de la *payada* como Patrimonio Cultural del Mercosur ante la Presidencia Pro Tempore del Mercosur Cultural, República Oriental del Uruguay. (Declaración de Montevideo, 2013).

essa normativa estabelecida, no mesmo ano, o Estado chileno apressou-se para reconhecer o *Canto a lo Poeta* nacionalmente, para já em 2016 conseguir a inclusão da *paya* no âmbito do MERCOSUL CULTURAL.

Por outro lado, a *Payada* não é reconhecida como Patrimônio Cultural no Brasil, nem mesmo sob outro nome, como é o caso do Chile. Apenas o estado do Rio Grande do Sul fez esse reconhecimento, instituindo pela Lei Estadual nº 11.676, de 16 de outubro de 2001, o Dia do Pajador¹⁰⁷ Gaúcho, como sendo 30 de janeiro, que vem a ser a data de nascimento do pajador riograndense Jayme Caetano Braun. Logo, o Brasil não poderia integrar a proposta final porque não tinha cumprido todos os critérios exigidos. Se algum esforço no sentido de fazer um pedido posterior de integração a esse bem, como assim fez o Chile, está sendo realizado pelo Brasil, até o momento não se tem notícia.

O pesquisador Roberto Heiden foi testemunha ocular da reunião em que a aprovação da *Payada* como primeiro patrimônio imaterial do MERCOSUL se deu, na XI Reunião da CPC, na cidade de Jaguarão, em 27 de maio de 2015. Por essa razão, é que se toma a liberdade de incluir aqui o seu relato pessoal do evento, como colocada em sua tese, pois foi a fonte mais próxima desse acontecimento que se pôde ter acesso. Sem dúvida, o ideal seria poder entrevistar as pessoas que estiveram diretamente relacionadas com o fato, seja quem esteve envolvido no desenvolvimento do próprio *Dossier* de Candidatura, seja os especialistas que avaliaram o caso, ou os representantes que votaram nessa reunião. Todavia, tal comunicação não foi possível. Pediu-se, sem sucesso, informações a respeito por correio eletrônico aos órgãos responsáveis do MERCOSUL, também tentou-se alguma aproximação, por contato indireto, por meio de outros pesquisadores que pudessem conhecer os envolvidos, porém todas as tentativas nesse sentido foram infrutíferas. Dadas essas circunstâncias, caiu-se na situação de que a única fonte disponível (além das atas e documentos do bloco) sobre como foi o procedimento de patrimonialização da *Payada*, dentro do MERCOSUL CULTURAL, foi o próprio Roberto Heiden e sua pesquisa. É por causa disso que essa seção se baseia tanto nele, porque não há outra referência para que se possa realizar um debate ou confronto. No entanto, acredita-se que excluir as considerações deste autor nesta dissertação seria empobrecê-la, pois são bastante reveladoras, e respondem vários

¹⁰⁷ No Rio Grande do Sul a grafia do termo é com “j”, como se está referindo a uma lei manteve-se a grafia neste caso.

questionamentos que surgiram durante essa pesquisa. Assim, pela relevância do que é informado em sua tese, entende-se a importância de sua inclusão neste trabalho. Logo abaixo, inclui-se o exato momento em que a Comissão Técnica da CPC aprovou a *Payada* como primeiro patrimônio cultural do MERCOSUL, em foto registrado pelo referido pesquisador lá presente.

Figura 8: Aprovação da *Payada* como Patrimônio Cultural do MERCOSUL



Fonte: Foto tirada por Roberto Heiden e publicado em sua Tese de doutorado (HEIDEN, 2017, p.221)

Heiden (2017) conta um pouco do conteúdo da discussão que ocorreu durante essa reunião, no tocante a outras expressões musicais similares no continente, como no Paraguai e na Venezuela, que talvez pudessem ser incluídas também na patrimonialização. Além disso, ele aponta para como a instrumentalidade do processo de patrimonialização dentro do MERCOSUL CULTURAL ainda está se desenvolvendo, tendo novas disposições criadas a partir dos casos concretos que se apresentam para ser examinados, como os próprios participantes da reunião defendem, segundo o relato deste autor. O comentário exemplifica como as diretrizes estão sendo elaboradas *a posteriori* de quando os problemas surgem. Ao invés de se fazer um esforço institucional, de se criar um

estudo específico – tanto da realidade continental, como das experiências anteriores de outros organismos internacionais ou países - com uma equipe dedicada, para prever os possíveis desafios e necessidades que a gestão patrimonial possa apresentar ao bloco e aos membros, para assim melhor orientar as ações dos responsáveis, parece que se opta para soluções improvisadas quando as situações demandam. Isso pode representar flexibilidade nas ações dos gestores, mas por outro lado pode gerar uma certa fragilidade na competência do bloco em oferecer diretrizes eficientes e ferramentas institucionais que facilitem o trabalho de proteção e gestão dos bens patrimonializados, o que pode vir a prejudicar a efetividade da patrimonialização.

[...] Durante o debate ocorrido na XI reunião da CPC sobre o reconhecimento da Payada como patrimônio cultural do MERCOSUL e como um bem circunscrito (nessa declaratória) à Argentina e ao Uruguai, ocorreu uma discussão que permite a compreensão de aspectos sobre o processo de delimitação conceitual e formal do reconhecimento de um determinado bem cultural como patrimônio do MERCOSUL.

Nessa discussão, ocorrida na cidade brasileira de Jaguarão, a então delegada e Diretora de Patrimônio Cultural da Secretaria Nacional de Cultura do Paraguai, Ana Rosa Lluís O'hara (2015), argumentou que não necessariamente a Payada precisaria do reconhecimento da CPC, dado que se tratava de uma expressão viva em razão de seus próprios praticantes e admiradores. Ela destacou também que no Paraguai, embora o país não estivesse participando dessa candidatura, a Payada era uma expressão reconhecível. O delegado da Venezuela, Juan Carlos Piñango Contreras (2015), no mesmo evento, argumentou que em vários países da América Latina seria possível encontrar expressões culturais que possuem vínculos com a Payada. Na prática, tais expressões seriam uma espécie de extensão ou variações de uma mesma expressão, ainda que possuam diferentes formas de nomenclatura. Contreras (2015) sugeriu que em função de situações como essas a CPC poderia criar um dispositivo que permitisse incorporar no futuro determinados bens a outros já então patrimonializados.

Essa proposta foi então aceita, gerando a demanda de que a CPC deverá definir regras para a incorporação de novos bens imateriais a bens já patrimonializados, Marcelo Brito (2015) ressaltou a importância da realização de um trabalho calcado em casos concretos, na medida em que os próprios bens, por suas características e sua natureza, possam dar os elementos necessários para se pensar em um instrumento com maior efetividade e aplicabilidade. Nesse sentido, o delegado citou mais uma vez o caso da Ponte Internacional Barão de Mauá, como forma de reforçar a ideia de que o processo de patrimonialização do objeto em si pode fornecer os elementos para se pensar nos métodos e instrumentos que envolvem esse processo de patrimonialização (HEIDEN, 2017, p.221-222).

Claudia Cabouli (2016), *directora Nacional de Bienes y Sitios Culturales* *Ministerio de Cultura da Argentina*, na época, explica como foi realizado todo o

trâmite para a inclusão da *Paya* chilena na lista do Patrimônio Cultural do MERCOSUL. Nesta explicação, assim como em outras fontes pesquisadas, encontrou-se a menção ao *El verso improvisado: capítulo chileno La Paya y los Payadores*¹⁰⁸, também citado por Heiden. No entanto, não foi possível ter acesso a ele, como já explicado na última seção do capítulo 2.

Por ocasião da XII Reunião da Comissão do Patrimônio Cultural do Mercosul, realizada em Assunção, Paraguai, em 26 e 27 de outubro de 2015, o delegado do Chile -Departamento Jurídico da Dirección Legal de Bibliotecas, Archivos e Museos do Ministério da Educação- apresentou a proposta de incorporação da *Paya* ao bem 'La Payada' a partir do entendimento de que 'o verso improvisado: capítulo chileno La Paya e os Payadores' está intimamente ligado à manifestação cultural da poesia improvisada e musicalizada, característica de Argentina e Uruguai. A análise posterior da proposta chilena, em março 2016 a cargo da Bolívia, Colômbia e Paraguai - que já tinha avaliado apresentação principal da Argentina e do Uruguai, concordou plenamente com o raciocínio do Chile, destacando que '... a inclusão do capítulo chileno no bem inscrito [La Payada] contribuirá para o reconhecimento da riqueza da *Paya* por sua contribuição para a história da região, pela influência dos estilos variados e sua capacidade de se adaptar aos tempos. [...] A decisão da Comissão de Patrimônio Cultural do Mercosul Cultural, em sua XIII reunião celebrada em Colonia del Sacramento, Uruguai (os dias 3 e 4 de Maio de 2016), para incluir a *Paya* na lista de Patrimônio Cultural do Mercosul demonstra o laço cultural que une os países para além das fronteiras territoriais, promove a integração regional e destaca o universo cultural compartilhado. (CABOULI, 2016, p.15, tradução nossa).¹⁰⁹

Complementando a informação sobre a aprovação da *Paya* chilena com Heiden (2017), este comenta que a variante foi avaliada pela mesma comissão *Ad Hoc*, que foi especialmente montada para o caso da *Payada*. O autor destaca

108Heiden (2017) chega a afirmar “que foi aprovada a anexação de proposta/bem cultural intitulada ‘El verso improvisado: capítulo chileno La Paya y los payadores’ junto da Payada, como mais um exemplo de bem patrimonial do MERCOSUL.” (HEIDEN, 2017,p.222)

¹⁰⁹ En ocasión de la XII reunión de la comisión del Patrimonio Cultural del Mercosur, celebrada en Asunción, Paraguay, los días 26 y 27 de octubre de 2015, el delegado de Chile –Departamento Jurídico de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Ministerio de Educación- presentó la propuesta de incorporación de la *Paya* al bien “La Payada” a partir del entendimiento que “El verso improvisado: capítulo chileno La Paya y los Payadores” se vincula estrechamente a la manifestación cultural de la poesía improvisada y musicalizada, característica de Argentina y Uruguay. El análisis posterior de la propuesta chilena, en marzo de 2016, a cargo de Bolivia, Colombia y Paraguay - que ya habían evaluado la presentación primaria de Argentina y Uruguay-, coincidió plenamente con la fundamentación de Chile, y destacó que “... la inclusión del capítulo chileno em el bien inscrito [La Payada] aportará al reconocimiento de la riqueza de la *Paya* por su contribución a la historia de la región, por la influencia de los variados estilos y su capacidad de adecuación a los tiempos. [...] La decisión de la comisión de Patrimonio Cultural del Mercosur Cultural, en su XIII reunión celebrada en Colonia del Sacramento, Uruguay (los días 3 y 4 de mayo de 2016), de incluir la *Paya* en la lista del Patrimonio Cultural del Mercosur evidencia el lazo cultural que une a los países más allá de las fronteras territoriales, promueve la integración regional y destaca el universo cultural compartido. (CABOULI, 2016, p.15).

também como a regulamentação para a anexação de novos bens culturais a outros já reconhecidos ainda não foi totalmente estruturada, o que reforça a crítica dessa pesquisadora da debilidade dos instrumentos do MERCOSUL CULTURAL para lidar com os desafios da patrimonialização.

Até o presente, a regulamentação para a anexação de bens isolados a outros bens culturais já reconhecidos não está consolidada, ainda que nada impeça que muito em breve tal situação seja resolvida. Durante a realização da XIII Reunião da CPC, por exemplo, de acordo com a ata da referida reunião, está registrado que esse tema foi abordado. O terceiro item da ata (nos subitens “a” e “b”) reafirma a necessidade de se regulamentar esse tipo de procedimento, além de mencionar-se a importância de uma gestão articulada para a salvaguarda dos bens imateriais entre os países do MERCOSUL. Mesmo assim, a partir de uma decisão tomada por Comissão Ad Hoc formada por profissionais da Colômbia, Bolívia e Paraguai, para o trabalho com esse tema, foi aprovada a anexação de proposta/bem cultural intitulada “El verso improvisado: capítulo chileno La Paya y los payadores” junto da Payada, como mais um exemplo de bem patrimonial do MERCOSUL. Ou seja, o bem patrimonial Payada, que antes havia sido reconhecido como oriundo de Argentina e Uruguai, agora também era reconhecido como uma manifestação existente no Chile. Todos esses registros compõem, portanto, um bem inscrito na Lista do Patrimônio Cultural (LPCM) do MERCOSUL. (HEIDEN, 2017, p.222).

No tocante à contribuição que o MERCOSUL dá para a proteção do bem patrimonializado, isso ainda é um assunto delicado. O bloco coloca a responsabilidade sobre a proteção do bem aos países ao qual pertencem. A UNESCO também adota tal procedimento, todavia esse órgão oferece diretrizes e regramento claro para os procedimentos que os Estados devem seguir para a catalogação e gestão do bem, além de possuir instrumentos de fiscalização efetivos. Se o(s) Estado(s) faltar(em) com os compromissos contraídos, o bem corre o risco de sair da lista de patrimônio mundial da UNESCO. Já o MERCOSUL ainda está no processo de construção das suas normativas, como demonstrado acima, e não se encontrou no bloco um método eficiente de verificação das ações dos Estados, tocante à responsabilidade assumida por estes de resguardar o bem patrimonializado, e nem possíveis sanções. Heiden (2017) corrobora essa avaliação:

Se o MERCOSUL incute aos Estados Partes a responsabilidade pelo patrimônio vinculado ao bloco, em outra escala, o mesmo ocorre com os reconhecimentos realizados pela UNESCO, já que embora o patrimônio seja considerado mundial, a responsabilidade por sua gestão é do país sede. Ainda que a UNESCO conte com alguns instrumentos que

colaboram com o patrimônio mundial, tais como a realização de oficinas, vistorias, dentre outros meios, o MERCOSUL Cultural e a CPC ainda caminham em busca do desenvolvimento de práticas mais sistemáticas para o reconhecimento, preservação e gestão dos patrimônios reconhecidos sob a alcinha do referido bloco, de modo que é necessário discutir o processo de reconhecimento patrimonial desses bens.

Tanto no caso de vínculos com a UNESCO ou com o MERCOSUL, tais vínculos conferem a esses bens patrimoniais características transnacionais. Por outro lado, o fato de as políticas preservacionistas oriundas dos órgãos do MERCOSUL serem recentes, sobretudo a criação da categoria de Patrimônio Cultural do MERCOSUL, faz com que os exemplos de bens reconhecidos até então como patrimônio, e as consequências que esta ação tenha gerado, não tenham produzido elementos suficientes para que se compreendam os efeitos gerais dessas políticas, para além do reconhecimento dos bens em si. (HEIDEN, 2017, p.206).

Dentro dessa pesquisa tentou-se entrar em contato com o MERCOSUL CULTURAL e com Comitê de Patrimônio Cultural via correio eletrônico, perguntou-se a respeito de quais ações haviam sido realizadas para proteger ou promover a *Payada*, mas não se recebeu maiores informações. As únicas ações que se soube foram a realização do *I e II Encuentro de Payadores del Mercosur*. Destaca-se que o primeiro aconteceu em abril de 2015, um mês antes da aprovação da patrimonialização, que ocorreu em maio do mesmo ano. Ou seja, o evento foi realizado como forma de apoio à candidatura do bem no âmbito do MERCOSUL, como compromisso assumido na Reunião de Ministros da Cultura do Mercosul, realizada em Buenos Aires, em 26 de novembro de 2014. O encontro aconteceu com recursos e esforços do ministério argentino e concurso da comunidade de *payadores* do continente. Sobre esse evento encontrou-se a seguinte notícia, dentro do site do *Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología* da Argentina:

O Ministério da Cultura da Nação organiza o Primeiro Encontro de Payadores do Mercosul, que será realizada em 8 de abril às 18h30, no Salão Bicentenário do Centro Cultural Hugo Caruso, em Avellaneda, província de Buenos Aires, com entrada gratuita e livre

A atividade contará com a participação de 16 payadores de renome da região, incluindo Paulo F. de Mendonça e Pedro Junior, do Brasil; Juan Carlos López, do Uruguai; Tito Papillo e Edwin Vichot, de Cuba; Jorge Céspedes e Gabriel Torres Garrido, do Chile; Ernesto Da Silva 'O ciclone de Margarita', da Venezuela. Os representantes da Argentina serão José Curbelo, Marta Schwindt, Juan Lalanne, David Tokar, Emanuel Gabotto, Luis Alberto Genaro e Cristian Méndez.

O programa inclui mesas redondas e oficinas dos artistas.

O encontro é uma iniciativa das diretorias de Política Cultural e Cultural e de Cooperação Internacional, que também conta com a colaboração dos municípios de Avellaneda e San Vicente e da Universidade de Avellaneda.

A atividade é uma das ações que surgiram na última Reunião de Ministros da Cultura do Mercosul, realizada em Buenos Aires em 26 de novembro de 2014, quando todos os líderes concordaram em 'expressar o compromisso de resolver a aprovação de candidaturas no campo do Patrimônio Imaterial do Mercosul, especialmente o Payada e o Chamamé'.¹¹⁰ (MINISTERIO DE CULTURA PRESIDENCIA DE LA NACIÓN, 2015, tradução nossa).

Figura 9: I Encuentro de Payadores del Mercosur



Fonte: MINISTERIO DE CULTURA PRESIDENCIA DE LA NACIÓN

¹¹⁰ El Ministerio de Cultura de la Nación organiza el Primer Encuentro de Payadores del Mercosur, que se realizará el 8 de abril a las 18.30, en el Salón del Bicentenario del Centro Cultural Hugo Caruso, de Avellaneda, provincia de Buenos Aires, con entrada libre y gratuita.

La actividad contará con la participación de 16 reconocidos payadores de la región, entre ellos, Paulo F. de Mendonça y Pedro Junior, de Brasil; Juan Carlos López, de Uruguay; Tito Papillo y Edwin Vichot, de Cuba; Jorge Céspedes y Gabriel Torres Garrido, de Chile; Ernesto Da Silva "El Ciclón de Margarita", de Venezuela. Los representantes de Argentina serán José Curbelo, Marta Schwindt, Juan Lalanne, David Tokar, Emanuel Gabotto, Luis Alberto Genaro y Cristian Méndez.

La programación incluye mesas redondas y talleres a cargo de los artistas.

El encuentro es una iniciativa de las direcciones de Artes y de Política Cultural y Cooperación Internacional, que también cuenta con la colaboración de los municipios de Avellaneda y San Vicente, y de la Universidad de Avellaneda.

La actividad es una de las acciones surgidas en la última Reunión de Ministros de Cultura del Mercosur, celebrada en Buenos Aires el 26 de noviembre de 2014, cuando todos los mandatarios acordaron "manifestar el compromiso para resolver la aprobación de candidaturas en el ámbito del Patrimonio Inmaterial del Mercosur, en especial la de la Payada y el Chamamé". (MINISTERIO DE CULTURA PRESIDENCIA DE LA NACIÓN, 2015)

Sobre o *II Encuentro de Payadores del Mercosur* achou-se informações em notícias dentro dos sites oficiais do governo Chileno. Não se conseguiu descobrir como foi o apoio mais claro do MERCOSUL, se houve algum aporte financeiro, ou algum auxílio logístico. Segundo a própria notícia parece que tudo foi preparado pelo próprio governo chileno e a *Asociación Gremial Nacional de Trabajadores de la Poesía Popular, Poetas y Payadores de Chile*, sem fazer menção a qualquer ajuda direta do bloco, apesar de colocar o nome MERCOSUR no evento. A seguir, incluiu-se a notícia que informa o encontro:

Com o objetivo de fortalecer e difundir a arte de pagar em nosso país, o Centro Nacional do Patrimônio Imaterial, juntamente com a Associação Nacional dos Trabalhadores da Poesia Popular, Poetas e Payadores do Chile, AGENPOCH, realizará entre 26, 27 e 28 de julho, o I Congresso Internacional dos Paya, no Chile, e o II Encontro de Payadores del Mercosur.

Ambas as atividades, enquadradas na celebração do Mês do Payador, reunirão um importante grupo de acadêmicos e estudiosos da cultura popular com renomados cultivadores improvisados de poesia oral e em contraponto de cinco países do Cone Sul: Argentina, Brasil, Uruguay, Venezuela e Chile.

O I Congresso Internacional dos Paya, no Chile, será realizado na quinta-feira 26 e sexta-feira 27 na Biblioteca Nacional e no Museu da Educação (Chacabuco 365), dias que terão início às 9:00 e terminarão às 18:30.

Este congresso é parte de uma tentativa de dialogar com o mundo dos cultores e cultoras tradicionais e o dos estudos acadêmicos, a fim de contribuir para a reflexão e construção do conhecimento em torno da paya, patrimônio imaterial do Mercosul, de uma perspectiva contemporânea.

O II Encontro de Payadores do Mercosul será realizada no sábado 28, no Teatro Cariola, em Santiago (San Diego 246). Isso começará às 16:00 e terminará às 20:30. A entrada é liberada.

Entre os artistas convidados estão José Curbelo, Juan Carlos López e Gabriel Luceno (Uruguay), David Tokar e Emanuel Gabotto (Argentina), Paulo de Freitas e Pedro Junior (Brasil) e Ernesto da Silva (Venezuela), além de Guillermo Villalobos, Moisés Chaparro, Cecilia Astorga, Alfonso Rubio, Pedro Yáñez, Alejandro Cerpa, Luciano Fuentes, María Antonieta Contreras, Fernando Yáñez, Jorge Yáñez, Jorge Céspedes e Manuel Sánchez (Chile)

Espera-se que o I Congresso Internacional dos Paya, no Chile, e o II Encontro de Payadores do Mercosul, reúnam um número importante de participantes em todas as suas atividades, capazes de aprender desde a primeira fonte a enorme riqueza dessa expressão artística, típica dos povos deste lado do continente. (MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y PATRIMONIO, 2018, tradução nossa).¹¹¹

¹¹¹ Con el objetivo de fortalecer y difundir el arte de pagar en nuestro país, el Centro Nacional de Patrimonio Inmaterial, en conjunto con la Asociación Gremial Nacional de Trabajadores de la Poesía Popular, Poetas y Payadores de Chile, AGENPOCH, realizarán entre el 26, 27 y 28 de julio el **I Congreso Internacional de la Paya en Chile** y el **II Encuentro de Payadores del Mercosur**. Ambas actividades, que se enmarcan en la celebración del Mes del Payador, reunirán a un grupo importante de académicos y estudiosos de la cultura popular con reconocidos cultores de la poesía oral improvisada y en contrapunto de cinco países del Cono Sur: Argentina, Brasil, Uruguay, Venezuela y Chile.

Figura 10: II Encuentro de Payadores del Mercosur



Fonte: MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y PATRIMONIO

El **I Congreso Internacional de la Paya en Chile** se llevará a cabo durante los días jueves 26 y viernes 27 en dependencias de la Biblioteca Nacional y del Museo de la Educación (Chacabuco 365), jornadas que comenzarán a las 9:00 horas y finalizarán a las 18:30.

Este congreso se inscribe en un intento por poner en diálogo al mundo de los cultores y cultoras tradicionales, y al de los estudios académicos, con el fin de aportar a la reflexión y a la construcción de conocimientos en torno a la paya, patrimonio inmaterial del Mercosur, desde una perspectiva contemporánea.

El **II Encuentro de Payadores del Mercosur** se realizará el sábado 28 en el Teatro Cariola de Santiago (San Diego 246). Este comenzará a las 16:00 horas y finalizará a las 20:30. La entrada es liberada.

Entre los artistas invitados se encuentran José Curbelo, Juan Carlos López y Gabriel Luceno (Uruguay), David Tokar y Emanuel Gabotto (Argentina), Paulo de Freitas y Pedro Junior (Brasil) y Ernesto da Silva (Venezuela), así como Guillermo Villalobos, Moisés Chaparro, Cecilia Astorga, Alfonso Rubio, Pedro Yáñez, Alejandro Cerpa, Luciano Fuentes, María Antonieta Contreras, Fernando Yáñez, Jorge Yáñez, Jorge Céspedes y Manuel Sánchez (Chile)

Se espera que el I Congreso Internacional de la Paya en Chile y el II Encuentro de Payadores del Mercosur reúna un número importante de asistentes en todas sus actividades, quienes podrán conocer de primera fuente la enorme riqueza de esta expresión artística, propia de los pueblos de este lado del continente.¹¹¹ (MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y PATRIMONIO, 2018).

3.3 Análise das ações nacionais sobre à patrimonialização da *Payada*

3.3.1 Argentina e Uruguay

Por que tratar de Argentina e Uruguay conjuntamente? Por um motivo bastante simples, a situação encontrada nessa investigação referente ao tratamento dado à *Payada* é muito similar nos dois Estados. Ambos tem legislação reconhecendo-a como patrimônio cultural nacional, mas nenhum plano de gestão para ela, e poucas ações concretas.

Anteriormente ao seu reconhecimento pela CPC, a *Payada* já contava com proteção legal no Uruguai e na Argentina. No Uruguai, o *Ministerio de Educación e Cultura* declarou a *Payada* patrimônio cultural imaterial do país por meio da *Resolución nº 225* de 2010. Na Argentina, foi criado o Dia do Payador, por meio da decisão da Cidade Autônoma de Buenos Aires com o *Decreto nº 6256* de 1986, data posteriormente também reconhecida pela Província de Buenos Aires, no ano de 1991, a partir do *Decreto nº 2180*. Finalmente, no ano de 1992, a data de 23 de julho passou a constar também como comemoração nacional oficial a partir da *Ley 24120* do Congresso Nacional da Argentina. (HEIDEN, 2017, p.221).

Da mesma forma, que se procedeu com o MERCOSUL CULTURAL, também se fez o esforço de se entrar em contato com os órgãos competentes, e seus respectivos ministérios da cultura. Não se obteve nenhuma resposta do governo argentino, por outro lado, no caso uruguayo, recebeu-se por e-mail uma lacônica resposta de que não havia nenhum plano de gestão para a *Payada* no país.

Mercedes Mariano, María Luz Endere, e Carolina Mariano, (2014) explicam como a estrutura do sistema legal argentino dificulta a atualização das normas vigentes nos diversos níveis da República, o que gera um quadro de paralisia e ineficiência. Além disso, as autoras denunciam que não está previsto nenhum piso orçamentário que deva ser destinado ao patrimônio pelas províncias argentinas. Ou seja, dentro da institucionalidade argentina o setor do patrimônio cultural imaterial encontra-se com um marco legal confuso, sem capilaridade adequada nas províncias, e sem recursos financeiros assegurados.

No caso da Argentina, a questão é particularmente complexa devido às peculiaridades de seu sistema jurídico, do tipo federal, e à dificuldade de atualizar os regulamentos em vigor nos níveis nacional e provincial. No entanto, este país ratificou em 2006 a Convenção da

UNESCO através de uma lei do Congresso e, portanto, incorporou-o ao seu sistema legal, no uso de mecanismos democráticos estabelecidos pela Constituição Nacional, não houve um debate em geral aberto quanto aos mecanismos de implementação de políticas entre os diferentes instâncias do governo que devem ser implementadas mesmo com os atores sociais envolvidos. Tão pouco se conta com uma lei federal sobre orçamento mínimo do patrimônio cultural intangível à qual devam adequar-se as normas provinciais (Mariano e Endere 2013). Apenas algumas províncias regulam seu PCI para através de normas especiais (por exemplo, cidade autônoma de Buenos Aires e Mendoza), a maioria inclui o PCI como um item do patrimônio cultural, mas não contém disposições específicas dedicadas à sua salvaguarda. Outras províncias possuem apenas leis que protegem alguns aspectos do PCI, como artesanato, expressões folclóricas, etc. (Mariano, M; Endere, M; Mariano, C., 2014, p.250-251, tradução nossa).¹¹²

As autoras também explicam que a *Dirección Nacional de Patrimonio y Museos*, que é a responsável para salvaguardar o patrimônio imaterial argentino, também é pouco eficiente já que, apesar das muitas atribuições, ainda não conseguiu desenvolver todos os critérios necessários para a sua atuação.

Em 2006, depois de ratificar a Convenção da Unesco, *Secretaría de Cultura de la Nación* designou a *Dirección Nacional de Patrimonio y Museos* como o órgão responsável pela execução da salvaguarda do PCI no território nacional. Essa direção, por sua vez, criou o programa Patrimônio Intangível Nacional, cujo objetivo é identificar, inventariar e registrar esses ativos, incorporando um desenho e linhas gerais de ação com base na experiência realizada no Brasil, que possui um Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial desde 2000 (para uma análise detalhada do caso brasileiro, ver Lima Filho, Ferreira e Abreu [2010]). Da mesma forma, a referida gerência é responsável pela promoção e desenvolvimento das ações de investigação, disseminação, valorização e salvaguarda do PCI em todo o território da nação argentina, as quais devem ser implementadas de comum acordo com as províncias. No entanto, ainda não foram feitos progressos na definição dos critérios de implementação. (Mariano, M; Endere, M; Mariano, C. 2014, p.251, tradução nossa)¹¹³

¹¹² En el caso de Argentina, la cuestión es particularmente compleja debido a las particularidades de su sistema legal, de tipo federal, y a la dificultad de actualizar la normativa vigente en los niveles nacional y provincial. Si bien este país ratificó en el 2006 la Convención de la Unesco mediante una ley del Congreso y, por ende, la incorporó a su sistema legal, en uso de los mecanismos democráticos que establece la Constitución Nacional, no ha habido en general un debate abierto respecto de los mecanismos de instrumentación de las políticas entre las diferentes instancias de gobierno que deben implementarlas ni con los actores sociales involucrados. Tampoco se cuenta con una ley federal de presupuestos mínimos del patrimonio cultural intangible a la cual deban adecuarse las normas provinciales (Mariano y Endere 2013). Solo algunas provincias regulan su PCI a través de normas especiales (e. g. Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Mendoza), la mayoría de las cuales incluyen al PCI como un ítem dentro del patrimonio cultural, pero no contienen disposiciones específicas dedicadas a su salvaguarda. Otras provincias solo poseen leyes que protegen algunos aspectos del PCI, como las artesanías, las expresiones folclóricas, etc. (Mariano, M; Endere, M; Mariano, C., 2014, p.250-251).

¹¹³ En el 2006, luego de haberse ratificado la Convención de la Unesco, la Secretaría de Cultura de la Nación designó a la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos como el órgano encargado de llevar a cabo la salvaguarda del PCI en el territorio nacional. Esta dirección, a su vez, creó el programa Nacional de Patrimonio Inmaterial, cuyo objetivo consiste en identificar, inventariar y registrar dichos bienes,

Desta forma, de acordo com a investigação de Mercedes Mariano, María Luz Endere, e Carolina Mariano, (2014) a qualidade da atuação da gestão e proteção do patrimônio imaterial argentino tende a ser errática. Ela está pautada por leis nacionais, provinciais e municipais que parecem ter dificuldade de funcionar coordenadamente. E não há uma homogeneidade no avanço do marco legal entre as províncias do país. A região da capital, Buenos Aires, é que apresentou maiores progressos, ao aprovar a *Ley n.º 1227 de Patrimonio Cultural* em 2003, e a *Ley n.º 1535* de 2004, que criou o *Atlas del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Ciudad de Buenos Aires*. E por fim, as autoras ainda denunciam que não há mecanismos de participação cidadã previstos na normativa patrimonial argentina, diferentemente do que ocorre nas questões ambientais, em que a população é consultada.

A pesquisa de Añón (2016) debruça-se extensivamente sobre toda a evolução histórica da construção do marco legal do patrimônio cultural imaterial no Estado do Uruguay. Mais uma vez, já que a sua obra analisa em detalhes a questão, não há sentido em repetir o mesmo esforço, por essa razão menciona-se os pontos centrais dessa evolução, e presta-se a devida deferência à autora, já que serve de embasamento importante para os questionamentos desta investigação.

No que diz respeito à gestão do PCI, o primeiro antecedente e marco da história do Uruguay remonta a 1971, quando, através da Lei 14.040, é criada a Comissão Nacional do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural, que muda posteriormente a denominação de: Comissão do Patrimônio Cultural da Nação (artigo 713 da Lei 16.736/1996 de 1997). Dessa forma, expande sua área de influência sem delimitá-la apenas ao artístico e ao histórico. No entanto, todos os artigos, exceto o quinto, fazem referências diretas e únicas aos ativos materiais. (AÑÓN, 2016, p.34-35, tradução nossa).¹¹⁴

incorporando un diseño y líneas generales de acción basados en la experiencia realizada en Brasil, que cuenta con un Registro de Bienes Culturales de Naturaleza Inmaterial desde el 2000 (para un análisis detallado del caso brasileño, ver Lima Filho, Ferreira y Abreu [2010]). Asimismo, dicha dirección tiene a su cargo la promoción y el desarrollo de las acciones de investigación, divulgación, valorización y salvaguardia del PCI en todo el territorio de la nación argentina, todo lo cual debe ser implementado de común acuerdo con las provincias. No obstante, aún no se ha avanzado en la definición de criterios de implementación. (Mariano, M; Endere, M; Mariano, C. 2014, p.251).

¹¹⁴ En lo que respecta la gestión del PCI, el primer antecedente y mojón en la historia de Uruguay se remonta a 1971, cuando por medio de la Ley 14.040 se crea la Comisión de patrimonio histórico, artístico y Cultural de la Nación, que más tarde cambia la denominación a: Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación (artículo 713 de la Ley 16.736/1996 de 1997). De esta forma amplía su zona de influencia sin delimitarlo únicamente a lo artístico e histórico. Sin embargo todos los artículos menos el quinto hacen referencias directas y únicas al patrimonio material. (AÑÓN, 2016, p.34-35).

Ela comenta sobre a Declaração de 2010 que tornou parte do patrimônio imaterial uruguayo: a arte do *payador*, a *llamada*, a *murga montevideana*, *la especie musical triste* ou *estilo* e a *milonga*, mediante a *Resolución nº 225*.

[...] Em nível nacional, em março de 2010, a Comissão do Patrimônio Cultural da Nação entendeu fundamentalmente declarar como outras manifestações nacionais do PCI: a arte do *payador*, a *murga montevideana*, a *especie musical triste* ou *estilo* e a *milonga*. [...] Isso significa que o Uruguai está comprometido com a conservação de todas as expressões mencionadas, para que elas persistam e sejam transmitidas às gerações futuras. (AÑÓN, 2016, p.45, tradução nossa). ¹¹⁵

Como menciona essa citação, é esperado o comprometimento do Uruguay na proteção destes bens patrimonializados. Não obstante, em outra passagem, a mesma autora descreve as causas institucionais e legais das dificuldades de ação em prol do patrimônio imaterial uruguayo que corroboram o diagnóstico apresentado nesta pesquisa. Foram encontradas poucas ações concretas de fomento à arte do *payador*, e o próprio ministério confirmou que não há nenhum plano de gestão, e, ao que parece, nem a intenção do projeto de um. O que Añón (2016) confirma, ao revelar que a lei uruguaya não prevê a criação de planos de trabalho para a gestão dos patrimônios imateriais, e que apesar das tentativas para modernizar o marco legal do país, a lei permanece defasada e incompleta. A autora detalha a situação:

Toda ação legal referente ao patrimônio intangível é de responsabilidade da *Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación e da Dirección de Cultura* que atuam na órbita do *Ministerio de Educación y Cultura* (MEC). As ações e medidas de proteção de expressões tradicionais não são óbvias nem facilmente detectáveis. O patrimônio intangível é frágil, mutável e muito permeável às mudanças na comunidade que carrega e transmite esse patrimônio e às mudanças do restante dos grupos com os quais o primeiro se relaciona (CONVENÇÃO DA UNESCO, 2003). Essa característica do PCI, além da ausência de planos de trabalho especificamente dedicados à salvaguarda dessas manifestações, levou à apresentação de um projeto de lei em 2008 para modificar e revisar a denominação, o escopo e os efeitos legais do ativo declarado. A lei atual diz que todo elemento patrimonializado no Uruguay é declarado marco histórico nacional. O próprio nome se refere a um elemento material, que seria uma oposição ao declarar um ativo intangível. A isso se acrescenta apenas um escopo nacional, que catapultou o

¹¹⁵ [...]A nivel nacional, en marzo del 2010 la Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación entendió fundamental declarar como patrimonio nacional otras manifestaciones del PCI: el arte del *payador*, la *murga montevideana*, la *especie musical triste* o *estilo* y la *milonga*. [...] Esto supone que Uruguay está comprometido a conservar todas las expresiones mencionadas anteriormente, para que subsistan y sean transmitidas a futuras generaciones. (AÑÓN, 2016, p.45).

reconhecimento do bem local e as sociedades locais também querem fazer parte da vida ou da história geral do país (QUINTELA, 2013). Finalmente, este projeto não prosperou e, até o momento, ainda existem reuniões entre acadêmicos, membros do ICOMOS10 e ex-membros da Comissão do Patrimônio Nacional para tentar mudar a Lei de 14.040. (AÑÓN, 2016, p.36-37, tradução nossa).¹¹⁶

Ainda se faz necessário relatar uma situação que foi verificada no período de rastreamento. Enquanto se aguardava a resposta dos órgãos oficiais, que demoraram meses a responder, e tentou-se diversas formas de contato com os mesmos, também realizou-se a consulta em notícias de jornais destes países, e plataformas de pesquisa acadêmica, bancos de bibliotecas universitárias, a respeito do tratamento que era dado à *Payada*. Novamente, uma situação muito similar nos dois Estados foi encontrada. Apesar de se procurar apenas por *Payada*, os resultados maciços das buscas caíam em outros dois bens musicais, que viraram também patrimônio cultural nestes países. A saber: o *Tango* e o *Candombe*. Resumindo, descobriu-se um descompasso entre o cuidado e atenção oferecidos à *Payada*, que nestes países parece ser frágil, em comparação a abundância de informações, eventos, ações educativas, oficinas, cobertura da mídia, e a existência de planos de gestão elaborados para essas duas outras artes.

Isso gerou surpresa, pois estes bens tem algumas qualidades similares aos da *Payada*. Os três são bens imateriais, são gêneros musicais populares, trazem em suas raízes e características sinais da cultura dos povos que originaram essas nações, e se tornaram patrimônio cultural nacional nesses países. Então, por que razão o *Tango* e o *Candombe* aparentemente têm um tratamento mais cuidadoso? E por que à *Payada* é relegada a uma proteção menor? Não se está afirmando que

¹¹⁶ Toda acción legal referente al patrimonio inmaterial es responsabilidad de la Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación y de la Dirección de Cultura que actúan en la órbita del Ministerio de Educación y Cultura (MEC). Las acciones y medidas de protección de las expresiones tradicionales no son obvias ni fácilmente detectables. El patrimonio inmaterial es frágil, mutable y muy permeable a los cambios dentro de la comunidad que porta y transmite ese patrimonio y a los cambios del resto de los grupos con los que la primera se relaciona (CONVENCIÓN UNESCO, 2003). Ésta característica del PCI sumado a la ausencia de planes de trabajo dedicados específicamente a salvaguardar estas manifestaciones, han llevado a que en el 2008 se presentara un proyecto de Ley para modificar y revisar la denominación, el alcance y los efectos jurídicos del bien declarado. La Ley vigente dice que todo elemento que se patrimonializa en Uruguay se Declara Monumento Histórico Nacional. El propio nombre hace referencia a un elemento material, lo que supondría una oposición a la hora de declarar un bien inmaterial. A esto se le suma un alcance únicamente nacional, lo que catapulta el reconocimiento del bien local y las sociedades locales también desean ser parte de la vida o historia general del país (QUINTELA, 2013). Finalmente este proyecto no prosperó y hasta la fecha se siguen realizando encuentros entre académicos, integrantes de ICOMOS10y ex integrantes de la Comisión de Patrimonio de la Nación para intentar cambiar la Ley de 14.040. (AÑÓN, 2016, p.36-37).

não ocorrem encontros e festivais de *payadores* em Uruguay e Argentina, apenas que estes eventos, de acordo com as notícias, se dão por esforço e dedicação das comunidades de *payadores* e do público interessado, com um interesse governamental, ao que tudo indica, menor em comparação ao que é dado para os outros gêneros musicais aqui mencionados. Da mesma maneira, não se assevera que a gestão do Tango e do Candombe é perfeita ou livre de problemas. A própria pesquisa de Añón (2016) documenta as debilidades no tratamento do Candombe, que está aquém do padrão idealizado pela UNESCO. Portanto, não se está trabalhando em termos absolutos, mas em relativos. O que se aponta é que a visibilidade dada ao Tango e ao Candombe, na Argentina e no Uruguay, nos meios acadêmicos e midiáticos, e a proteção oferecida é maior **em comparação com a Payada**.

Sem dúvida, uma das razões para essa diferença se deve ao fato de que o Tango e o Candombe são gêneros urbanos, e portanto são mais conhecidos pela população citadina, e por isso são mais familiares do que a *Payada*, que tem um forte caráter rural. Além disso, especialmente no caso do Tango, esse gênero tem um apelo econômico mais intenso, inclusive tendo certo espaço em produtos culturais estrangeiros, como em alguns filmes norte-americanos, por exemplo. É inegável que o potencial turístico internacional é maior para o Tango do que para a *Payada*, que está sendo esquecida até dentro da sua sociedade de origem. Desta forma, muitas ações culturais podem acontecer de forma completamente independente da atuação do governo, sendo realizadas pelo setor privado, fomentadas pela maior possibilidade de lucro que este gênero lhe oferece. Como se dá essa divisão de investimento entre setor privado e público para o Tango e o Candombe, não se pode responder aqui, visto que eles não eram o objeto dessa investigação, em razão disso não se buscou averiguar. Não obstante, a *Payada* é uma atividade artística menos rentável, e assim é mais complicado ser autossustentável, especialmente quando não se tem espaço na mídia *mainstream*, o que dificulta a formação de novos públicos, já que a população não é sequer informada sobre a sua existência, demandando assim auxílio estatal, que talvez no caso do Tango seja menos necessário. Então, a popularidade do Tango pode mascarar a debilidade na gestão patrimonial estatal – dando a falsa impressão de

eficiência, quando em realidade não é esse o caso -, que se torna gritante com a *Payada*, que não detém o mesmo status junto a sociedade.

Feita essa ressalva, no entanto, é ainda necessário apontar para outra distinção muito importante, que crê-se é em parte também responsável para esse desnível na qualidade de tratamento dado aos gêneros musicais aqui comparados. O que se destaca é que tanto o Tango quanto o Candombe foram patrimonializados pela UNESCO, enquanto que a *Payada* foi pelo MERCOSUL. Como visto em citação acima de Heiden (2017), na seção anterior, ambos os organismos internacionais deixam a responsabilidade do cuidado do bem patrimonializado para os países de origem, sendo assim, por que então a diferença?

O que se acredita ser a chave deste enigma é o valor do status conferido pelo UNESCO de “patrimônio cultural da humanidade”, superior ao oferecido pelo MERCOSUL; e na qualidade da metodologia de inventário e gestão desenvolvida pela primeira, assim como nos mecanismos de controle e vistoria da proteção do bem das duas instituições. A UNESCO possui a sua institucionalidade e suas ferramentas bem consolidadas, e testadas pelo uso há algumas décadas. Enquanto que o MERCOSUL cultural ainda está construindo seus estatutos, e aprendendo com os casos reais que se apresentam, como já apontado. Soma-se a isso, que a UNESCO está vinculada à Organização das Nações Unidas (ONU) - maior organismo internacional do mundo - , gozando de recursos financeiros, quadro técnico de especialistas, e tempo de maturação muito mais amplos do que o bloco regional. A comparação de meios entre ambos pode beirar à injustiça. A UNESCO, relembra-se aqui, ao considerar que o bem não está sendo cuidado de acordo com suas recomendações, pode vir a retirar o status de “patrimônio cultural da humanidade”, caso o Estado responsável falhe em seus compromissos. Além disso, ela gera relatórios sazonais documentando como está a evolução da gestão do bem. Já o MERCOSUL cultural, pelo o que foi apurado, ainda não teve tempo hábil para desenvolver tais métodos de controle, e também não parece ter criado algum tipo de penalização, se o Estado em questão descuidar do seu próprio patrimônio. Salienta-se por fim, que a criação por parte dos Estados de um plano de gestão para o bem patrimonializado é obrigatório pelas regras da UNESCO – que, aliás, oferece um modelo próprio no qual se embasar-, já o MERCOSUL não tem essa mesma exigência.

Outrossim, além do fato do MERCOSUL CULTURAL ser muito mais recente que a UNESCO, e ainda estar construindo sua forma de gestão e proteção de bens culturais, é preciso considerar também a mudança de ideologia política que está em curso no continente, como discutido na primeira parte deste capítulo. Como foi explicado extensivamente, os governos de alinhamento à direita tendem a dar preferência aos interesses econômicos dentro do MERCOSUL, buscando, ao que parece até o momento, uma volta aos ideais do Consenso de Washington. A valorização das políticas culturais, e a defesa dos interesses dos setores populares da sociedade é uma causa tradicional da esquerda. Ribeiro e Fernandes (2016) comentam que dentro do MERCOSUL sempre houve o interesse de se utilizar o setor cultural não apenas para estreitar laços, mas também para fomentar a atividade econômica. No entanto, como destacado já neste capítulo, o novo e abrangente acordo de cooperação econômica entre o MERCOSUL e a União Europeia não menciona de nenhuma forma a área da cultura e do patrimônio. Seria isso indicativo de que os novos dirigentes do bloco pretendem se desvencilhar dos objetivos construídos ao longo das últimas décadas?

Até então os documentos do Mercosul que tratam sobre a cultura, afirmam que ela tem uma responsabilidade que ultrapassa a tentativa de conexão da América do Sul através de significados do passado. Existe uma pretensão territorial de que a cultura deve ser capaz de gerar atividades econômicas e de promover ações que sejam capazes de criar novas formas de comportamentos sociais. O objetivo voltado ao desenvolvimento econômico e social da região parece ser só possível através da ligação entre a valorização das representações do passado (garantida pela criação da Comissão de Patrimônio Cultural) e das formas de criação contemporânea de novas representações (garantida pela criação da Comissão da Economia Criativa e Indústrias Criativas), pautadas no respeito à diversidade cultural (garantida pela criação da Comissão da Diversidade Cultural). As Comissões escolhidas para compor a estrutura do Mercosul Cultural representam, claramente, as intenções de seu objetivo. (RIBEIRO; FERNANDES, 2016, p.119).

O esforço da patrimonialização de bens imateriais se dá, em parte, para defender as culturas locais e os gêneros artísticos tradicionais dos processos de homogeneização cultural, trazidos a reboque pelos efeitos econômicos da globalização. O caso da *Payada* é exemplar nesse sentido. Gêneros tradicionais são ameaçados por não terem espaço nos meios de mídia de massa, e por isso tem dificuldade de chegar às camadas jovens da sociedade urbana. Frente a este embate aparente encontrado entre os gêneros musicais patrimonializados, faz-se

necessário retomar os conceitos de SHACKEL (2001) de patrimônio em disputa, que foram discutidos na seção 1.2.

Como se pode diagnosticar na análise aqui apresentada, embasada nas pesquisas de autoras rioplatenses, os recursos e a capacidade de gestão e proteção ofertadas pelos estados argentino e uruguayo aos seus patrimônios imateriais são desorganizados e insuficientes para atender a todas as demandas. Até que um esforço real de modernização dos seus marcos legais seja bem-sucedido a situação continuará tal qual aqui descrita. Em vista disso, o que parece ter ocorrido foi a escolha por parte dos governos de privilegiar os patrimônios que trazem aos seus países maior visibilidade internacional e expectativa de retorno financeiro, ou seja, os que se tornaram patrimônio cultural imaterial da humanidade pela UNESCO.

A esse dilema enfrentado pelos *payadores* que desejam proteger sua arte, soma-se o fato do encolhimento das populações rurais, especialmente na Argentina, e do descolamento do interesse das camadas mais jovens da sociedade com os valores tradicionais do campo, que a *Payada* em sua essência prioriza. Neste caso, percebe-se como um patrimônio corre o risco de ser invisibilizado por outros. A atenção do público, os recursos governamentais e privados, a atenção dos especialistas e pesquisadores no setor da cultura e do patrimônio, são disputados pelos diversos cultores dos distintos gêneros musicais. A declaração de Montevideo de 2013, em que os *payadores* dos países do Cone Sul pedem ajuda e proteção ao MERCOSUL cultural pode ser a prova dessa situação. Estando desassistidos por seus Estados, não sendo (ao menos ainda) reconhecidos pela UNESCO, os *payadores* reivindicam seus direitos de proteção e existência à instância internacional regional. Mas isso foi efetivo?

Apesar do MERCOSUL reconhecer a *Payada* como patrimônio cultural do bloco, ela devolve as obrigações do cuidado aos Estados de origem. Logo, a situação dos *payadores* argentinos e uruguayos foi melhorada? Sem diretrizes mais claras de gestão que guie a ação dos Estados, e mecanismos eficientes de fiscalização das ações implementadas, a patrimonialização no âmbito do MERCOSUL cultural parece ser de caráter apenas declaratório, com pouco efeito prático, ao menos para bens intangíveis.

Sendo o interesse de parte dos governos - que atualmente comandam os membros plenos do MERCOSUL – dá-lhe um rumo novo, e “acabar” com as diretrizes dos governos anteriores, que prioridade terá o fortalecimento das políticas culturais e patrimoniais dentro do bloco? Especialmente ao considerar-se que elas ainda estão em processo de construção, de certa forma suas normativas de gestão e de controle da proteção encontram-se inacabadas. Desta maneira, qual o incentivo que os Estados tem por parte do MERCOSUL, especificamente, para cuidar melhor destes bens? Frente ao quadro descrito, o fomento está à cargo apenas dos interesses nacionais e das disputas dos setores internos para defender cada um sua causa.

3.3.2 Chile

Dentro dessa investigação o caso chileno é que novamente gera maior interesse, também apresentando seus próprios paradoxos. Como já descrito, o Chile é um membro associado do MERCOSUL, diferentemente dos outros dois que são membros plenos. Logo, ele não pode participar com voz ativa das negociações das diretrizes do bloco. Ele apenas pode enviar representantes que assistem às reuniões como observadores, sem poder votar, e posteriormente decide quais regimes construídos dentro do MERCOSUL ele se integrará, após estes terem sido aprovados pelo membros plenos. O Chile também não participou do pedido final de patrimonialização da *Payada* em 2015, sendo a *paya* chilena integrada ao bem posteriormente, como previamente explicado. Não obstante, em fevereiro de 2016 o processo de inclusão do *Canto a lo Poeta* no inventário de patrimônios culturais Chileno foi concluído, e em maio do mesmo ano, este já foi integrado ao patrimônio do MERCOSUL.

Além disso, em comparação com seus vizinhos, o Chile também é o Estado com o marco legal referente ao Patrimônio Cultural Nacional mais simples e menos detalhado. Apenas para se colocar em perspectiva, o Brasil é o Estado que tem a legislação patrimonial mais robusta e bem desenvolvida, não apenas dentro do MERCOSUL, mas no continente sul-americano, a ponto de servir de modelo para os outros países. Argentina e Uruguay se inspiraram em algumas das diretrizes do

Brasil para cuidado e gestão patrimonial. Já o Chile, no seu desenvolvimento legal sobre o tema, é o mais atrasado comparativamente.

Frente ao cenário aqui delineado, seria de se supor que o Chile seria o Estado com menor capacidade de cuidar de seus bens culturais. Todavia, se no marco legal ele é tímido, na parte institucional e nas ações concretas o Estado surpreende. De todos é o que possui as plataformas de acesso à informação melhor organizadas, e realiza ações amplas e ostensivas, não apenas no âmbito nacional, mas no regional também. Suas plataformas oficiais de pesquisa permitiram que se fizesse uma solicitação a respeito das ações governamentais de gestão e proteção do bem. O requerimento foi pedido ao *Ministerio de las Culturas, las Artes y Patrimonio* e respondido pelo *Departamento de Patrimonio Cultural Inmaterial* do *Servicio Nacional del Patrimonio*. O governo chileno teve a gentileza de não apenas responder, mas de inclusive enviar todos os documentos referentes à gestão do *Canto a lo Poeta* pedidos. É necessário recordar, tal como explicado no capítulo 2, que no Chile a *Payada* se chama *Paya*, e é uma das modalidades dentro de um gênero artístico mais amplo, conhecido por *Canto a lo Poeta* no país. Sendo assim, todas as políticas de proteção à *Paya* estão enquadradas dentro do *Canto a lo Poeta*, não sendo tratado de forma distinta. Foram solicitados e entregues:

- *Resolución Exenta N° 0264 del 05 de febrero del 2016*, que formaliza a incorporação dos elementos, manifestações ou expressões que indicam, ao inventário priorizado do *Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile del Consejo Nacional de la Cultural y las Artes*.

- *Matriz de Plan de Salvaguardia Canto a Lo Poeta Valparaíso Sur – Región Metropolitana – Región de O'Higgins*.

- *Estrategias del Plan de Salvaguardia Canto a lo Poeta*, por Francisca Villarroel, encargada de Patrimonio Región del Libertador Bernardo O'Higgins, 2014.

- *Catastro y Análisis del Canto a lo Poeta en la Zona Costera de la Región del Maule*, por Marcos Felipe Zapata Jaque y Luis Ortuzar "Chincolito".

- Informe final "*Estudio de Levantamiento de información estratégica para diseño de planes de salvaguardia Canto a lo Poeta. Regiones de Coquimbo y Zona Región Valparaíso Norte*", 2016.

- Informe final “*Estudio de Levantamiento de información para Plan de Salvaguarda Canto a lo Poeta Región de Valparaíso (Sur), O’Higgins y Región Metropolitana*”, 2016.

Como se pode observar, o Chile é o único Estado que desenvolveu um plano de gestão nacional para a proteção do seu patrimônio imaterial. Além disso, há estudos detalhados e planos de gestão desenvolvidos para cuidar das necessidades específicas de cada uma das regiões. Avaliando-se a documentação acima e as notícias encontradas, percebe-se um comprometimento direto com as comunidades campesinas e os artistas. Existe um esforço tanto de ensinar o *Canto a lo Poeta* para os jovens e crianças, como também um amplo estudo e registro, valorização dos artistas locais, e realização de festivais e encontros de *payadores* e de pesquisadores desta arte. A série documental, da qual foram coletadas os relatos dos *payadores* chilenos mencionados no segundo capítulo desta dissertação, chamada *En la Huella del Canto a lo Poeta*, foi um projeto financiado pelos *Fondos de Cultura del Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio* do Chile.

Como a documentação é muito extensa, se mencionarão apenas os pontos mais relevantes. No *ESTUDIO DE LEVANTAMIENTO DE INFORMACIÓN ESTRATÉGICA PARA DISEÑO DE PLANES DE SALVAGUARDIA CANTO A LO POETA. REGIONES DE COQUIMBO Y ZONA REGIÓN VALPARAÍSO NORTE INFORME FINAL* de dezembro 2016, é apresentado um vasto relatório, que expõe a investigação pormenorizada da situação econômica, social, geográfica, e ambiental que compõem a região, e que influenciam na realização e perpetuação do gênero musical. Destaca-se aqui a tabela, apresentada na página 41 do próprio documento, de possíveis riscos que foram detectados que podem ameaçar a continuidade do *Canto a lo Poeta*, e, por consequência a *paya* chilena.

Figura 11: Riscos detectados a Paya Chilena

Riesgos Culturales	Riesgos Sociales y Económicos	Riesgos Ambientales y Territoriales
•Transformación estilos de vida campesina •Influencias culturales urbanas •Dificultad en traspaso generacional del saber •Inexistencia de nuevos canales para aprendizaje	•Migraciones •Pobreza •Envejecimiento poblacional y de cultores •Transformación Estructura Productiva •Dificultad de conciliar trabajo y participación en fiestas •Dificultades de desplazamiento	•Despoblamiento de territorios •Sequia/desertificación •Actividades Mineras y de Agroindustria

Fonte:: ESTUDIO DE LEVANTAMIENTO DE INFORMACIÓN ESTRATÉGICA PARA DISEÑO DE PLANES DE SALVAGUARDIA CANTO A LO POETA. REGIONES DE COQUIMBO Y ZONA REGIÓN VALPARAÍSO NORTE INFORME FINAL diciembre 2016, p. 41

Para enfrentar os desafios acima, o governo do Chile desenvolveu o *PLAN NACIONAL DE SALVAGUARDIA CANTO A LO POETA*, cujas diretrizes principais são as seguintes:

PLANO NACIONAL DE SALVAGUARDA CANTO A LO POETA

1) Inclusão do *Canto a lo Poeta* na educação formal e informal, para transmissão e promoção da expressão em todos os níveis educacionais, desde o inicial até o universitário, especialmente nas áreas de pedagogia e música, bem como na educação dos adultos, considerando a diversidade e as especificidades do canto. Validando os próprios produtores locais, como portadores legítimos e fontes de transmissão e conhecimento desta prática.

2) Desenvolvimento de um cadastro e registro em nível nacional de todos os cultores e cultoras do *Canto a lo Poeta*.

3) Criação e fortalecimento de arquivos e bibliotecas regionais e locais sobre o *Canto a lo Poeta*, com ênfase especial na documentação dos versos.

4) Desenvolvimento de workshops de melhoria nas diferentes áreas disciplinares da expressão, para organizações e comunidades cultoras.

5) Apoio à consolidação de organizações.

6) Disseminação de atividades e do *Canto a lo Humano* através dos meios de comunicação, principalmente do rádio. (Plan de Salvaguardia Canto a lo Poeta Francisca Villarroel, Encargada de

Patrimonio Región del Libertador Bernardo O'Higgins 2014 p. 10, 2014, tradução nossa).¹¹⁷

Como se pode verificar na *Resolución Exenta Nº 0264*, de acordo com a Ley Nº19891, “o *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes* é um serviço público autônomo, descentralizado e territorialmente desconcentrado”. Provavelmente, deve-se a essa característica do *Consejo* a capilaridade e abrangência das ações verificadas dentro das comunidades do país. Segundo este mesmo documento, o Estado chileno, signatário¹¹⁸ da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO, baseou-se nesse regime e nas demais disposições e diretrizes da UNESCO, para criar o seu *Inventario Priorizado del Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile*. Ressalta-se aqui que o *Canto a lo Poeta* não é um Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade declarado pela UNESCO. Não obstante, esse Estado, inteligentemente, promulgou a resolução de que as orientações da UNESCO servirão como base e guia para as ações de gestão e proteção para todos os bens culturais patrimonializados dentro do Chile, independentemente se estes foram patrimonializados em outros âmbitos, como no MERCOSUL e na própria UNESCO. Essa decisão permite um tratamento igualitário entres os diversos bens, evitando disputas entre os gêneros artísticos, e uma administração cuidadosa e abrangente para todo o setor patrimonial, atitude que, infelizmente, Argentina e Uruguay não adotaram. Em comparação, nos países platinos a preocupação com a gestão dos bens patrimoniais imateriais parece estar

¹¹⁷ **PLAN NACIONAL DE SALVAGUARDIA CANTO A LO POETA**

- 1) Inclusión del Canto a lo Poeta a la educación formal e informal, para la transmisión y promoción de la expresión en todos los niveles educativos, desde el inicial hasta el universitario, especialmente en las áreas de pedagogía y música, así como en la educación de adultos, considerando la diversidad y especificidades del canto. Validando a los propios cultores locales como los legítimos portadores y fuentes de transmisión y conocimiento de esta práctica.
- 2) Desarrollo de un catastro y registro a nivel nacional de todos los cultores y cultoras del canto a lo poeta.
- 3) Creación y fortalecimiento de archivos y bibliotecas regionales y locales sobre el canto a lo poeta, con especial énfasis en la documentación de versos.
- 4) Desarrollo de talleres de perfeccionamiento en los distintos ámbitos disciplinarios de la expresión, para las organizaciones y comunidades cultoras.
- 5) Apoyo para consolidación de organizaciones.
- 6) Difusión de las actividades y del canto a lo humano a través de los medios de comunicación, especialmente, el radial. (Plan de Salvaguardia Canto a lo Poeta Francisca Villarroel, Encargada de Patrimonio Región del Libertador Bernardo O'Higgins 2014 p. 10, 2014).

¹¹⁸ Todos os membros (plenos e associados) do MERCOSUL são signatários dessa convenção.

dedicada apenas aos que foram reconhecidos pela UNESCO, e ainda sim parece inferior ao esmero encontrado no Chile.

Destarte, a *Resolución Exenta Nº 0264* reforça a percepção anterior de que o MERCOSUL CULTURAL falha como órgão de fiscalização da gestão patrimonial. Mesmo que o bloco não forneça recursos financeiros para a proteção dos bens e promoção dos artistas, tão ou mais importante que isso, é o apoio dado mediante a orientações claras de expertise e manejo com o patrimônio cultural, tal como é observado com a UNESCO. Novamente, faz-se a ressalva que a UNESCO foi fundada em 1946, e as próprias Convenções deste órgão são mais antigas que a própria criação do MERCOSUL CULTURAL. Então, uma comparação sem fazer essa ponderação é claramente inadequada. Mais do que se apontar para pouca efetividade das patrimonializações, o que se deseja é diagnosticar a atual situação em que o setor se encontra, e indicar a necessidade da discussão das diretrizes e estatutos dentro do MERCOSUL CULTURAL, que possam ser utilizados de guia para os Estados. Isto é, não se trata de um caso perdido, apenas uma conjuntura que necessita de aprimoramento.

Considerações Finais – Discussão dos resultados

Ao final desta extensa investigação pode-se chegar às seguintes respostas aos problemas apresentados. O problema original desta pesquisa era: Como a patrimonialização da *Payada* no MERCOSUL CULTURAL consolidaria determinados valores e identidades, e poderia refletir um projeto político de pertencimento transfronteiriço dentro do bloco? A hipótese original foi parcialmente refutada. A expectativa era encontrar um projeto político claro existente no MERCOSUL, que visasse o fortalecimento dos laços de irmanamento entre os países formadores do bloco, que fosse além de interesses econômicos, pautado pelo viés político da esquerda latino-americana, resultado da Onda Rosa que aconteceu no continente a partir dos anos 2000. O que foi efetivamente encontrado foi que a alternância ideológica no alinhamento político dos principais membros fundadores do MERCOSUL tem deixado incerto os interesses estratégicos do bloco. A cada nova guinada política o bloco sofre com alterações profundas, não apenas no seu desenho institucional, como nos acordos que assina, e nos

interesses que persegue. Todavia, é importante destacar que não se trata de uma luta de completos opostos. Ações importantes na área da cultura e do patrimônio foram desenvolvidas em todas as épocas, o que se está apontando são as prioridades dadas a cada setor.

Como se pode verificar, o MERCOSUL foi criado originalmente visando suprir apenas interesses econômicos que nunca foram totalmente conquistados. Na sua primeira década de sua existência ocorreram algumas iniciativas de coordenação entre os ministérios da cultura e um esboço de aproximação das legislações nacionais sobre o tema. Foi também na década de 1990 que se começou a pensar na criação de uma instância voltada apenas para cultura e um comitê encarregado do patrimônio cultural. Quase 10 anos após a criação do MERCOSUL, houve a emergência da Onda Rosa no continente, que trouxe novo fôlego ao bloco. Isto trouxe o florescimento de uma série de novas políticas, órgãos inteiros foram criados, entre eles o MERCOSUL CULTURAL, e os objetivos principais passaram a ser de estreitamento dos laços culturais, e diminuição das desigualdades sociais. Não obstante, o setor econômico do bloco teve uma desaceleração, tendo este assinado apenas três acordos comerciais pequenos em mais de 15 anos.

Agora, uma nova vaga política ameaça alterar o destino do bloco outra vez, ela visa não apenas corrigir a “potencial falha” dos governos anteriores na gestão do bloco, e voltar a priorizar o comércio, mas, lamentavelmente, intenta também destruir o legado positivo construído no passado. Desta forma, o futuro do MERCOSUL CULTURAL e de seus bens patrimonializados parece incerto. Como descrito na parte final do último capítulo, as instituições e estatutos não chegaram ainda a sua maturidade, correndo o risco de serem sufocados ou esquecidos, antes mesmo do seu pleno desenvolvimento. Isto ainda é um futuro hipotético que pode ser evitado. Entretanto, mesmo na época dos governos neoliberais de 1990 a cultura ainda teve o seu espaço, ainda que tímido comparado com o que ocorreu nas décadas seguintes. Como as decisões precisam de unanimidade para serem aprovadas no bloco, é possível que não aconteça nenhuma contração significativa no setor cultural e patrimonial, talvez apenas uma desaceleração das atividades.

A segunda parte da hipótese inicial era de que a escolha de patrimonializar certos bens teria um fim político, para auxiliar no fortalecimento dos vínculos entre

os Estados. Quando se iniciou essa pesquisa, tinha-se a impressão de que a decisão de escolher a *Payada*, como primeiro patrimônio cultural imaterial do MERCOSUL, teria ocorrido de cima para baixo. Numa aparente tentativa do MERCOSUL de criar uma nova tradição, uma *tradição inventada*, tal qual conceituada por Eric Hobsbawn, na qual poderia tentar criar uma narrativa de identidade mercosulina supranacional. No entanto, tal suposição absolutamente não se sustenta. Em investigações posteriores, mais aprofundadas, foram descobertos documentos que claramente provam que a iniciativa partiu de baixo pra cima, de uma reivindicação da comunidade de *payadores* e *payadoras* dos países do Cone Sul. Estes ao verem sua arte ameaçada pela mídia massificada, pelo abandono das culturas rurais, pela migração populacional para as grandes cidades, pelo envelhecimento de seus artistas, e pelos reflexos da globalizam pedem socorro e auxílio para proteger a sua arte enviando seu pedido ao MERCOSUL.

O dado que facilitou esse erro na avaliação inicial, além do fato de que na época não havia se encontrado a Declaración de Montevideo de 2013, foi que os *payadores* tem uma rica história e tradição na defesa de valores e ideais que são caros à esquerda latino-americana. Os *payadores* denunciavam as injustiças sociais de sua época, acusaram ditadores, instigaram as populações locais a lutarem por independência, e defendiam, já no século XIX, ideias de panamericanismo, xenofobia anglófona e equidade econômica. Tal histórico fez parecer que a *Payada* seria uma escolha perfeita, dentro da perspectiva dos governos integrantes da Onda Rosa, como gênero artístico representativo do bloco. No entanto, sem poder entrevistar diretamente quaisquer dos envolvidos nas reuniões de escolha e aprovação da *Payada* como patrimônio cultural imaterial do MERCOSUL CULTURAL, é possível que tal situação seja mera coincidência. As características históricas da *Payada* de fato reforçam os interesses políticos do bloco, especialmente pela perspectiva da esquerda. Todavia, não é adequado ser taxativo na afirmação de que esse foi o motor principal por trás da sua escolha, é fundamental considerar o clamor das suas comunidades pela sua proteção e defesa. Sendo assim, o mais correto talvez seja afirmar que houve uma confluência de interesses de ambos os lados, a junção do útil ao agradável.

Afinal, houve um reconhecimento verdadeiro por parte das comunidades locais argentinas, brasileiras, chilenas e uruguayas da necessidade de proteger, e, portanto, tornar patrimônio cultural do MERCOSUL a *Payada*. Etapa essencial para o processo de patrimonialização, tal como descrito por Davallon no caso de bens imateriais. Logo, a proposta de patrimonialização não foi um mero ato político buscando servir interesses particularistas de grupos de poder, ela nasceu de um pedido legítimo do povo. A sua aprovação, não obstante, pode ter sido facilitada pelo fato do grupo ideológico que estava no comando do bloco na época se identificar com os valores e ideais propagados historicamente por essa arte. Uma pergunta que fica no ar é: se a proposta de patrimonialização da *Payada* fosse apresentada em 2019, com a atual retomada da direita conservadora ao governo de parte dos integrantes do bloco, teria sido ela aprovada? Algo que nunca poderá ser respondido, mas que pode dar certa margem a reflexões e debates. O que se pode considerar é que o clima ideológico que predominava no MERCOSUL na época da aprovação era auspicioso, tanto que ela ocorreu.

Tendo essa situação aclarada no meio da pesquisa, nova pergunta se delineou para ser respondida: como foi a efetividade da patrimonialização da *Payada* no âmbito do MERCOSUL, bem como na Argentina, Chile e Uruguay e seus reais efeitos sobre este bem? Neste segundo questionamento as conjecturas feitas se mostram corretas, ao menos até o momento em que se escreve esta conclusão, de que a patrimonialização dentro do bloco serviu, ao menos até o momento, mais para fins de discurso, com pouco efeito prático.

O quadro, que infelizmente se constatou, foi de fragilidade das políticas públicas para o patrimônio cultural imaterial dentro dos Estados, e do MERCOSUL CULTURAL, com exceção do Chile. Na Argentina, no Uruguay, e no próprio bloco, o que se averiguou foi que a patrimonialização teve um efeito apenas declaratório. Não há nenhum plano de gestão nos Estados platinos, e nem sequer qualquer informação a respeito de um interesse da criação de um. Os eventos, festivais e encontros que ocorrem nesses países parecem ocorrer por esforço dos próprios *payadores*, com apoio governamental pouco claro.

Por outro lado, da parte do MERCOSUL, não há um estatuto definindo diretrizes e guias específicos de como os bens imateriais devem ser geridos e protegidos, desenvolvido pelo bloco. Também não se encontrou meios de

fiscalização quanto a ação dos Estados. Como visto no último capítulo, de acordo com o relato do pesquisador Roberto Heiden, o Comitê de Patrimônio Cultural (CPC) ainda não tem todas as diretrizes feitas. Inclusive foi mencionado, no mesmo relato, da importância dos casos concretos para que os componentes do comitê pudessem entender as necessidades específicas de cada caso, e, a partir delas, ir construindo suas políticas. É fundamental esclarecer que todas as afirmações aqui feitas, referentes à pouca efetividade da ação do MERCOSUL CULTURAL, tangem somente o patrimônio cultural imaterial, concluídas mediante do que foi apurado no caso específico da *Payada*. Não se deseja fazer uma generalização para todas as patrimonializações dentro do bloco, podendo a situação de outros bens culturais, de natureza distinta, estarem em situação muito melhor desenvolvida e satisfatória.

Ou seja, a patrimonialização da *Payada* não é um caso perdido. Se o CPC for capaz de perceber as falhas e incompletudes que detectou-se nesta pesquisa, então elas podem ser sanadas, e a patrimonialização da *Payada* pode sim ter um efeito benéfico protetivo para o gênero e seus cultores. Contudo, há de se considerar as mudanças do alinhamento político ocorrido dentro dos governos do bloco, como já comentado. A situação atual pode tanto impedir ou ao menos atrasar que tal melhoria possa ser realizada, ao menos no curto e médio prazo. Se o ranço contra o setor cultural, e, principalmente, a implicância com o legado dos governos passados não for ao menos amenizada, é possível que só se consiga ter desenvolvimentos significativos para o tema com uma nova mudança nas tendências políticas dos membros-pletos. Ou, pelo mínimo, uma troca de gestão com uma visão mais conciliatória com as necessidades de todos os setores da sociedade.

Com exceção do Chile, a maioria das ações de promoção e proteção da *Payada* parecem ter pouca participação do MERCOSUL e dos governos nacionais, sendo fruto do esforço coletivo dos *payadores* e das comunidades rurais em que se dão. Em outras palavras, a reivindicação da comunidade dos *payadores* e *payadoras* argentinos, brasileiros e uruguaios de auxílio na proteção, gestão e promoção da *Payada* não está sendo atendida como deveria. Ao que tudo indica apenas os chilenos estão bem assistidos.

O que se pôde verificar de igual forma, nos três países averiguados, é que quando as políticas patrimoniais foram bem feitas, tanto para a *Payada* quanto para

outras manifestações de bens culturais intangíveis, elas sempre foram pautadas por diretrizes oferecidas pela UNESCO. Não se verificou nenhuma influência benéfica direta ou mesmo menção sobre possíveis orientações dadas pelo MERCOSUL a esse respeito. Novamente, o caso da postura adotada pelo Chile é exemplar, e deveria ser seguida pelos seus vizinhos. Enquanto que Argentina e Uruguay demonstraram algum cuidado apenas para com os patrimônios imateriais reconhecidos no âmbito da UNESCO, - deixando os outros bens intangíveis¹¹⁹ em segundo plano – o Chile trata com igual esmero todos os seus patrimônios.

Por fim, ressalta-se a complexidade desta investigação e os muitos desafios encontrados pelo caminho. A relação com as fontes foi das mais complicadas. Por um lado, a abundância de trabalhos sobre a arte do *payador* e sobre as políticas patrimoniais desenvolvidas no continente, foi de certo forma desencorajador. Por um lado, a quantidade imensa de livros, artigos, teses e entrevistas sobre a *Payada* forçam um exercício de escolha e síntese bastante exaustivo, no final, se optou pelas fontes que vieram de pesquisas mais extensas e profundas sobre o gênero ou os relatos diretos dos *payadores*. Por respeito e carinho a esses artistas, sentiu-se a necessidade de dar voz e espaço para eles nessa pesquisa. Mesmo que não tenha sido possível realizar pessoalmente entrevistas com os *payadores*, buscou-se tratar com cuidado as entrevistas e relatos que se pôde ter acesso.

Da mesma maneira, a rica série de investigações produzidas pelo próprio corpo discente do PPG de Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel foi um novo desafio. Como tratar com novidade algo tão debatido? Deve-se buscar fazer as mesmas revisões de bibliografia? Deve-se repetir a genealogia das leis sobre o patrimônio cultural nos países aqui estudados, e que já tão extensivamente foram apresentados por outros trabalhos de excelente qualidade? A escolha que se fez nesta dissertação pode talvez ter sido arriscada, e agora explica-se o porquê. Em primeiro lugar, preocupou-se muito com o risco de cair no plágio. É importante deixar isso bem esclarecido, já que mais de uma vez houve a obrigação de redesenhar o projeto dessa pesquisa porque, caso contrário, repetiria as investigações e conclusões de outros pesquisadores e colegas. Tendo isso em mente, o que se buscou fazer foi, ao invés de repetir o trabalho dos colegas, foi

¹¹⁹ Salienta-se que o tratamento dado aos bens materiais não foi investigado em nenhum dos países e nem no MERCOSUL, e, portanto, não se pode fazer nenhuma afirmação a respeito. Crê-se apenas, que tendo seus estatutos específicos bem estabelecidos que a situação pode ser distinta.

confiar em suas pesquisas. O edifício da ciência se constrói numa rede colaborativa infinita de pesquisadores, que dialogam entre si e apoiam-se mutuamente. Logo, este trabalho embasou-se também nas conclusões dos companheiros deste PPG.

A segunda importante razão para a abordagem escolhida foi o esforço de sempre se fazer um diálogo entre os autores, eventos, notícias e leis com o objeto desta pesquisa. Ao invés de simplesmente dissertar sobre os conceitos ou visão teórica de determinado pesquisador, o que se buscou foi sempre entender que contribuições sua obra poderia trazer para o problema de pesquisa. Tal pensamento também foi utilizado na seleção de quais documentos do MERCOSUL foram aqui mencionados, e de quais leis e diretrizes nacionais seriam comentadas. Não foram abordadas nem todas as atas do MERCOSUL cultural, nem todas as leis sobre patrimônio dos países. Todavia, a intenção desta investigação não foi realizar um trabalho de catálogo, que por sinal já foi feito em muitos artigos, dissertações e teses, que inclusive foram referenciadas aqui. Essas informações já estão à disposição, e outros pesquisadores já fizeram seus trabalhos em cima delas. Portanto, o que foi citado foram as que tinham pertinência com o tema, e que ajudariam na compreensão do cenário encontrado. Outra razão menor para essa escolha, mas ainda válida comentar, é o cuidado com as próprias dimensões desta dissertação. Se fossem comentados em detalhe todas as documentações oficiais, leis e notícias e obras sobre a payada, este trabalho teria mais algumas centenas de páginas.

Não obstante, a abundância de pesquisas já feitas não foi o único obstáculo para este estudo. Na outra ponta, também houve dificuldade de acesso a fontes primárias de informação. Já se sabia que dado o caráter internacional do trabalho, seria esperado dificuldade no acesso aos dados dos governos. Ainda sim, elas eram necessárias para que uma contribuição real nova pudesse ser ofertada. Afinal, como conseguir satisfazer o quesito de originalidade do trabalho científico, se por um lado há profusão de obras sobre o mesmo tema e por outro as informações que ajudariam às conclusões não são encontradas? A justificativa desta pesquisa estava calcada na novidade que o enfoque interdisciplinar poderia trazer ao tema. Após longo período, chegou-se à conclusão de que mesmo a falta de respostas e a desconfirmação de hipóteses também geram uma contribuição à ciência.

A princípio, a expectativa era de encontrar uma série de notícias comentando sobre eventos e festivais, ações educacionais, que tivessem se iniciado após o advento da declaração de patrimônio do MERCOSUL. Uma das ideias originais era traçar um antes e depois na vida dos *payadores*, verificar como a patrimonialização estaria auxiliando a promover e proteger a cultura *payadoresca* para além de suas comunidades locais. No entanto, no confronto com os dados da realidade, percebeu-se que não há um antes e depois na vida dos *payadores* argentinos e uruguayos. Quando já se estava para desistir das conclusões desta pesquisa, se recebe a resposta do governo chileno, com sua extensa documentação, que deu novo fôlego e norte para a finalização deste trabalho.

Deve-se lembrar que não se recebeu resposta a muitas das tentativas feitas de contato com o MERCOSUL e os governos argentino e uruguayo, e nem se pôde ir fisicamente até as sedes dos ministérios da cultura dos países analisados, e nem do MERCOSUL CULTURAL, devido a restrições temporais e financeiras. Portanto, as conclusões aqui expostas são inevitavelmente parciais e incompletas, já que não foi possível ter acesso a todas informações, muitas delas possivelmente até de teor confidencial para o público. Ainda sim, dada a situação que pôde ser apurada, fica a reflexão final: será que a criação do Comitê de Patrimônio Cultural do MERCOSUL CULTURAL foi realmente útil? Será que as convenções, diretrizes, e expertise oferecidas pela experiente UNESCO já não seriam suficientes para aconselhar os Estados sobre como gerir seus patrimônios culturais? Ou então, quais contribuições únicas da experiência patrimonial sul-americana poderiam ser desenvolvidas dentro do MERCOSUL CULTURAL, e que serviriam de exemplo para o resto do mundo? Perguntas para uma próxima pesquisa, esta se dá por encerrada.

No desfecho desta jornada, apesar dos muitos tropeços e dificuldades, tanto da pesquisadora quanto os encontrados nos países estudados, fica a esperança da construção de um novo amanhã. A verdade é que a declaração da *payada* como patrimônio é muito recente, e como foi visto no terceiro capítulo, muitos são os trâmites necessários e os interesses discordantes que precisam ser harmonizados, para que se possa acontecer um avanço real na matéria. O MERCOSUL cultural evolui a partir dos casos concretos, que ao apresentar suas demandas e dificuldades específicas forçam o desenvolvimento de respostas adequadas, que

não podem ser antevistas à priori. Argentina e Uruguay também enfrentam desafios no setor cultural e patrimonial, a falta de recursos, as instabilidades políticas, e os muitas artes que demandam atenção. O Chile também tem muito a melhorar e avançar, especialmente em seu marco legal sobre patrimônio, no entanto, por hora serve de exemplo e inspiração para os vizinhos. O importante é não desistir, e nem se dar por vencido, mas sim aprender com os próprios erros. Como dizem os aguerridos *gauchos* “não está morto quem peleia”. Essa pesquisa se encerra por aqui, mas não a história da *Payada* e nem o desenvolvimento da gestão do patrimônio cultural no MERCOSUL.

Referências

ABBOT, Milena de Oliveira. **PAYADOR, PAMPA E GUITARRA: Tempo, espaço e ecos de uma cultura.** 2015. 118f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/ppgl/files/2015/07/DISSERTAÇÃO-MILENA-DE-OLIVEIRA-ABOTT.pdf>> Acesso em: 02 out. 2016

ALVARES, Felipe Batistella. **MILONGA, CHAMAMÉ, CHIMARRITA E VANEIRA: ORIGENS, INSERÇÃO NO RIO GRANDE DO SUL E OS PRINCÍPIOS DE EXECUÇÃO AO CONTRABAIXO** Monografia. Centro de Artes e Letras, UFSM, Santa Maria, 2007. Disponível em: <<http://www.felipealvares.com.br/wp-content/uploads/2013/03/monografia-felipe-batistella-alvares.pdf>> Acesso em: 30 jan. 2017

AÑÓN, Andrea Monteserin. La salvaguardia del PCI por parte del estado uruguayo: el caso del Candombe. 156 p. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas. Instituto de Ciências Humanas. Pelotas, 2016. – Orientadora Maria Letícia Mazzucchi Ferreira

BARROS, José D'Assunção. TEMPO E NARRATIVA EM PAUL RICOEUR: CONSIDERAÇÕES SOBRE O CÍRCULO HERMENÊUTICO IN: **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais** Janeiro/ Fevereiro/ Março/ Abril de 2012 Vol. 9 Ano IX nº 1 ISSN: 1807-6971 Disponível em: <http://revistafenix.pro.br/PDF28/Artigo_9_Jose_D_Assuncao_Barros.pdf> Acesso em: mar. 2019

BENCKE, Glayson Ariel; CHOMENKO, Luiza; SANT'ANNA, Danilo Menezes. **O que é o Pampa?** [2016] Disponível em: <<https://ainfo.cnptia.embrapa.br/digital/bitstream/item/154231/1/Nosso-Pampa-Desconhecido-1.pdf>> Acesso em: 08 fev. 2017

BENJAMIN. W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. IN: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política.** Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 3.ed., 1987. Acesso em: 12 ago. 2017

BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** Ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

BIZZOZERO, Lincoln. Los primeros veinte años del MERCOSUR: del Programa de Liberalización comercial al plan estratégico de acción social. In: **Revista Densidade**, Buenos Aires, mayo, p. 25-34, 2011.

BRESSER-PEREIRA, Luis Carlos. A CRISE DA AMÉRICA LATINA: CONSENSO DE WASHINGTON OU CRISE FISCAL? In: **Pesquisa e Planejamento Econômico**, 21 (1), abril 1991: 3-23. Disponível em: <<http://www.bresserpereira.org.br/papers/1991/91-acriseamericalatina.pdf>> Acesso em: out. 2018

CABOULI, Claudia. "La Paya forma parte de la misma raíz de la Payada" In: SIELFELD, Matias. La Paya Patrimonial: UN RECONOCIMIENTO A LA TRADICIÓN DEL VERSO IMPROVISADO CHILENO. p. 10-15 **Patrimonio de Chile**, jun. 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/attachments/51391819/download_file?st=MTU1MDc4MzE5MCwxNzcuOTcuMTEzLjE1MCwxNDgyMDM1MA%3D%3D&s=swp-toolbar> Acesso: jun. 2018

CAMPOS, Yussef Daibert **Salomão de Imaterialidade do Patrimônio e Identidade Social: uma análise da lei Robin Hood de Minas Gerais**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural . Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2010. 113f. Disponível em: <<http://repositorio.ufpel.edu.br:8080/handle/123456789/1054>> Acesso em: set. 2017

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. Traduzido por: Maria Leticia Ferreira.1ª. ed. 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2016. 219 p. Tradução de: Mémoire et identité.

CANTO a lo Divino. Cap.2 "En la Huella del Canto a lo Poeta" Dirección, guión y Postproducción: Christian Pino Palominos. Conducción e Investigación: Francisco Astorga. Proyecto financiado por los Fondos de Cultura del Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio. Producción de Aqua Ideas. (30min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1qr59eyHOQI> Publicado no YOUTUBE em 9 de out de 2018 Acesso: jan. 2019

CANTO a lo Humano, Cap.4 "En la Huella del Canto a lo Poeta." Dirección, guión y Postproducción: Christian Pino Palominos. Conducción e Investigación: Francisco Astorga. Proyecto financiado por los Fondos de Cultura del Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio. Producción de Aqua Ideas. (30min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Jrho2iq_vE> Publicado no YOUTUBE em 23 de out de 2018 Acesso: jan. 2019

CAPES **Documento da área** - Interdisciplinar. 2016 Disponível em: <http://www.capes.gov.br/images/documentos/Documentos_de_area_2017/INTE_docarea_2016_v2.pdf> Acesso em: out. 2017.

CARBAUGH, Robert J. **International Economics** 13th edition. USA: South-Western CENGAGE Learning, 2011. 580 p.

CARNEIRO, Júlia Dias. UE fechou acordo 'com pressa' porque Mercosul está em situação frágil, diz Celso Amorim **BBC News Brasil**, no Rio de Janeiro, notícia de 28 junho 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-48808097>> Acesso em: jul. 2019

CAZARRÉ, Marieta. **Governo de transição começa hoje no Uruguai** Posse de Lacalle Pou será no dia 20 de março de 2020. Agência Brasil EBC , notícia publicada em 02 de dezembro de 2019. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2019-12/governo-de-transicao-comeca-hoje-no-uruguai>> Acesso em : dez. 2019

CHÁ, Ercilia Moreno. **“Aquí me pongo a cantar...”** El Arte payadoresco de Argentina y Uruguay. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dunken, 2016

CHÁ, Ercilia Moreno. El desafío poético cantado como tradición performática latino-americana. El caso de la payada de contrapunto en los payadores rioplatenses. P. 51-64 In: **Mediações Performáticas Latino Americanas II** (org.) André Carreira, Fernando Pinheiro Villar, Graciela Ravetti, Guiomar de Grammont, Sara Rojo. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004. 209p. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Mediações%20Performáticas%20Latino%20Americanas%20II.pdf>> Acesso em: set. 2017

DAVALLON, Jean. À propos des régimes de patrimonialisation : enjeux et questions. Patrimonialização e sustentabilidade do património: reflexão e prospectiva, Nov 2014, Lisboa, Portugal. Disponível em:< <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01123906/document>> Acesso: mar. 2019.

DECLARACIÓN DE MONTEVIDEO Montevideo, 31 de marzo de 2013 Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Anexo%20X_1.pdf > Acesso em: dez. 2017

DEPARTAMENTO DE PATRIMÓNIO CULTURAL INMATERIAL **Catastro y Análisis del Canto a lo Poeta en la Zona Costea de la Región del Maule**, por Marcos Felipe Zapata Jaque y Luis Ortuzar “Chincolito”. [s.d.] Chile

DEPARTAMENTO DE PATRIMÓNIO CULTURAL INMATERIAL **Estrategias del Plan de Salvaguardia Canto a lo Poeta, por Franscisa Villarroel**, encargada de Patrimonio Región del Libertador Bernardo O’Higgins, 2014, Chile.

DEPARTAMENTO DE PATRIMÓNIO CULTURAL INMATERIAL Informe final **“Estudio de Levantamiento de información estratégica para diseño de planes de salvaguardia Canto a lo Poeta. Regiones de Coquimbo y Zona Región Valparaíso Norte”**, 2016, Chile.

DEPARTAMENTO DE PATRIMÓNIO CULTURAL INMATERIAL Informe final **“Estudio de Levantamiento de información para Plan de Salvaguarda Canto a lo Poeta Región deValparaíso (Sur), O’Higgins y Región Metropolitana”**, 2016, Chile.

DEPARTAMENTO DE PATRIMÓNIO CULTURAL INMATERIAL **Matriz de Plan de Salvaguardia Canto a Lo Poeta Valparaíso Sur – Región Metropolitana – Región de O’Higgins**. [s.d.] Chile.

DEPARTAMENTO DE PATRIMÓNIO CULTURAL INMATERIAL **Resolución Exenta Nº 0264** del 05 de febrero del 2016, que formaliza incorporación de los elementos, manifestaciones o expresiones que indica, al inventario priorizado do Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile del Consejo Nacional de la Cultural y las Artes. 2016, Chile.

DREXLER, Jorge. **Poetry, music and identity** (with English subtitles) TED Conference in 2002. TED Talks channel. (18 min) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C2p42GASnUo>> Publicado no YOUTUBE em 10 de maio de 2017. Acesso em: out. 2018

DORRA, Raúl. El arte del payador .In: **REVISTA DE LITERATURAS POPULARES**, México, ano VII, número 1, p. 110-132, 2007. Disponível em: <<http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/13/06-Dorra.pdf>> Acesso em: 04 out. 2016

EN LA HUELLA del Canto a lo Poeta Cap.1 El origen. Dirección, guión y Postproducción: Christian Pino Palominos. Conducción e Investigación: Francisco Astorga. Proyecto financiado por los Fondos de Cultura del Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio. Producción de Aqua Ideas. (30min) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uE6S8PhN4Qw>> Publicado no YOUTUBE em 2 de out de 2018 Acesso: jan. 2019

ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL ASSEMBLEIA LEGISLATIVA **LEI Nº 11.676, DE 16 DE OUTUBRO DE 2001.** Dispõe sobre a instituição do “Dia do Pajador Gaúcho”. Publicada no DOE nº 198, de 17 de outubro de 2001 Porto Alegre : PALÁCIO PIRATINI, 16 de outubro de 2001. Disponível em: <<http://www.al.rs.gov.br/filerepository/repLegis/arquivos/11.676.pdf>> Acesso em: out. 2018

FERRAZ, Silvio. Apontamentos sobre a escuta musical. **Revista Musica Hodie**, Vol.1, Dezembro de 2001-19. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/19525>> Acesso em: 19 mai. 2017

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio.** Ensaios Contemporâneos. 2. Ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. pp. 59-79.

FRIZZERA, Guilherme. A suspensão do Paraguai no MERCOSUL: problema interno, solução externa. In: **Conjuntura Global**, Curitiba, Vol. 2, n.3, jul./set., 2013, p. 156-164. Disponível em: <<http://www.humanas.ufpr.br/portal/conjunturaglobal/files/2013/04/A-suspensao-do-Paraguai-no-MERCOSUL-problema-interno-solucao-externa.pdf>> Acesso em: nov. 2018.

FURASTÉ, Pedro Augusto **Normas técnicas para o trabalho científico:** Explicação das normas da ABNT. 17 ed. Porto Alegre: Dáctilo Plus, 2014 232p.

GARCIA, Rose Marie Reis. **CHANSONS des <<Trovadores>> du <<Rio Grande do Sul>> - BRESIL.** Contribution à l'étude du chant improvisé et du chant narratif.. Tese (doutorado). Faculté de Lettres, Sciences de Langage et des Arts, Université Lumière, Lyon, 1993.

HALBWACHS, Maurice. **Les cadres sociaux de la mémoire.** Paris: Mouton, 1925.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 102 p. Tradução de: The question of cultural identity.

HARTOG, François. Tempo e História: "Como escrever a história da França Hoje?". In: **História Social**. n.3, Campinas, 1996.

HEIDEN, Roberto. Argentina, Uruguai e Merocsul: instituições, normativas e políticas patrimoniais no context de uma união aduaneira. 322p. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas. Instituto de Ciências Humanas. Pelotas, 2017. – Orientadora Maria Letícia Mazzucchi Ferreira

HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro**. "El gaucho Martín Fierro". "La vuelta de Martín Fierro". Catamarca 1902. Buenos Aires: RTM S.A., 2009

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terrence. (Ed.) **The Invention of Tradition**. United Kingdom: Cambridge, 1983. 320 p.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL **Missões Jesuíticas, Ponte Mauá e La Payada são reconhecidos como patrimônio cultural do MERCOSUL**. 02 jun. 2015. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/2357/missoes-jesuisticas-ponte-maua-e-la-payada-sao-reconhecidos-como-patrimonio-cultural-do-mercosul>> Acesso em: 04 out. 2016

KÜHNERT, Nicolás. **Acerca de PROYECTO PAYADORES** Disponível em: <<https://proyectopayadores.com.ar/acerca-de/>> Acesso em: 08 fev. 2017

LA PAYA, Cap.5 "En la Huella del Canto a lo Poeta." Dirección, guión y Postproducción: Christian Pino Palominos. Conducción e Investigación: Francisco Astorga. Proyecto financiado por los Fondos de Cultura del Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio. Producción de Aqua Ideas. (30min) Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=jj-wV5m6mFY>> Publicado no YOUTUBE em 30 de out. de 2018 Acesso: jan.2019

LOS INSTRUMENTOS Cap.7 "En la Huella del Canto a lo Poeta" Dirección, guión y Postproducción: Christian Pino Palominos. Conducción e Investigación: Francisco Astorga. Proyecto financiado por los Fondos de Cultura del Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio. Producción de Aqua Ideas. (30min) Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=aukYZZzxdG8>> Publicado no YOUTUBE em 13 de nov. de 2018 Acesso: jan.2019

MARIANO, Mercedes; ENDERE, María Luz; MARIANO, Carolina I. Herramientas metodológicas para la gestión del patrimonio intangible. El caso del municipio de Olavarría, Buenos Aires In: **Argentina Revista Colombiana de Antropología**, vol. 50, núm. 2, julio-diciembre, 2014, pp. 243-269 Instituto Colombiano de Antropología e Historia Bogotá, Colombia. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105035710010>> Acesso em: out.. 2017

MENDOZA GARCIA, Jorge. **Las formas del recuerdo. La memoria narrativa.** Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/view/34157>> Acesso em: 19 mai. 2017

MERCOSUL **Declaración de Integración Cultural del Mercosur complementario del acta de Fortaleza.** Anexo II. Buenos Aires, 12 jun. , 2008. Disponível em: <http://www.mercosurcultural.org/attachments/article/99/RMC_2008_ACTA01_AN_E02_ES_DeclaracionIntegracionCultural.pdf> Acesso em: 04 out. 2016> Acesso em: 04 out. 2016

MERCOSUL **Estructura orgânica y reglamento interno del Mercosur Cultural,** 2014. Dec. CMC N°22/14 Disponível em: <http://www.mercosurcultural.org/attachments/article/99/DEC_022-2014_ES_Estruct%20y%20Reg%20Int%20MCS%20Cultural.pdf> Acesso em: 04 out. 2016

MERCOSUL **MERCOSUR/CMC/DEC. N° 2/95 REUNION DE MINISTROS DE CULTURA,** 1995. Disponível em: <<http://www.mercosurcultural.org/attachments/article/125/CREACION%20REUNION%20DE%20MINISTROS%20DE%20CULTURA.pdf>> Acesso em: 04 out. 2016

MERCOSUL **Patrimonio Cultural Del Mercosur .** DEC_021-2014_ES Disponível em: <http://www.mercosurcultural.org/attachments/article/125/DEC_021-2014_ES_Patrimonio%20Cultural%20MCS.pdf> Acesso em: 04 out. 2016

MERCOSUR CULTURAL **Principales Acciones del Mercosur Cultural** Disponível em: <<http://mercosurcultural.org/index.php/2015-10-06-13-01-45/principales-acciones>> > Acesso em: out. 2017

MERCOSUL **PROTOCOLO DE INTEGRACION CULTURAL DEL MERCOSUR .** MERCOSUR/CMC/DEC N° 11/96,1996. Disponível em: <<http://www.mercosurcultural.org/attachments/article/125/PROTOCOLO%20DE%20INTEGRACION%20CULTURA.pd>> Acesso em: 04 out. 2016

MICHEL, Johann, **Du centralisme à la gouvernance des mémoires publiques,** Sens-public, 2010/02. Disponível em: <<http://www.sens-public.org/article.php3?>> Acesso em: jun. 2017

MINISTERIO DE CULTURA PRESIDENCIA DE LA NACIÓN **Primer Encuentro de Payadores del Mercosur.** 2015 Disponível em: <<http://www.cultura.gob.ar/agenda/primer-encuentro-de-payadores-del-mercosur/>> Acesso em: 06 out. 2016

MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y PATRIMONIO **II Encuentro de Payadores del Mercosur y I Congreso Internacional de la Paya en Chile** Publicado em 17.07.2018 Disponível em: <<http://www.cultura.gob.cl/actualidad/ii-encuentro-de-payadores-del-mercosur-y-i-congreso-internacional-de-la-paya-en-chile/>> Acesso em: out. 2018

MIRÓ. José Ernesto Becerril. **Patrimonio cultural, derechos humanos y desarrollo**: coincidencias, ambigüedades y desencuentros. Intervención - Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología (México), 3 (6) 2012, pp. 6-17, Disponível em : <<https://revistaintervencion.inah.gob.mx/index.php/intervencion/article/view/69/68>> Acesso em: out. 2018

MOURA, Aline Beltrame de. O impacto do Acordo Mercosul-União Europeia para o Brasil. **Revista Consultor Jurídico**, 3 de julho de 2019, 14h29 Disponível em: <<https://www.conjur.com.br/2019-jul-03/aline-moura-impacto-acordo-mercosul-ue-brasil>> Acesso em: jul. 2019

NORA, Pierre. ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Khoury. In: **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História / Departamento de História, PUC-SP, N. 10. São Paulo, dez.- 1993.

PATRIMONIO CULTURAL DEL MERCOSUR **Dossier de Candidatura La Payada**. Maio de 2015. Disponível em: <<http://www.mercosurcultural.org/attachments/article/107/dossier-la-payada.pdf>> Acesso em: 04 out. 2016

PEREIRA, Simone Luci. Sobre a possibilidade de escutar o Outro: voz, world music, interculturalidade. IN: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**, Brasília, v.15, n.2, maio/ago. 2012. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/791/589>> Acesso em: 19 mai. 2017

PETRI, Verli A produção de efeitos de sentido nas relações entre língua e sujeito: um estudo discurso da dicionarização do “gaúcho” In: **Letras**, Santa Maria, v. 18, n. 2, p. 227–243, jul./dez. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/download/11989/7403>> Acesso em: 08 fev. 2017

PROYECTO PAYADORES **El recuerdo de los colegas** - Payador José Curbelo Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=BfTKauVQeVg>> Acesso em: 07 set. 2017

PUTNAM, Robert D. A DIPLOMACIA E POLÍTICA DOMÉSTICA: A LÓGICA DOS JOGOS DE DOIS NÍVEIS In: **REVISTA DE SOCIOLOGIA E POLÍTICA** V. 18, Nº 36: 147-174 JUN. 2010 Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/10.pdf>> Acesso em: jan. 2019. Traduzido de: “Diplomacy and Domestic Politics: The Logic of the Two-Level Games”. Publicado originalmente na revista International Organization (Boston, v. 42, n. 3, p. 427-460, Summer.1988). Tradução de Dalton L. G. Guimarães, Feliciano de Sá Guimarães e Gustavo Biscaia de Lacerda.

RIBEIRO, Maria de Fátima Bento. FERNANDES, Cássia Camila Cavalheiro. **Mercosul 25 anos: cultura, patrimônio e identidade** In: Pennaforte, Charles.

Ribeiro, Maria de Fátima Bento. Mercosul 25 anos: avanços, impasses e perspectivas. / Charles Pennaforte – Pelotas: Centro de Integração do Mercosul-UFPEL/Grupo de Pesquisa CNPq Geopolítica e Mercosul/Centro de Estudos em Geopolítica e Relações Internacionais/Cenegri, 2016.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, Editora da Unicamp, 2007: 27-60.

RICOEUR, Paul. Arquitetura e Narratividade in: **Urbanisme**, n.303, nov/dez 1998, pp. 44-51.

RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa (tomo 1) / Paul Ricoeur: tradução Constança Marcondes Cesar – Campinas, SP: Papirus, 1994. Obra em 3v. Disponível em: <<https://bibliotecaonlinedahisfj.files.wordpress.com/2015/02/ricoeur-p-tempo-e-narrativa-tomo-i.pdf>> Acesso em: mar. 2019

RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa – Tomo II/ Paul Ricoeur: tradução Marina Appenzeller: revisão técnica Maria da Penha Vilela Petit. – Campinas, SP: Papirus, 1995. Obra em 3v. Disponível em: <<https://bibliotecaonlinedahisfj.files.wordpress.com/2015/02/ricoeur-p-tempo-e-narrativa-tomo-ii.pdf>> Acesso em: mar. 2019

RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa – Tomo III/ Paul Ricoeur: tradução Roberto Leal Ferreira: revisão técnica Maria da Penha Vilela Petit. – Campinas, SP: Papirus, 1997. Obra em 3v. Disponível em: <<https://bibliotecaonlinedahisfj.files.wordpress.com/2015/02/ricoeur-p-tempo-e-narrativa-tomo-iii.pdf>> Acesso em: mar. 2019

SANT'ANNA, Marcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio**. Ensaios Contemporâneos. 2. Ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. pp.49-58.

SECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL Departamento de Ciudadanía y Cultura Consejo Nacional de la Cultura y las Artes **LA CULTURA Y EL PATRIMONIO INMATERIAL EN CHILE** [s.d.]

SENRA, Ricardo. Não adianta ter acordo se não tivermos competitividade, diz ex-embaixador do Brasil nos EUA sobre pacto com EU. **BBC News Brasil**, em Londres, notícia de 28 junho 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-48808795>> Acesso em: jul. 2019

SENRA, Ricardo. Para secretário Marcos Troyjo, acordo entre Mercosul e União Europeia pode acelerar outras negociações. **BBC News Brasil**, em Londres, notícia de 2 julho 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-48805556>> Acesso em: jul. 2019

SHACKEL, P. Public Memory and the Search for Power in American Historical Archaeology. In: **American Anthropologist**, (103): 3, 2001, p.655-670.

SIGPA *Canto a lo poeta*. Disponível em: < <http://www.sigpa.cl/ficha-elemento/canto-a-lo-poeta> > Acesso em: 07 jan. 2017

SIGPA *Canto a lo poeta*. Disponível em: < <http://www.sigpa.cl/ficha-elemento/canto-a-lo-poeta> > Acesso em: 07 jan. 2018

SILVA, Fabrício Pereira da. Quinze anos da onda rosa latino-americana: balanço e perspectivas In: **Observador On-line**, v.9, n.12, 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/attachments/44904036/download_file?st=MTU1Njl5NTY0NiwxNzcuOTcuMTE3LjlyMiwxNDgyMDM1MA%3D%3D&s=swp-toolbar&ct=MTU1Njl5NTY1MywxNTU2Mjk1NzAwLDE0ODIwMzUw> Acesso em: jan. 2019

SILVA, Fabrício Pereira da. O Fim da Onda Rosa e o Neogolpismo na América Latina In: **Revista Sul-Americana de Ciência Política**, v. 4, n. 2, 165-178, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/rsulacp/article/download/14207/9147>> Acesso em: jan. 2019

SPARVOLI, Rossana Marina Duro. A Payada e o Payador: perspectivas da memória. In: KNACK, Eduardo Roberto Jordão; FERREIRA, Maria Letícia Mazzucchi; POLONI, Rita Juliana Soares **Memória e patrimônio: temas e debates** [recurso eletrônico] / Eduardo Roberto Jordão Knack; Maria Letícia Mazzucchi Ferreira; Rita Juliana Soares Poloni (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p.247-264

UNESCO **Convenção para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003)**. Disponível em: <<http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>> Acesso em: 05 out. 2016

UNESCO **The States Parties to the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (2003)** Disponível em: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/states-parties-00024>> Acesso em: 04 out. 2016

YUPANQUI, Atahualpa. **El Payador perseguido**. 1973 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pRJqbda67Jk>> Acesso em: 07 set. 2017

YUPANQUI, Atahualpa. **El Payador perseguido**. 7 ed. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1979.