

GILMAR LIMA CAETANO

**A MÚSICA REGIONAL URBANA E IDENTIDADES CULTURAIS
DE MATO GROSSO DO SUL:**

QUESTÕES A PARTIR DA MUSICOLOGIA HISTÓRICA

GILMAR LIMA CAETANO

**A MÚSICA REGIONAL URBANA E IDENTIDADES CULTURAIS
DE MATO GROSSO DO SUL:**

QUESTÕES A PARTIR DA MUSICOLOGIA HISTÓRICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), para a obtenção do título de mestre em História.

Área de concentração: *História, Região e Identidade*

Orientador: Prof. Dr. **Eudes Fernando Leite**

Dourados – 2012

GILMAR LIMA CAETANO

**A MÚSICA REGIONAL URBANA E IDENTIDADES CULTURAIS
DE MATO GROSSO DO SUL:**

QUESTÕES A PARTIR DA MUSICOLOGIA HISTÓRICA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DE GRAU DE MESTRE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH/UFGD

Aprovada em _____ de _____ de 2012.

BANCA EXAMINADORA

Presidente e orientador:

Prof. Dr. Eudes Fernando Leite (UFGD) _____

2º Examinador:

Prof. Dr. João Carlos de Souza (UFGD) _____

3º Examinador:

Prof. Dr. Frederico Fernandes (UEL) _____

Agradecimentos:

- Aos professores Dr. Eudes Fernando Leite, Dr. João Carlos de Souza e Dr. Frederico Garcia Fernandes;
- Aos discentes e docentes da turma de 2010 do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Grande Dourados;
- Aos músicos entrevistados ao longo dessa pesquisa;
- À CAPES, CNPQ, FCH/UFGD.
- Aos amigos Alan Luis Jara, Ronnei Peterson Dantas da Luz e Bruno Pael;
- Aos meus pais;
- Agradecimentos especiais para Natacya Munarini Otero Caetano e Julia Munarini Caetano.

Oi Gilmar.

De tantas, ficou uma coisa pra dizer, que confirma no sangue meu comprometimento com a alma guarani, que está no nome dos meus filhos: Uirá, como você sabe, além de significar pássaro, também dá nome a uma das polcas mais tradicionais que é o Uirá Campana. Quem me deu o nome do Arany foi o Marçal de Souza em 1980. Ainda hoje guardo um papel de caderno onde ele escreveu a lápis alguns nomes masculinos e femininos. Só o caçula é que saiu desse contexto guarani, porque eu e minha amiga Alzira Espíndola estávamos grávidas de nossos terceiros. Depois de duas meninas ela jurava que seria um menino e tinha escolhido o nome de Aruã (da Ilha do Marajó). Eu, com dois meninos, achava que, pela lógica teria uma menina, e adaptei para Aruana. Quando eles nasceram, só trocamos: Alzira ficou com a Aruana e eu com o Aruã.

Lenilde Ramos

Campo Grande, 30 de agosto de 2010.

RESUMO:

Com a criação do Estado de Mato Grosso do Sul, a partir da divisão geopolítica do Mato Grosso, entre os anos de 1977 e 1979, uma geração de artistas se estabeleceu como legítimos representantes da música regional sul-mato-grossense, a reboque de um importante processo de revisão histórica e identitária. Ao longo dos anos, essa geração, que surgiu no cenário musical campo-grandense no final da década de 1960, envolvida num contexto de grande efervescência artística, atuou como grande divulgadora das questões relacionadas ao universo natural e cultural de Mato Grosso do Sul. Nesse curso, intensificado pelas demandas da preservação ambiental em níveis mundiais, essa mesma geração “descobriu” artisticamente o Pantanal, já por volta dos anos 1980, tornando-o uma das referências mais destacadas da música e da identidade cultural sul-mato-grossense, somado a influência da polca paraguaia, do chamamé, da guarânia, todos eles gêneros musicais de raízes platinas, sugerindo um vínculo bastante acentuado entre a região e os países fronteiriços. O resultado foi uma *mélange* sonora singular atuante no universo da música popular brasileira, especialmente nos circuitos das artes regionais, garantindo sua inserção, de quando em quando, em importantes veículos midiáticos, muito embora, nunca tenha se estabelecido plenamente no mercado musical brasileiro, o que torna esse grupo de artistas, raras as exceções, dependente financeiramente dos principais seguimentos políticos do Estado. Assim, a proposta desse estudo, intitulado “**A Música Regional Urbana e Identidades Culturais de Mato Grosso do Sul: Questões a partir da Musicologia Histórica**” é compreender a trama histórica que vai do surgimento dos primeiros Festivais de Música Popular em Campo Grande, entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1980, passando pela incorporação do Pantanal e da Fronteira, nos anos 1980, até sua última invenção, no final dos anos 1990, a chamada polca-rock. A partir disso, objetiva-se perceber a elaboração de uma identidade sul-mato-grossense, amplamente valorizada pelas principais elites dirigentes da região e seu lugar na própria história de Mato Grosso do Sul.

Palavras-chave: Pantanal; Mato Grosso do Sul; Musicologia; Música Regional; Identidades.

ABSTRACT:

With the creation of the State of Mato Grosso do Sul, from the geopolitical division of the old Mato Grosso, between the years 1977 and 1979, a generation of artists established themselves as legitimate representatives of the regional music of South Mato Grosso, the trailer a process of historical revision and identity that it intended to justify the division itself. Over the years, this generation, which emerged on the scene Grande field in the late 1960s, surrounded by a context of great artistic ferment, he served as disclosing large, national and international issues related to the natural universe and cultural Mato Grosso do Sul this process, intensified by the demands of environmental awareness levels in the world, this generation "discovered" the Pantanal, around the year 1980, making it the reference of the most outstanding music and cultural identity of South bush -grossense. Moreover, the influence of polka Paraguayan chamamé of guarânia, all genres root plates, also incorporated. The result was a mélange sound natural acting in the universe of Brazilian popular music, especially in regional arts circuit, a fact which secured its insertion, from time to time, in big media. Although this movement has gained some relevance, in fact never established in the Brazilian music market, leaving this group of artists, rare exceptions, financially dependent segments of the political state. Thus, the purpose of this study, entitled "**The Regional Urban Music and Cultural Identities of Mato Grosso do Sul: Questions from the Historical Musicology**" is to understand the historical process that goes from the appearance of the first Festival of Popular Music in Campo Grande, between the late 1960s and early 1980s, through the incorporation of the Pantanal and the Border in the 1980s, until his latest invention in the late 1990s, called polka-rock. From this context we can understand the development of a musical identity of South Mato Grosso, better known as the Pantanal music and its place in the history of Mato Grosso do Sul.

Keywords: Pantanal, Mato Grosso do Sul, Musicology, Music Regional; Identities.

LISTA DAS CANÇÕES DISPONÍVEIS NO CD (Formato mp3)

- FAIXA 1: Prazer de Fazendeiro** – Délio & Delinha
- FAIXA 2: Ponteio** – Edu Lobo
- FAIXA 3: Alegria, Alegria** – Caetano Veloso
- FAIXA 4: Disparada** – Geraldo Vandré
- FAIXA 5: A Banda** – Chico Buarque
- FAIXA 6: 2001** – Os Mutantes
- FAIXA 7: Quiquiô** – Geraldo Espíndola
- FAIXA 8: Sonhos Guaranis** – Paulo Simões
- FAIXA 9: Horizonte** – Guilherme Rondon
- FAIXA 10: Coração Solitário** – Celito Espíndola
- FAIXA 11: Coração Ventania** – Carlos Colman
- FAIXA 12: Vida Cigana** – Artistas do Festival Prata da Casa
- FAIXA 13: Trem do Pantanal** – Artistas do Festival Prata da Casa
- FAIXA 14: Rio de Luar** – Tetê e o Lírio Selvagem
- FAIXA 15: Andorinha Manca** – Tetê e o Lírio Selvagem
- FAIXA 16: É necessário** – Tetê e o Lírio Selvagem
- FAIXA 17: Caucaia** – Tetê e o Lírio Selvagem
- FAIXA 18: Pássaro Sobre o Cerrado** – Tetê e o Lírio Selvagem
- FAIXA 19: Bem-te-vi** – Tetê e o Lírio Selvagem
- FAIXA 20: Na Catarata** – Tetê e o Lírio Selvagem
- FAIXA 21: Piraretã** – Tetê Espíndola
- FAIXA 22: Meldro** – Tetê Espíndola
- FAIXA 23: Beija-Flor** – Tetê Espíndola
- FAIXA 24: Matogrossense** – Tetê Espíndola
- FAIXA 25: Refazenda** – Tetê Espíndola
- FAIXA 26: Cio-da-Terra** – Tetê Espíndola
- FAIXA 27: Tamarana** – Tetê Espíndola
- FAIXA 28: Cunhataíporã** – Tetê Espíndola
- FAIXA 29: Paiaguás** – Guilherme Rondon
- FAIXA 30: Pantanal** – Yasmin Gontijo
- FAIXA 31: Escrito nas Estrelas** – Tetê Espíndola
- FAIXA 32: Polca Outra Vez** – Geraldo Roca
- FAIXA 33: Sobre a Cidade Média** – Geraldo Roca
- FAIXA 34: Colisão** – Jerry Espíndola

SUMÁRIO

Introdução.....	10
CAPÍTULO 1- A FASE GESTACIONAL DA MODERNA MÚSICA POPULAR URBANA DE MATO GROSSO DO SUL (1967 – 1982).....	23
<i>1.1 – Do rural ao urbano; do sertanejo ao pop.....</i>	<i>23</i>
<i>1.2 – A fase dos festivais televisivos em Mato Grosso do Sul.....</i>	<i>39</i>
<i>1.3 – A questão da memória auditiva e a música de MS.....</i>	<i>49</i>
<i>1.4 – O Festival Prata da Casa e a consolidação de uma identidade musical regional em Mato Grosso do Sul.....</i>	<i>53</i>
CAPÍTULO 2- A CRIAÇÃO DE MATO GROSSO DO SUL E A INVENÇÃO DE UMA IDENTIDADE REGIONAL A PARTIR DA MÚSICA DE CAMPO GRANDE (1977-1984).....	61
<i>2.1 – A necessidade de construir uma identidade regional.....</i>	<i>61</i>
<i>2.2 – Consciência ecológica, música pop e regionalismo: os ingredientes do Tetê e o lírio Selvagem.....</i>	<i>72</i>
<i>2.3 – A tomada do Pantanal e da Fronteira como marca da produção musical pós Tetê e o Lírio Selvagem.....</i>	<i>93</i>
CAPÍTULO 3- A MÚSICA SUL-MATO-GROSSENSE A PARTIR DA SEGUNDA METADE DOS ANOS 1980.....	106
<i>3.1 – Representações do regionalismo sul-mato-grossense.....</i>	<i>106</i>
<i>3.2 – A Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul e a instauração de um segmento artístico dependente.....</i>	<i>117</i>
<i>3.3 – A transição da Zebulândia para o “Estado do Pantanal”.....</i>	<i>132</i>
<i>3.4 – A Polca-Rock e a reafirmação da identidade fronteiriça.....</i>	<i>142</i>
Considerações finais.....	151
Fontes e Referências.....	160
Discografia.....	168

Introdução

Uma das experiências artísticas mais importantes da cena cultural sul-mato-grossense é, indiscutivelmente, a música. Para uns, como o regente João Guilherme Ripper, “o estado [Mato Grosso do Sul] talvez seja o maior celeiro da música regional no país”¹. Para outros, como o músico Celito Espíndola, ela “é o que sempre Mato Grosso [se referindo ao Estado ainda não dividido] teve da mais fértil culturalmente”². Assim, assentada no centro do espetáculo artístico sul-mato-grossense, quando nos reportamos à ideia de uma cultura popular para a região, o grupo de músicos, compositores e intelectuais que gravita no universo da chamada música regional urbana de Mato Grosso do Sul é instantaneamente transformado em uma das suas mais importantes referências. Tornam-se produtores daquilo que, para um seletivo grupo, representa a mais legítima tradução artística do povo que habita e produz cultura nessa região fronteiriça do Centro-Oeste brasileiro.

É necessário considerar, no entanto, que se trata de um grupo de artistas que até agora não se estabeleceu plenamente no mercado musical brasileiro, fato que permitiu às principais elites políticas e econômicas do Estado estabelecer com alguns deles uma relação visível de mecenato. Assim, a partir de uma perspectiva histórica da música sul-mato-grossense é possível perceber que foi esse mesmo grupo que esteve pronto a divulgar as imagens que, de certo modo, atenderam aos interesses que perpassavam as esferas políticas estaduais; afinal as principais elites econômicas do estado, sendo uma parcela significativa vinculada ao agronegócio, tradicionalmente estiveram ligadas ao poder político e souberam ramificar o alcance da sua influência a outros espaços da vida social sul-mato-grossense.

Num primeiro momento, cantaram a figura do boi, provavelmente o primeiro grande símbolo identitário de Mato Grosso do Sul, reforçado ainda pela produção do artista plástico Humberto Espíndola, um personagem que influenciou diretamente a produção musical da geração que se estabeleceria após a divisão do Mato Grosso. Depois, já caminhando para o final da década de 1980, aproveitando a emergência dos interesses midiáticos que vinham em direção ao Pantanal, passaram a produzir suas obras no intuito de dar maior visibilidade à

¹ BRASIL canta MS. **Cultura em MS**. Campo Grande. Ano III, nº3, p. 5, 2010.

² ESPÍNDOLA, Celito. *Entrevista*. Campo Grande, 18 ago. 2010.

região, especialmente no que remete aos seus aspectos naturais e culturais. Em ambos os casos, sempre esteve presente a figura de um governo estadual financiador, indiscutivelmente interessado na divulgação dessas imagens construídas sobre a região, aproveitando, evidentemente, o fácil fluxo das experiências musicais nos mais diversos espaços da vida social.

Embora essa pesquisa tenha proposto tornar a música regional sul-mato-grossense um objeto no campo da História, o que induz a pensá-la a partir de 1977, quando é assinada a Lei que cria o Estado de Mato Grosso do Sul, foi necessário retroceder em ao menos uma década, mais precisamente ao final de 1960, quando ocorreu uma série de importantes festivais de música popular na cidade de Campo Grande. Estes certames se transformaram em espaço privilegiado para o aparecimento dos artistas que, além de estabelecerem novos conceitos estéticos, deram início à tarefa de elaborar aquilo que seria chamado de música regional sul-mato-grossense e, conseqüentemente, contribuir para a organização de uma imagem de cultura popular e identidade cultural para o estado.

Com relação à figura do boi, por exemplo, existia entre alguns setores, especialmente entre as elites políticas vinculadas ao agronegócio, uma disposição em considerar que “Mato Grosso do Sul deve tudo ao boi”, como proferiu um dos principais representantes desses grupos, o pecuarista e escritor Paulo Coelho Machado (MACHADO apud BITTAR, 2009, p.33). A própria cantora e compositora Lenilde Ramos, um dos nomes mais significativos da música regional sul-mato-grossense, confirmou que até o final da década de 1960, quando aconteceram os festivais, era recorrente na música produzida da região, a utilização de imagens relacionadas ao mundo rural. Traduzia-se musicalmente a força do agronegócio como o motor econômico da região e, conseqüentemente, a figura do fazendeiro como o personagem mais admirável e poderoso. Basta lembrar a música **Prazer de Fazendeiro (FAIXA 1)**, cantada por Délio & Delinha, o casal de Onças de Mato Grosso.

Naquele momento, os jovens artistas que passaram a se destacar a partir do segundo festival promovido no Clube Surian, em 1968, já se mostravam muito mais envolvidos pela onda de revolução cultural vivenciada pela juventude dos grandes centros urbanos do país, bem como da Europa e Estados Unidos, numa avalanche quase sincrônica em todo o ocidente. Assim, a proposta musical que aconteceu amparada por essa geração mostrava-se propensa a se desvincular da imagem ruralizada construída em torno do espaço urbano sul-mato-grossense, para eles um sinônimo de grave atraso cultural. Passaram a centrar suas atenções às questões do mundo urbano, entendido como moderno e potencialmente cosmopolita.

Paralelamente, pretendiam uma inserção no grande mercado fonográfico brasileiro e, por isso mesmo, entendiam que cantar questões do universo rural não seria uma aposta potencialmente bem sucedida. Era necessário ser pop.

Muito por conta de consecutivos insucessos em suas incursões pelas grandes mídias, esse grupo foi posto frente ao desafio de colaborar, mais precisamente ao longo dos anos 1980, na construção de uma identidade cultural para o estado, ou seja, contribuir para a invenção do gentílico sul-mato-grossense. Foi por consequência disso que a geração surgida no contexto dos festivais de música popular foi tomada aqui enquanto objeto de pesquisa. No entanto, embora esse não tenha sido o foco da pesquisa, é necessário registrar que esse trabalho de definição da identidade e da memória regional sul-mato-grossense não ficou restrito apenas a esse grupo. Também se preocuparam com essa questão, por exemplo, a Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Academia Sul-Mato-Grossense de Letras (ASL) e o Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul (IHGMS).

Nesse circuito da música regional de Mato Grosso do Sul, alguns nomes foram escolhidos para serem mais bem estudados, limitando e viabilizando a pesquisa. Dentre eles, os mais recorrentes aqui são: a família Espíndola (especialmente os irmãos, Tetê, Geraldo, Celito, Alzira e Jerry), Guilherme Rondon, Almir Sáter, Paulo Simões, Lenilde Ramos e Geraldo Roca. Contudo, mesmo estando todos eles identificados de alguma forma à música regional sul-mato-grossense, não significa que ela seja um todo musicalmente homogêneo. Aquilo que os reúne sob o mesmo “rótulo” é, na verdade, a recorrência de conceitos temáticos e estéticos compartilhados, sobretudo em relação ao “Pantanal” e a elementos da tradição musical paraguaia. Se considerarmos, por exemplo, a produção musical de Guilherme Rondon e Jerry Espíndola, não é possível encontrar semelhanças que vão além da importância que ambos dão aos rudimentos rítmicos da música paraguaia, especialmente o chamamé, a guarânia e a polca. Por outro lado, cada um ao seu modo, e, em diferentes momentos históricos, buscou traduzir musicalmente o Pantanal e a cultura sul-mato-grossense. Todavia, esta discografia considerada regional ocupa espaço privilegiado enquanto símbolo cultural e identitário de Mato Grosso do Sul, não importando se ela está mais voltada à sofisticação harmônica que Guilherme Rondon propõe em sua música, ou ao pop rock estilizado de Jerry Espíndola, batizado por polca-rock.

Desse modo, por se tratar de uma pesquisa que nota fenômenos musicais enquanto fontes históricas, sempre estiveram no horizonte algumas considerações que o musicólogo norte-americano Aaron Copland (1974) elaborou em relação ao objeto musical, especialmente

aos distintos momentos históricos em que ele acontece: a composição, a interpretação, a apreciação e a absorção/rejeição.

Quanto à composição, grande parte dos compositores é tendenciosa ao enquadramento estético³. É o caso, por exemplo, do estilo musical. Nesse sentido, pode-se afirmar que todo o estilo⁴ impõe limites estéticos; são as dimensões e qualidades próprias de cada movimento, as quais os estabelecem como singulares perante um todo. Nesse aspecto, Copland fez questão de ressaltar que, por mais vanguardista que pareça ser um compositor, ele não é um ser deslocado do seu tempo e do seu espaço, atuando sempre dentro de limites históricos (COPLAND, 1974, p. 71). Além disso, ao compositor caberá sempre uma função social. Para Copland, “una civilización que no produce artistas creadores es enteramente rústica o está absolutamente muerta. Un pueblo maduro experimenta la necesidad de dejar trazos de su carácter esencial en obras de arte, pues, de otra modo, falta un poderoso incentivo en la voluntad de vivir (COPLAND, 1999, p. 27)⁵. Sob esse ponto de vista, o compositor, no ato da criação, estabelece uma espécie de pacto com aquilo que experimenta enquanto um agente social.

Em relação à interpretação, o processo de enquadramento estético não é de todo diferente, embora sua essência seja distinta. A interpretação pressupõe a existência de algo a ser decodificado, experimentado na própria memória auditiva dos ouvintes, sendo também o intérprete um ouvinte. Na concepção do musicólogo norte americano, explicitamente:

A interpretação é, em grande parte, uma questão de ênfase. Cada peça tem características básicas que a interpretação não deve desvirtuar. Ela tira essas características da sua natureza musical, que decorre da personalidade do compositor e do período em que essa peça foi escrita. Em outras palavras, cada composição tem o seu próprio estilo, a que o intérprete deve ser fiel. Mas o intérprete tem também a sua própria personalidade, de modo que o estilo da peça atinge o ouvinte através da sua refração na personalidade do intérprete (COPLAND, 1974, p. 72).

Copland destaca ainda o caráter conflituoso da relação obra-prima e o intérprete. Para ele, na medida em que o intérprete “injeta a sua personalidade na obra em um grau maior que

³ Entende-se por estético aquilo que faz referência ao belo. Para mais informações, ver: ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (p. 367).

⁴ Entende-se por estilo o “conjunto de características que distinguem determinada forma de expressão Para mais informações, ver: ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (p. 375).

⁵ Tradução: Uma civilização que não produz criadores é bastante rústica e é absolutamente inoperante. Um povo maduro sente a necessidade de deixar vestígios de sua natureza essencial na arte, então, de outra forma, falta um incentivo poderoso a vontade de viver (COPLAND, 1999, p. 27).

o desejável” a consequência tende ao conflito, sobretudo em relação aos compositores (COPLAND, 1974, p. 72). Por outro lado, é no resultado da operação do intérprete, ou seja, nas escolhas dos instrumentos de que dispõe, dos timbres, na sua qualidade técnico-musical, que o ouvinte tem acesso ao produto do compositor. Pode-se dizer que no resultado da interpretação obtemos a representação da obra-prima, ou seja, o que somos capazes de ouvir é algo de reprodução, não é a obra na forma original. A composição é um dado imóvel, enquanto a interpretação é naturalmente dinâmica. Sendo assim, cada intérprete, ao se deparar com a obra, torna-se capaz de impor sobre ela suas próprias “leituras”. Não são raros os momentos em que os compositores prefeririam que não a fizessem.

Na audição sensível os dois estágios precedentes, composição e interpretação, se combinam e se fracionam. Nesse momento a obra musical adquire novos sentidos, tanto na singularidade do ouvinte, quanto na pluralidade do contexto social a que está inserida, através do que Becker chama de “convenções partilhadas” culturalmente (BECKER, 1977, p 9). Sendo a obra musical objeto de um “alto valor de exposição”, para utilizar o termo empregado por Walter Benjamin no texto intitulado **Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** (BENJAMIN, 1994, p. 172). Isso revela que os significados a que está propensa toda forma de arte, especificamente a música, são múltiplos.

Outro dado que deve ser considerado é que o objeto tratado aqui acontece num momento em que as obras musicais revelam grande circulação cultural e formas bastante populares de registro e recepção. Com a difusão do disco, por exemplo, as canções puderam circular de modo mais efetivo (se levamos em conta o fenômeno da internet, a questão se coloca ainda mais efervescente!). Muito por conta disso, as diferentes possibilidades de recepção da obra musical acabam estabelecendo sentidos diferentes, especialmente quando elas acontecem em diferentes espaços e momentos culturais.

Além das contribuições de Aaron Copland, que funcionaram para a compreensão de uma modalidade “fontística” incorporada a essa pesquisa, também foram importante as considerações de Marcos Napolitano (2008) em relação às pesquisas que relacionam a História e a Musicologia. Napolitano, um dos principais autores brasileiros a discutir a relação entre história e música, argumenta que “o sentido das obras musicais é o produto de convenções socioculturais”. Dessa forma, o autor concentra suas atenções em questões relacionadas à apropriação e construção de sentidos, o que permite perceber que os significados de um artefato artístico não são elementos naturais, “intrínsecos à obra” (NAPOLITANO, 2002, p. 33). Tratamos, então, de um elemento surgido nos domínios da arte

e que, posteriormente, é elevado à condição de fonte histórica, condição que certamente lhe altera o caráter. Aliás, foi Michel de Certeau quem, numa oportunidade de “estranhamento” sobre o processo de feitura da história, assinalou que “em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em ‘documentos’ certos objetos distribuídos de outra maneira” (CERTEAU, 1982, p. 80). Evidencia-se o recurso de “produzir” nossas próprias fontes, afinal, aquilo que entendemos por fontes são, antes disso, elementos que cumpriram funções outras antes de se transformarem, pela interferência do historiador, em fontes históricas.

No entanto, gostaria de recuperar aqui um questionamento feito pelo historiador Edward H. Carr, na década de 1960, quando propôs algumas considerações a respeito do próprio historiador e seus domínios. Indagava Carr: “Qual o critério que distingue fatos da história de outros fatos do passado” (CARR, 1982, p. 38)? E argumenta: a necessidade de estabelecer estes fatos básicos repousa não em qualquer qualidade dos próprios fatos, mas numa decisão a priori do historiador”. Nesse sentido, “os fatos falam apenas quando o historiador os aborda: é ele quem decide quais os fatos que vêm à cena e em que ordem ou contexto” (CARR, 1982, p. 39). Daí, então a crítica perspicaz: “O historiador é necessariamente um selecionador. A convicção num núcleo sólido de fatos históricos que existem objetiva e independentemente da interpretação do historiador é uma falácia absurda, mas que é muito difícil de erradicar” (CARR, 1982, p. 39). São observações que pude perceber ao longo da pesquisa.

As obras musicais, vistas na condição de fontes históricas, permitem, dentre outras coisas, rastrear e mapear “o mundo do ouvinte e suas formas de recepção e apropriação da obra” (NAPOLITANO, 2002, p. 33). Além disso, o próprio caráter da fonte permite diagnosticar signos identitários e representações que, apesar de fruto da subjetividade dos compositores, são elas, antes disso, reflexos de contendas que permeiam as experiências de toda uma sociedade, a partir de uma existência cultural. No entanto, não seria honesto dizer que os historiadores, de modo geral, sabem lidar bem com essas “novas fontes”. Na verdade, ainda tateamos muito no trabalho com as fontes de natureza musical, sobretudo porque não são artefatos que se encontram estabelecidos plenamente nos domínios de história. A prova disso é que muitos historiadores as consideram novas modalidades de fontes, ou fontes recentes. No entanto, as experiências de historiadores em recuperar questões relacionadas ao universo musical não são recentes.

Sob o ponto de vista da tradição historiográfica ocidental, os estudos culturais e históricos sobre música não são, como acreditavam alguns, objetos idealizados ou viabilizados a partir da revolução historiográfica francesa com os *Annales*, nas primeiras décadas do século XX. Já nos séculos XVI e XVII, estudiosos como Vincenzo Galilei e Girolamo Mei se puseram a historiar a música antiga e moderna, muito embora seus esforços tenham sido no sentido de evidenciar uma defesa sobre um ou outro estilo, estabelecendo checagens e comparações entre eles. Foi somente na Europa do século XVIII que, pode-se dizer, “houve uma explosão de interesse pela história da música” (BURKE, 2006, p. 21).

Se do século XVI ao XVII a preocupação maior dos escritores se concentrou em avaliar estilos musicais, evidenciando suas distinções e suas grandezas, no século XVIII a história da música passou a se interessar pela biografia daqueles considerados grandes instrumentistas e compositores, construindo uma perspectiva muito próxima do que fez a musicologia histórica tradicional até fins do século XX, em que as séries biográficas dos grandes artistas da música, em especial da música erudita, tornaram-se a própria história da música. Justifica-se nisso a afirmação do historiador Peter Burke ao assinalar que “a história da música foi praticamente uma invenção do século XVIII” (BURKE, 2006, p. 21).

Por outro lado, as artes nem sempre foram fontes privilegiadas e “visitadas” pelos historiadores, mesmo no Renascimento. A literatura sobre música indica que do século XV ao XVIII a tarefa mais usual foi a compilação da vida dos artistas, como na Itália dos Médici, em que o intuito maior foi fazer com que os jovens “aprendessem com o exemplo de seus grandes antecessores” (BURKE, 2006, p. 18). Foi somente no século XVIII que o romancista inglês Horace Walpole “encontrou espaço não apenas para biografias”, introduzindo na história das artes, especificamente na pintura, capítulos dedicados aos estilos artísticos (BURKE, 2006, p.19). Logo se percebe que a história da música nesse período se instituiu sob trilhos independentes e antagônicos em relação à história das artes em geral: enquanto do século XV ao XVIII a literatura sobre as artes dedicou atenções especiais aos grandes artistas, a história da música se concentrou nos estilos e suas minúcias; ao passo que enquanto a literatura sobre a música concentrou esforços nas biografias, a partir do XVIII até o XX, a história das artes passou a se voltar aos estilos e movimentos.

Entretanto, uma coisa é certa: foi somente no campo dos estudos culturais que a história do que se denomina “belas-artes” (cinema, pintura, escultura, música, poesia, etc.) ganhou terreno fértil. É impossível recusar, nesse sentido, a estreita relação estabelecida entre os termos “arte” e “cultura”, haja vista que uma das variantes do termo cultura, além de ter

significado para os marxistas mais ortodoxos uma crítica anticapitalista, ou mesmo, um modo de vida total, também foi conceituado, mais recentemente, como o universo das atividades intelectuais ou imaginativas como a ciência, a filosofia, a música, a poesia, a literatura, a pintura, etc. “Pessoas ‘cultas’ são pessoas que tem cultura nesse sentido” (EAGLETON, 2005, p. 29).

No caso brasileiro, os estudos sobre música, no interior das pesquisas historiográficas, ocorreram de forma tímida e descompassada, permitindo a José Geraldo Vinci de Moraes assinalar que a historiografia brasileira “entrou tardiamente nesse tradicional debate sobre a música popular e suas relações centrais na construção da ‘cultura nacional’” (MORAIS, 2007, p. 11). Segundo Napolitano, num texto intitulado **A historiografia da música brasileira (1970-1990)**, nos anos 30, o debate entre Francisco Guimarães e Orestes Barbosa, o mais destacado do período, versava “sobre as origens e trajetória do samba, gênero que assistia a um rápido processo de consagração, centro da cultura urbana carioca e, posteriormente, brasileira (NAPOLITANO, 2006, p. 136). Nesse compasso, a primeira produção preocupada em “sistematizar os procedimentos de pesquisa e discussões sobre os fundamentos da música brasileira, como fenômeno cultural das classes populares e, no limite, peculiares da própria nação brasileira” foi a Revista de Música Popular, um periódico cuja produção durou apenas dois anos (NAPOLITANO, 2006, p. 137).

A partir dos anos 1970, a produção, embora ainda tímida, tornou-se mais sistemática, encabeçada, sobretudo, por jornalistas, a partir de “crônicas, biografias e memórias” (NAPOLITANO, 2006, p. 138). É nesse contexto que surge a Enciclopédia de Música Brasileira e História da Música Popular Brasileira, lançados pela Editora Abril, entre os anos de 1970 e 1979. Nesse período destacou-se a fase historiográfica de José Ramos Tinhorão, autor que permeou grande parte da produção sobre a música popular brasileira (NAPOLITANO, 2006, p. 138). Embora o referido autor tenha se destacado no cenário da história da música brasileira, um dos problemas apontados hoje pelos pesquisadores da geração atual é o fato de que Tinhorão elaborou suas teorias a partir de fontes escritas, ignorando por vezes a audição das obras de que tratava. Além disso, é um tanto visível nos textos de Tinhorão uma forte posição ideológica marxista, chegando a sugerir certo “entreguismo musical e cultural” da música brasileira em relação a música estrangeira, sobretudo à música norte-americana (NAPOLITANO, 2006, p. 137).

No Brasil, em relação à Academia, percebe-se que os estudos sobre música se dividiram em três grandes áreas: a Etnomusicologia, a Musicologia Histórica e, conforme

distingue Napolitano, “um terceiro campo, ainda confuso, que poderíamos chamar de ‘Estudos em música popular’, congregando Sociologia, Antropologia e História” (NAPOLITANO, 2008, p. 254). Entretanto, é possível afirmar que nenhum desses campos evidencia limites precisos, não permitindo assinalar exatamente quais os interesses específicos de cada um deles. Em decorrência disso, é extremamente confuso apontar qual dessas metodologias melhor se encaixa nos estudos propostos aqui. Assim, indico que sejamos limitados a nos referir apenas à musicologia de modo geral, tal como fez a musicóloga francesa, Myriam Chimènes.

Em um artigo traduzido por José Geraldo Vinci de Moraes, Chimènes problematiza o abismo existente entre a musicologia e a história, situação avessa ao que aconteceu em relação às outras artes, de modo geral. Para a autora, com olhos à experiência francesa, a junção dos campos da história e da música permaneceu distante, sobretudo, pela incapacidade, tanto de musicólogos, quanto de historiadores, de perceber que poderiam atuar sobre o mesmo material. Segundo a autora:

Poucos musicólogos consideram a Música como um fato histórico e orientam suas pesquisas para a história cultural. Por outro lado, os historiadores têm negligenciado a Música como objeto. Ao contrário da história da arte, que tem atraído particularmente o interesse de vários historiadores, a música não os atrai e parece ser ignorada por eles. Embora os historiadores se interessem por registros da pintura, eles sistematicamente evitam a Música, indicando que sua acessibilidade e legibilidade são demasiadamente complexas. Como podemos então explicar o fato da Música ter frequentemente caráter secundário nos estudos dos historiadores (CHIMÈNES, 2007, p. 15)?

Os argumentos que Chimènes levanta para justificar esse “desinteresse” por parte dos historiadores em trabalhar com fontes de natureza sonora, giram em torno, segundo ela, de certa “timidez face a um objeto de acessibilidade e de legibilidade diferentes” (CHIMÈNES, 2007, p. 16). Na verdade, muitos intelectuais foram céticos em relação à possibilidade de discutir a música de forma objetiva e quando o fizeram se mostraram atraídos, de modo geral, às experiências musicais mais recuadas no tempo. Segundo Chimènes, “todos os pioneiros da disciplina, [...] orientaram suas pesquisas para a música do passado e o interesse pela música contemporânea ficou limitado, para alguns deles, à organização de concertos ou à crítica musical” (CHIMÈNES, 2007, p. 18). Conforme a autora:

Aproximadamente vinte anos mais tarde, uma advertência semelhante abre o capítulo consagrado à música contemporânea na França da

Histoire de la musique, publicada sob a direção de Roland-Manuel: “a música contemporânea é uma matéria rebelde à atividade do historiador: a pretensão de construir uma visão objetiva sobre ela seria absurda. Ela só é ciência no passado. Só é possível fazer a história de uma época musical quando ela é superada e os períodos que a sucedem lhe garantem um lugar e um sentido ao fixá-la no tempo, por assim dizer” (CHIMÈNES, 2007, p. 16).

No Brasil, Marcos Napolitano concebeu algumas observações que vão ao encontro às de Chimènes, visto que, segundo ele, apenas nos anos 1990, “as fontes audiovisuais e musicais ganham crescente espaço na pesquisa histórica” (NAPOLITANO, 2008, p. 235). Entretanto, o autor não deixa de ressaltar que existem dificuldades no modo como muitos historiadores fazem uso de fontes dessa natureza, destacando que “as fontes audiovisuais de natureza assumidamente artística são percebidos muitas vezes sob o estigma da subjetividade absoluta” (NAPOLITANO, 2008, p. 236). Uma saída para este problema é, como sugere o historiador, “perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade a partir de seus códigos internos (NAPOLITANO, 2008, p. 236).

Ainda que a proposta de Napolitano (2008) seja possível, não se trata, evidentemente, de uma tarefa simples. Aliás, estamos lidando com fontes cujos sentidos se encontram em constante mutação. É oportuno recuperar, nesse caso, uma observação de Jorge Coli: “as artes não são imutáveis. Lembremo-nos antes que elas se modificam incessantemente” (COLI, 1995, p. 80), entretanto, o que está mais evidente são suas modificações de sentidos, ou seja, de conceito. Então, como confiar em fontes que estão em processo de constante mutação que, embora às vezes lenta, será sempre inabalável? Uma resposta para esta questão pode ser encontrada em Napolitano. Segundo ele:

A questão central é que, em que pese a estrutura interna da obra e as intenções subjetivas do compositor, o sentido social, ideológico e histórico de uma obra musical reside em convenções culturais que permitem a formação de uma rede de escutas sincrônica e diacrônica. Sincrônica, pois uma obra erudita ou uma canção popular têm um tempo/espaço de nascimento e circulação original, caso contrário não seria uma fonte histórica. Diacrônica, pois como patrimônio cultural, ela será transmitida ao longo do tempo, sob o rótulo de obra prima ou obra medíocre, e suas releituras poderão dar-lhes novos e inusitados sentidos ideológicos e significados socioculturais. Mesmo o esquecimento reservado a uma obra ou artista é um dado para o historiador, cuja preocupação com o juízo de valor não deve ser o foco principal da análise (NAPOLITANO, 2008, p. 259).

A partir dessas questões, depois da escolha dos artistas, que foi perpassada pelo grau de envolvimento de cada um deles na trajetória da música urbana de Mato Grosso do Sul, e de consecutivas audições de boa parte de suas respectivas produções, o objetivo principal dessa pesquisa foi recuperar e compreender a trama histórica construída por eles no circuito da música regional sul-mato-grossense, atentando, de modo especial, para suas relações com a produção das identidades culturais tomadas e chanceladas pelas elites dirigentes do Estado de Mato Grosso do Sul. Ou seja, trata-se de uma produção artística “oficializada” pelo estado.

Embora essa pesquisa venha sendo amadurecida desde uma iniciação científica iniciada em 2008, também sob a orientação do historiador Dr. Eudes Fernando Leite, a localização e produção de algumas fontes foi possível somente nessa oportunidade, o que impôs a revisão de várias impressões geradas desde o trabalho anterior, intitulado *O Pantanal na música sertaneja e de raiz: abordagem na ótica etnomusicológica*. Dessa vez, a proposta foi pensar o objeto a partir de uma perspectiva mais voltada à musicologia histórica, enfatizando muito mais os aspectos sócio-históricos daquela produção artística, visto que os entendimentos e objetos que compõem o universo da etnomusicologia estão mais direcionados aos grupos ou comunidades mais restritos.

Essa pesquisa também foi pensada a partir de um texto publicado pelo professor Dr. Paulo Roberto Cimó Queiroz, intitulado **Notas Sobre Divisionismo e Identidades em Mato Grosso/Mato Grosso Do Sul** (QUEIROZ, 2007). Foi nesse trabalho que o autor sugeriu algumas questões, especialmente em relação a preocupação de alguns setores, após a criação do Estado de Mato Grosso do Sul, em 1977, em construir uma identidade sulista ou, ao menos, retomar uma antiga campanha⁶ (QUEIROZ, 2007, p. 153). De certa forma, vários segmentos artísticos locais, para focalizar mais diretamente no tema proposto, estiveram hábeis para fazer surgir novos expoentes, o que colocou em maior evidência os filhos de algumas famílias da classe média trabalhadora campo-grandense, capital do novo Estado. Foi nesse contexto que surgiram Almir Sater, Paulo Simões, a Família Espíndola, entre outros. Além deles, artistas como Geraldo Roca e Aurélio Miranda, que não são o que chamam aqui de “filhos da terra”, escolheram fixar residência e construir uma carreira artística em Mato Grosso do Sul.

⁶ Segundo Queiroz, “[...] os esforços no sentido da invenção de uma identidade especificamente sul-mato-grossense [...] não parecem ter tido continuidade. Pelo que se sabe, de fato, a busca da construção de tal identidade somente seria efetivamente retomada após a criação de Mato Grosso do Sul, em 1977” (QUEIROZ, 2007:153).

Partindo das questões levantadas pelo historiador Paulo Roberto Cimó Queiroz (2006), trabalho assumidamente inspirado pelas discussões sobre a mudança do nome Mato Grosso do Sul para Estado do Pantanal, durante o governo de José Orcírio Miranda, Zeca do PT, fica nítido que a proposta de criação de uma identidade para Sul do Antigo Mato Grosso não se dispõe numa linearidade de eventos. É, antes de tudo, um fenômeno marcado pela descontinuidade, ou seja, não se verifica como uma novidade instituída em decorrência de 1977 e, por isso mesmo, existem referências a Mato Grosso do Sul mesmo antes daquela ocasião. Na verdade, tal empreendimento se verifica desde o início do século XX, embora naquele momento se evidencie uma questão mais direta: desviar do povo sulista o “estigma da barbárie”, o qual era atribuído com mais intensidade ao povo do norte (QUEIROZ, 2006, p.145).

Embora a proposta de pesquisa tenha sido alterada várias vezes, foi a experiência da qualificação um momento importante para a delimitação do objeto e para que, de fato, existisse um olhar atento sobre a música regional. A partir daí, foi possível compreender a trajetória dos artistas envolvidos na música regional sul-mato-grossense e sua influência na construção de identidades e representações geradas e “oficializadas” pelas elites dirigentes do estado. Para tanto, o texto que segue foi organizado em três capítulos.

O primeiro, intitulado “A fase gestacional da moderna música popular urbana de Mato Grosso do Sul” recupera a história dos grandes festivais de música popular que aconteceram em Campo Grande entre os anos de 1967 e 1982. Embora as atenções tenham sido dirigidas aos principais artistas daqueles festivais, foi importante considerar que eles acompanharam questões importantes da vida campo-grandense e, de certo modo, sul-mato-grossense. Foi um momento de transição importante não só em termos artísticos, mas, sobretudo porque a região já evidenciava um rápido crescimento urbano. Em termos musicais, isso culminou em experiências estéticas inéditas na região, colocando em evidência os artistas que seriam considerados os grandes representantes da música regional sul-mato-grossense.

Em seguida, o segundo capítulo, “A criação de Mato Grosso do Sul e a invenção de uma identidade regional a partir da música de Campo Grande”, aborda questões relacionadas especificamente ao momento pós-divisão, quando alguns grupos importantes ligados à intelectualidade local se propuseram a produzir e divulgar conhecimento sobre as identidades culturais sul-mato-grossense. Nesse sentido, a proposta do capítulo é debater a contribuição desses músicos na invenção e consolidação dessas imagens a partir da própria experiência musical. O texto coloca em evidência a experiência do grupo Tetê e o Lírio Selvagem, grupo

formado pelos irmãos Tetê, Alzira, Celito e Geraldo Espíndola, enfatizando questões relacionadas às incursões do conjunto na grande mídia brasileira, além da maneira como atuaram para produzir e cristalizar as imagens de Mato Grosso do Sul como um lugar marcado pela relação harmoniosa entre o homem e o meio ambiente. Paralelamente, a partir de observações mais voltadas às questões temáticas e estéticas, este capítulo trabalha a partir de dois temas importantes para a música regional sul-mato-grossense: o “Pantanal” e a “Fronteira”.

Finalizando, o terceiro capítulo, intitulado “A música sul-mato-grossense a partir da segunda metade dos anos 1980”, aborda questões do regionalismo construído a partir das experiências musicais dos artistas envolvidos no circuito da música regional do estado. A atenção está voltada à transição de um discurso identitário relacionado ao agronegócio, sendo “o boi” seu personagem mais representativo, para um discurso direcionado ao Pantanal, este entendido, desde então, como a grande salvação econômica para a região. Além disso, o texto avança sobre a experiência da polca-rock, um movimento musical que surge a partir de uma nova geração de músicos sul-mato-grossense e que, no entanto, manteve-se apegada ao universo temático já cristalizado pelos artistas pós-divisão.

Desse modo, este trabalho pretende demonstrar como um determinado grupo de artistas foi colocado na condição de legítimo representante da cultura musical sul-mato-grossense. Para tanto, foi necessário pensar o objeto não só no aspecto de uma história cultural das artes, mas também em seu viés político, econômico e social, visto que esta interdependência foi uma das marcas mais flagrantes da música de Mato Grosso do Sul.

CAPÍTULO 1

A FASE GESTACIONAL DA MODERNA MÚSICA POPULAR URBANA DE MATO GROSSO DO SUL (1967 – 1982).

1.1 – Do rural ao urbano; do sertanejo ao pop.

Numa avaliação sobre algumas questões referentes ao século XX, o historiador brasileiro Nicolau Sevcenko assinalou que os grandes avanços tecnológicos mudaram radicalmente as estruturas econômica, social e política, bem como “as condições de vida das pessoas e as rotinas do seu cotidiano” (SEVCENKO, 2001, p. 60-61). Assim, ponderadas de maneira genérica, nota-se que “as novas demandas de mão de obra dos grandes complexos industriais, associadas à mecanização em massa das atividades agrícolas, provocam um êxodo coletivo de grandes contingentes de população rural em direção às cidades, dando origem às metrópoles e megalópoles modernas (SEVCENKO, 2001, p. 61). Assim, especialmente a partir da segunda metade do século XX, “as transformações tecnológicas se tornam um fator cada vez mais decisivo na definição das mudanças históricas (SEVCENKO, 2001, p.59).

Muitas das questões levantadas por Sevcenko (2001) em relação a essas transformações sociais e culturais podem ser ponderadas também em relação ao estado de Mato Grosso, especialmente no que se refere ao processo de incorporação de aspectos culturais inerentes ao conceito de “sociedade de consumo”, para utilizar a expressão consagrada pelo filósofo francês Jean Baudrillard. Nesse sentido, foi justamente a partir da segunda metade da década de 1960 que surge na porção sul do Mato Grosso, notadamente na cidade de Campo Grande, uma cena que prometia modernizar as manifestações artísticas da região, especialmente porque estava no horizonte daquela geração produzir uma arte voltada às questões do mundo urbano, incorporando uma cultura pop que era absorvida de maneira vertiginosa, especialmente pelas gerações mais jovens. No caso da música, a idéia de modernização concentrava-se na proposta de deixar no passado as temáticas voltadas ao mundo rural, especialmente porque ela se mostrava incompatível com a cultura jovem da

época, sobretudo, aquela que influenciava diretamente a juventude campo-grandense, provinda dos principais espaços urbanos do país, dos EUA e da Europa.

Muito embora a música sertaneja de raiz tenha sido o gênero musical mais popular do antigo Mato Grosso, de modo particular na porção que hoje compreende o Estado de Mato Grosso do Sul, especialmente entre as décadas de 1950 e 1970, quando o rádio ainda era o principal veículo de informação e entretenimento na região, nomes como Beth & Betinha, Amambai & Amambaí, Zé Corrêa, Zacarias Mourão e Délio & Delinha, no curso dos anos 1980, acabaram renegados por uma nova geração de músicos, alçada à condição de legítima representante da música regional de Mato Grosso do Sul. Tratava-se de um grupo de jovens artistas muito mais reservados às questões inventariadas pela formação dos grandes conglomerados urbanos, pela onda de universalização cultural gerada pelo avanço tecnológico acelerado, sobretudo com a popularização da televisão, num processo que notoriamente se intensificou com a criação de Mato Grosso do Sul e a escolha de Campo Grande como sua capital, entre 1977 e 1979 (TEIXEIRA, 2009, p.36-37).

Evidentemente, se tratava de um momento de reajuste cultural, não só no antigo Mato Grosso, mas, de modo geral, em todo o ocidente, num tempo em que ainda se acreditava que os grandes centros urbanos poderiam oferecer melhores condições econômicas e sociais. Em Campo Grande, a principal cidade do antigo sul de Mato Grosso, considerada por muitos seu motor econômico, essas novas questões de ordem urbana começavam a ganhar corpo, principalmente com a introdução de novos formatos de entretenimento e informação, de maneira particular com a televisão ocupando o lugar do rádio no cotidiano urbano, tornando-se o principal veículo de entretenimento e informação. Foi a TV Morena (Canal 6) a primeira retransmissora a se instalar no antigo Mato Grosso, sediada em Campo Grande, inaugurada no dia 25 de dezembro de 1965, após o emergente grupo Zahran conquistar a concessão de três canais de TV, nas cidades de Campo grande, Cuiabá e Corumbá (SOARES, 2011, p. 5).

A programação inicial do Canal 6 era constituída pela retransmissão de programas humorísticos, os famosos musicais da Rede Record de São Paulo e telenovelas da TV Excelsior. Além dessas retransmissões, a programação da TV Morena reservava um pequeno espaço para uma programação local, especialmente noticiários e crônicas sociais (SOARES, 2011, p. 5). No entanto, foi através da retransmissão dos musicais da Rede Record que a juventude urbana campo-grandense teria contato com uma nova cena artística, efetivamente formulada a partir dos interesses da crescente indústria do entretenimento.

Segundo Sevckenko, a tendência da indústria entretenimento é produzir um conceito de espetáculo “diluído num conjunto de formas padronizadas, de extensão, duração e efeitos calculados, para terem preço mínimo em função de uma ampliação máxima do seu consumo” (SEVCENKO, 2001, p. 79). No caso da televisão brasileira, foi a partir dos afamados *O fino da Bossa* (TV Record, 1965), *Bossaude* (TV Record, 1965) e, de modo especial, *Jovem Guarda* (TV Record, 1965), que a música popular urbana foi colocada no centro do espetáculo televisivo. Foi justamente nesse contexto que surgiram os grandes festivais televisivos de música popular. O primeiro de uma série foi produzido pela TV Excelsior, entre os meses de março e abril de 1965, chamado 1º Festival de Música Popular Brasileira, cujo apelo popular foi incomparavelmente menor se comparado ao 2º e 3º festivais de Música Popular Brasileira, produzidos, então, pela Rede Record, entre os anos de 1966 e 1967 (SEVERIANO, 2008, p.347).

Tamanho foi o impacto midiático que esses espetáculos exerceram sobre alguns setores da sociedade campo-grandense, especialmente os segmentos mais vinculados às artes e à intelectualidade local, que já no final da década de 1960, se intensificou uma necessidade por reproduzi-los em solo mato-grossense, adotando o conceito televisivo de festival. Isso ficou explícito no texto de apresentação da obra **Festival de Música em Mato Grosso do Sul** (UFMS, 1981), publicado pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, no ano de 1981, assinado pela professora Maria da Glória Sá Rosa. Segundo ela, “havia ainda o fato de que no eixo Rio-São Paulo estava acontecendo os festivais da Música da TV Record que estimulavam o processo criativo de nossos jovens”⁷. Além disso, Sá Rosa destaca a “necessidade de saber-se que tipo de música se fazia na região e também a vontade de aproximar os compositores, conhecê-los, sentir-lhes o modo de ser e de agir”, muito embora essa justificativa seja bastante romantizada⁸.

Inspirados por esse importante fenômeno da TV brasileira, o Jornal do Comércio, a Rádio Educação Rural, a Aliança Francesa e o Clube Surian promoveram o 1º Festival de Música Popular de Campo Grande, entre os dias 11 e 14 de dezembro de 1967. Entre cantores e compositores, esse certame reuniu basicamente músicos amadores, como Silvia Odiney Cesco, Antônio Mário, José de Almeida, José Octávio Guizzo, Paulo Mendonça de Souza, Jorge Antônio Siufi, Doralice Vargas, Gilson Amarilha, Sonia Rocha Simões Corrêa, Cléia Alice Ferreira, Onésimo Filho, Walfran Soares, Silvio Petengil, entre outros. No entanto, foi nesse 1º Festival da Música de Campo Grande que um seletivo grupo começou a se estabelecer

⁷ SÁ ROSA, Maria da Glória. **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. UFMS, 1981, p. 9.

⁸ *Idem*.

como referência artística da principal cidade do sul do antigo Mato Grosso, especialmente José Octávio Guizzo, que tempos depois se tornaria uma figura notória das artes sul-mato-grossense, e a professora Maria da Glória Sá Rosa, responsável direta pela realização e organização do certame, atuando, inclusive, na arrecadação das premiações, aproveitando seu bom trânsito entre as principais lideranças políticas da época, tais como Pedro Pedrossian e Plínio Barbosa Martins⁹. Foi o próprio José Octávio Guizzo quem confirmou: foi “em decorrência dos que estavam acontecendo em São Paulo, na Rede Record” que tiveram a iniciativa de realizar os festivais de música popular em Campo Grande, pois, para ele, “a província sempre gostou de copiar a metrópole” (GUIZZO, 1982, p. 5). Nesse aspecto, Guizzo revela um ponto importante: embora ele esteja criticando essa característica provinciana em “copiar” a metrópole, acaba demonstrando que existe um modelo a ser copiado, e esse modelo, sem dúvidas, é São Paulo e, em outros momentos, também o Rio de Janeiro.

A influência da TV Record se comprovou também numa entrevista de Ailton Guerra, um dos mais antigos radialistas de Campo Grande, que na época era diretor da Rádio Educação Rural, e um dos principais colaboradores dos festivais. Nessa entrevista, transcrita no livro **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**, Guerra afirmou: “o que sei é que essa idéia surgiu influenciada pelos Festivais da TV Record de São Paulo, que nos anos 1960 foi a emissora que mais se destacou no país com uma programação de Música Popular Brasileira”¹⁰.

A introdução da TV no cotidiano da juventude urbana da classe média campo-grandense daquela época, final dos anos 1960, fez com que aquela geração experimentasse novos geradores culturais, especialmente da Europa e EUA, que já tinham sido assimilados, diluídos e propagados pela cena artística paulista e carioca, a principal referência artística da época. Lenilde Ramos, uma das artistas que surgiria no contexto daqueles festivais, fez a síntese de todo aquele processo quando afirmou:

A Rede Record, naquela época, foi de uma influência muito forte na nossa vida. Nem todos nós aqui podíamos viajar, mas, por exemplo, Paulinho Simões que tinha nascido no Rio de Janeiro, mas o pai dele era daqui, ele tinha essa facilidade. Ele ia a shows, ele via coisas. Os que ficavam aqui dependiam do rádio. Dependiam dos LPs. Quando a

⁹ SIMÕES, Paulo; FONSECA, Cândido Alberto da. **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. UFMS, 1981, p. 16

¹⁰ GUERRA, Ailton. *Entrevista*. FONSECA, Cândido Alberto da. **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. UFMS, 1981, p. 39

Record chegou aqui em Campo Grande, e começou a transmitir primeiro, antes dos festivais, os programas da Jovem Guarda, a gente começou a ver os artistas que a gente só conhecia da revistinha e do disco. Era como se fossem grandes videoclipes, pra gente, ver aqueles shows. E logo depois desse movimento da Jovem Guarda, a Record entrou com os festivais [...]. O que era pra nós só curtidão, acabou sendo uma “pós-graduação”, porque os festivais traziam as cabeças pensantes da época [...] Eram coisas além do lazer que a Jovem Guarda nos trazia. A gente gostava de se divertir, adorava as músicas da Jovem Guarda, mas aquelas letras, aquelas músicas, aquela forma diferente de tocar, aqueles acordes muito ousados, respondiam a um anseio nosso. Então nós nos jogamos totalmente naquela influência que os festivais da Record nos trouxeram. Tanto que, quando aconteceram os primeiros festivais aqui, não vou te dizer que eles eram apenas cópia dos festivais da Record, porque de uma forma ou outra a gente estava se expressando, mas como a gente não tinha, como hoje [...], por mais que cada um tenha seu jeito de se apresentar, existe aquela personalidade de Mato Grosso do Sul presente. Pode ser em Rock ou até no Rap, já vi Rap falando de Pantanal e coisas assim. Então, os festivais da Record realmente foram como se abrisse uma grande porta e dissesse pra nós: “olha, o quê vocês podem fazer não é só Jovem Guarda, mas existem coisas que vocês podem colocar a própria expressão. Então nós começamos quase igual a eles, depois foi cada um fazendo seu próprio trabalho”¹¹.

É possível perceber nas palavras de Lenilde Ramos que, embora alguns não tivessem a oportunidade de visitar os principais centros urbanos do país e perceber suas manifestações culturais mais significativas, como fazia Paulo Simões, lembrado pela artista, ainda assim, não ficaram totalmente desconectados delas. Isso demonstra que a cultura pop sempre esteve suportada por potentes mecanismos de circulação cultural. Lenilde Ramos confirma isso quando cita: “Os que ficavam aqui dependiam do rádio. Dependiam dos LPs”; “a gente começou a ver os artistas que a gente só conhecia da revistinha e do disco”¹². Ou seja, antes da televisão, que se tornou a principal vedete dessa massificação cultural do pop, o rádio, o cinema, os discos e as revistas especializadas foram alguns dos mecanismos responsáveis por dar maior visibilidade às imagens que estavam ali para serem divulgadas e, no final da linha, comercializar alguma idéia, produzindo os agentes necessários para uma sociedade de consumo: os consumidores. E essa geração já se revelava, inquestionavelmente, consumidora dos produtos culturais oferecidos pela indústria pop.

Como se pode perceber, muito pelo fato de que o 3º Festival da Record aconteceu poucos meses antes do 1º Festival da Música de Campo Grande, em outubro de 1967, sua

¹¹ RAMOS, Lenilde. *Entrevista*. Campo Grande, 2011.

¹² *Idem*.

influência foi nítida na composição do repertório dos artistas envolvidos no certame. Silvia Odnei Cesco e Antônio Mário, por exemplo, acompanhados pelo grupo *Os Geniais*, interpretaram **Ponteio (Faixa 2)**, grande campeã na interpretação de Edu Lobo e Marília Medilha nesse festival da Record. Além disso, *Os geniais* venceram na categoria conjuntos, numa *performance* da canção **Alegria, Alegria (Faixa 3)**, de Caetano Veloso. José de Almeida, por sua vez, foi eleito o melhor cantor com **Disparada (Faixa 4)**, canção de Geraldo Vandré, que dividiu o primeiro lugar com **A Banda (Faixa 5)**, de Chico Buarque, interpretada por Jair Rodrigues no 2º Festival da Música Popular Brasileira da Rede Record, em 1966¹³. Naquela ocasião, José Octávio Guizzo venceu na categoria música inédita, com a canção **Mané Bento, Vaqueiro do Pantanal**, em parceria com P. M. de Souza, numa interpretação de Jorge Siufi, num “dos raros exemplos de proposta regional: ao ritmo de toada sertaneja, os versos descreviam o cotidiano de um vaqueiro do Pantanal, num clima quase épico”, conforme descreveram Paulo Simões e Cândido Alberto da Fonseca, autores de uma breve monografia sobre aqueles festivais¹⁴. Visto que não foram encontrados registros audiovisuais daquele evento, das apresentações dos artistas restaram, quando muito, apenas os fragmentos das letras, registrados no livro **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**.

Mané Bento, Vaqueiro do Pantanal

Composição: J. O. Guizzo e P. M. de Sousa

De camisa aberta ao peito
Lá vai o Mané Bento
Em cima do alazão fazendo rodeio.
E da morte sem receio
Enfrentando o sertão...

No couro de sua sela/o laço/o pala
O alforje e o berrante
Na cintura a guaiaca
Tendo atrás a faca
E o porte sempre galante

Embora José Octávio Guizzo tenha conquistado o primeiro lugar a partir de uma temática regionalista, o clima geral era mesmo inspirado naquilo que acontecia nos grandes centros urbanos do país, o que significa que ainda não estava amadurecida na região uma idéia de identidade musical no sul de Mato Grosso, com se quis ressaltar no texto de

¹³ SIMÕES, Paulo; FONSECA, Cândido Alberto da. **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. UFMS, 1981, p. 14.

¹⁴ *Idem*.

apresentação da obra *Festivais de Música em Mato Grosso do Sul*, assinado por Sá Rosa. A chave desse problema pode estar no fato de que, do primeiro festival, em 1967, até a publicação da obra em questão, haviam transcorrido, praticamente, 14 anos, ou seja, Sá Rosa rememora com certo distanciamento temporal os episódios dos festivais, fato que não isenta suas lembranças de sofrerem interferências do momento em que ela escreve. Isso permite concluir que, ao afirmar que aquela geração estava impregnada de um sentimento regionalista emergente, a professora Maria da Glória tornou evidente a grande influência do próprio processo de criação de uma identidade cultural regionalista para Mato Grosso do Sul, especialmente a partir dos anos 1980.

Ao menos na “era” dos festivais surianistas, que se estenderiam até 1972, não existiu nada próximo a esse sentimento regionalista. Pelo contrário. Eles foram, a meu ver, uma caricatura, em boa medida inconsciente, da própria modernização da cena artística urbana da cidade de Campo Grande, que obviamente não ficou restrita apenas às questões relacionadas às artes. Além disso, o momento em que Maria da Glória produz a obra, que seria extremamente importante na formação da memória artística sul-mato-grossense, foi extremamente favorável ao surgimento de discursos que enfatizavam a identidade sul-mato-grossense como um dos aspectos determinantes da criação de Mato Grosso do Sul. Para o historiador Paulo R. C. Queiróz, num texto sobre identidade e divisionismo, a divisão do Mato Grosso foi um momento propício para que houvesse “espaço para a construção, às pressas, de um discurso “histórico” simplesmente capaz de dar conta do fato, já consumado, da criação do novo Estado” (QUEIROZ, 2007, p. 158). Isso trouxe, a reboque, discursos sustentados nessa identidade cultural sul-mato-grossense, como o da professora Maria da Glória Sá Rosa.

Conforme já mencionado anteriormente, o festival de 1967 agregou um grande número de artistas amadores. Já no segundo, que aconteceria no ano seguinte, apareceu uma nova geração de artistas. Esta, sim, iria reformular a música sul-mato-grossense a partir de um mergulho mais profundo na universalizada linguagem pop dos anos 1960 e 1970. Daquele certame surianista, passaram a atuar na cena artística campo-grandense artistas como Paulo Simões, Geraldo Espíndola e Lenilde Ramos, vencedora na categoria música inédita com a canção **O Amor Vence a Cor**, interpretada por José de Almeida e Darci Terra¹⁵. Nota-se que, se no primeiro certame, em 67, o tema vencedor foi, por falta de expressão melhor, regionalista, no ano seguinte, a grande vencedora estava muito mais perpassada por questões

¹⁵ *Idem*, p. 17.

da grande mídia, a saber, a guerra civil norte americana, um objeto muito mais pop no contexto daquela época do que propriamente o Pantanal.

Se por um lado a influência dos festivais da Record pôde ser notada já no 1º festival, foi exatamente no segundo, em 1968, que um conjunto mergulhou na essência do conceito estético do tropicalismo, grande marco daqueles festivais, algo que estava muito além do que simplesmente um gênero musical. Conquistando o primeiro lugar na categoria conjunto, *Os Bizarros*, grupo liderado por Geraldo Espíndola e Paulo Simões se apresentou interpretando a música **2001 (Faixa 6)**, dos *Mutantes*. Aliás, o grupo não poderia ter escolhido uma canção mais expressiva para aquele momento. **2001** é uma síntese do conflito rural/urbano do mundo moderno, perceptível não só na letra que, por sua vez, recuperava expectativas em torno da conquista do espaço, sem o hermetismo das letras mais convencionais para a época, mas também em seu arranjo. Como não foram encontrados registros das apresentações do *Os Bizarros*, podemos apenas imaginar o clima gerado pela canção a partir da famosa interpretação dos *Mutantes*, acompanhados por Gilberto Gil na sanfona, no 4º Festival da Música Popular Brasileira, em 1968. Nas primeiras estrofes, a interpretação de Rita Lee indicava a utilização de perceptos indicadores da música caipira, embora a letra reflita questões da modernidade. Já no refrão, a canção modula para uma levada próxima ao rock britânico dos Beatles e Rolling Stones, símbolo da revolução cultural das décadas de 60 e 70.

2001

Composição: Os Mutantes

Astronauta libertado
Minha vida me ultrapassa
Em qualquer rota que eu faça
Dei um grito no escuro
Sou parceiro do futuro
Na reluzente galáxia

Eu quase posso palpar, a minha vida que grita
Emprenha e se reproduz, na velocidade da luz
A cor do céu me compõe, o mar azul me dissolve
A equação me propõe, computador me resolve

Astronauta libertado
Minha vida me ultrapassa
Em qualquer rota que eu faça
Dei um grito no escuro
Sou parceiro do futuro
Na reluzente galáxia

Amei a velocidade, casei com 7 planetas
Por filho cor e espaço, não me tenho nem me faço
A rota do ano luz, calculo dentro do passo
Minha dor é cicatriz, minha morte não me quis

Nos braços de 2000 anos, eu nasci sem ter idade
Sou casado, sou solteiro, sou baiano, estrangeiro
Meu sangue é de gasolina, correndo não tenho mágoa
Meu peito é de sal de fruta, fervendo num copo d'água

O desempenho do jovem conjunto *Os Bizarros*, que também contava com a participação de Maurício Almeida, James de Deus e João Batista Clivelarro, causou estranheza entre os participantes dos festivais, não só pela música, mas porque era considerado exótico demais para a sociedade média campo-grandense, público principal dos festivais. Aílton Guerra, um dos organizadores, fez a seguinte observação:

Estávamos em sintonia com a TV Record que nos influenciou muito. Naquela época já se engatinhava o movimento tropicalista, no Brasil. Eu me lembro de um conjunto estranho que apareceu por aqui, chamado “Os Bizarros”. No princípio eu fiquei meio assustado com aquilo. Até perguntei se deixava passar ou não. O pessoal achou que deveriam passar. E eu me julguei até um cara desatualizado. Afinal aquilo era para Rio e São Paulo. Foi um grupo que veio, impressionou e sumiu¹⁶.

A proposta do grupo, na visão dos mais conservadores, era fazer uma música “degenerada”, resultando, para alguns, numa “descaracterização” da música brasileira. Para o advogado Renê Siufi, um dos principais nomes da fase dos festivais surianistas, que se considerava um amante da “música pura”, e que também reafirmou a intenção intrínseca aos festivais em “reproduzir aquilo que era feito em São Paulo”, a influência do tropicalismo era algo maléfico para a boa música brasileira. Siufi considerava que “do tropicalismo pra cá a coisa degenerou um pouco. [...] sou um pouco radical. A minha discoteca não tem Roberto Carlos, Caetano e Gil. [...], aliás, tenho me aprofundado em partido alto, o samba do morro, que é a origem da coisa. É algo espontâneo, não é comercial”¹⁷.

Além da própria musicalidade, que estava fundamentada no rock, o grupo *Os Bizarros* chamava a atenção do público também pelo visual extravagante. Além da sua atuação no 2º Festival da Música Popular em Campo Grande, o conjunto ainda se apresentou em eventos

¹⁶ GUERRA, Aílton. *Entrevista*. UFMS, 1981, p. 39.

¹⁷ SIUFI, Renê. *Entrevista*. SIMÕES, Paulo. **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. UFMS, 1981, p. 48

populares na época, especialmente os do Rádio Clube e as famosas brincadeiras dançantes. “Íamos ao Rádio Clube, ao Surian, surgíamos como participantes de um show, com as roupas que o Simões denominava escalafobéticas. Cada um se vestia de modo mais extravagante do que o outro, o que gerava uma surpresa feita de humor no público”¹⁸.

Tamanho era o desconforto causado pelo grupo que, ainda no 2º festival, a canção **Será que ela gosta de mim**, de Paulo Simões, concorrente na categoria música inédita, causou polêmica entre concorrentes e o júri. Além do fato de que parte do público e do júri considerava a atuação do conjunto um insulto às boas maneiras, “com a inclusão, no estribilho, de uma expressão idiomática inglesa, *I don't Know* (eu não sei), alguns concorrentes alegaram sua “descaracterização” como música brasileira, chegando os membros do júri a receber cartas anônimas, em defesa dessa tese”¹⁹. Era a erupção de sentimentos conservadores indo de encontro a um grupo de artistas fazendo música jovem, numa atitude de contestação em relação a uma sociedade considerada por eles arcaica e conservadora, a sociedade do boi, que anos mais tarde Geraldo Roca, um dos principais compositores ao lado de Paulo Simões e Geraldo Espíndola, chamaria de “Zebulândia”²⁰.

A inspiração tropicalista do conjunto adveio, em boa medida, por conta do 3º Festival de Música Popular da Record, que foi a grande apoteose do Tropicalismo. Lá estavam reunidos os grandes responsáveis pelo movimento: Caetano Veloso e Gilberto Gil. Divulgavam um conceito estético que buscava uma espécie de universalização da música brasileira, logo depois da bossa-nova, reunindo toda a influência do pop contemporâneo (música, moda, artes plásticas, etc.) com manifestações populares do interior do Brasil. Para Gilberto Gil, “estávamos ali com a determinação clara de quebra de tabus, de ruptura”²¹. Além disso, tratava-se de uma postura contestadora frente às condutas conservadoras, de uma crítica à decadência do gosto artístico da classe média urbana. Para Celso Favaretto:

O tropicalismo surgiu da conjunção desses vários fatores de ordem artística, cultural e política, que se manifestavam na música popular, no teatro, no cinema, nas artes plásticas e na literatura. O momento de máxima intensidade e de ruptura ocorreu em 1967 e 1968, quando se configurou uma extraordinária explosão criativa, que radicalizou em termos críticos a intensa renovação da atividade artística que se desenvolvia desde meados dos anos 1950. Nesses dois anos, as

¹⁸ ESPÍNDOLA, Geraldo. *Entrevista*. SÁ ROSA E DUNCAN, 2009, p. 51.

¹⁹ SIMÕES, Paulo; FONSECA, Cândido Alberto da. **Festivais de música em Mato Grosso do Sul**. UFMS, 1981, p. 19.

²⁰ ROCA, Geraldo. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Geraldo Roca: Sobre Todos os Trilhos da Terra**, 2007.

²¹ GIL, Gilberto. *Entrevista*. Biography Chanel. *Gilberto Gil*, 2011.

inquietações e iniciativas sociais, políticas e culturais dirigidas à realização do imperativo de modernização que, desde o movimento modernista de 1922, determinava o esforço de inovação da arte, da cultura e da reflexão no Brasil, são levados a seu limite expressivo (FAVARETTO, 2011, p.25).

Tudo isso aconteceu numa época de grande nacionalismo, cujos reflexos foram percebidos, por exemplo, na passeata contra a guitarra elétrica, em São Paulo, no ano de 1967. Para Caetano Veloso, o preconceito contra a guitarra se justificava no fato de que ela havia se tornado “a marca da coisa americana e do comercialismo”²². Um nacionalismo incentivado também pelas condutas políticas do governo de Getúlio Vargas, que incentivava uma louvação da cultura nacional, e que, para Silvano Fernandes Baia, só seria questionado por conta da “ação das vanguardas, [...] e a vinculação de setores da intelectualidade com a música popular” (BAIA, 2001, p. 25).

O Tropicalismo, que facilmente poderia apresentar referências a Luis Gonzaga, como também aos Beatles, que revolucionaram a música com o disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, foi transformado numa espécie de “identificação geracional”, como nas palavras do escritor Alex Ross (ROSS, 2011, p. 21). Ele relacionou elementos do mundo pop moderno, com música regional, a partir de um conceito em que a regra é a possibilidade de fusão de ideias, fusão de estilos e gêneros musicais. Em síntese, “[...] o tropicalismo misturava influências da música pop internacional, em especial dos Beatles, com a utilização do instrumental eletroeletrônico; de várias vertentes de nossa música, inclusive do brega-popularesco” (SEVERIANO, 2008, p. 383). Além disso, seu alcance estava relacionado ao “cinema de Glauber Rocha; do projeto de arte ambiental de Hélio Oiticica, de onde veio o nome Tropicália; da antropofagia literária de Oswald de Andrade [...]; e da poesia concreta dos irmãos Campos, Augusto e Haroldo, e de Décio Pignatari, intelectuais que se entusiasmaram com o movimento” (SEVERIANO, 2008, p. 383). Para Jairo Severiano, “a idéia era que o produto-síntese de todas essas influências revolucionaria a música brasileira, renovando-a e tornando-a mais universal” (SEVERIANO, 2008, p.383).

No 3º Festival de Música Popular em Campo Grande, em ao contrario das edições anteriores, saiu vencedora uma valsa de José Roberto Amin, batizada como *Norma*. Para Paulo Simões e Cândido Alberto da Fonseca, “premiou-se o lirismo exacerbado”, sustentado em “rígidos clichês românticos, nem sempre eufônicos”²³. No entanto, o fato que causou

²² VELOSO, Caetano. *Entrevista*. Biography Chanel. *Gilberto Gil*, 2011

²³ SIMÕES, Paulo; FONSECA, Cândido Alberto da. *Festivais de música em Mato Grosso do Sul*. UFMS, 1981, p. 19.

grande controvérsia entre o público e o júri foi a contestação da originalidade melódica da canção, surgindo suspeitas de plágio.

Norma
(José Roberto Amin)

“Só eu seguia na lida
Do nada na vida
Da vida a passar...
...Mas nunca morrerá
Aquela que era a flor
Eterno meu amor
Norma!”

Para Onésimo Filho, funcionário da TV Morena na época e um dos concorrentes do festival, **Norma** era, de fato, plágio, pois a “melodia era feita em cima da música **Mensagem**, de Cícero Cabral. Posta de lado a questão do plágio, um fato interessante foi que o próprio Onésimo Filho também havia se apegado ao bordão romântico, conquistando o 3º lugar com a música **Rancho da Esperança**.

O clima geral do 3º Festival de Música Popular em Campo Grande mesclou, além das canções românticas, outras de temática social, como **João Galo Pistoleiro Matador**, de José Octávio Guizzo e José Ramos de Almeida, ficando em 2º lugar. Além disso, foi premiado com o 4º lugar um samba de empolgação, de Antônio Mário e Gabura, inspirada nos moldes carnavalescos do samba carioca. Como melhor letra do certame, foi premiada a composição de Sonia Rocha Simões Corrêa, intitulada **Velha Terra**. Embora essa letra possa suscitar um clima ufanista, a questão de fundo é a corrida espacial promovida durante a Guerra Fria, entre EUA e URSS. É muito provável que a escolha dessa letra tenha sido motivada, como advertiram Paulo Simões e Cândido Alberto da Fonseca, pela própria conveniência da temática escolhida²⁴. Um trecho da letra dizia:

Velha Terra
Composição: Sonia Rocha Simões Corrêa

“Velha Terra eu te amo
Eu não quero ir à lua
Quero só na minha rua

²⁴ SIMÕES, Paulo; FONSECA, Cândido Alberto da. **Festivais de música em Mato Grosso do Sul**. UFMS, 1981, p. 18.

Vê-la e bela de luar...
Eu não quero ir à lua
Vê-la perto, feia e nua
Sem as vestes do luar
Quero só que me assista
Pois à lua eu sou artista
Na viola e no cantar”.

Uma observação interessante sobre esse festival foi registrada por Paulo Simões e Cândido Alberto da Fonseca quando notaram que “[...] o fato mais significativo, no tocante às letras apresentadas neste festival, foi a canalização da maioria dos autores para temas românticos”. É bastante provável que o receio de problemas com a censura tivesse influência direta nessa questão. Assim, “numa tentativa de manter-se vivo o interesse das gerações mais novas pela criação musical, o Surian realiza seu I Festival Estudantil, organizado por Maria da Glória e Néelson Nachif”, em 1970²⁵.

Visto seu direcionamento ao público estudantil, alguns dos nomes mais expressivos das primeiras três edições do festival surianista não puderam participar do evento, tais como José Octávio Guizzo, Renê Siufi, entre outros, o que pode ter gerado certo desinteresse por parte da população pelos festivais estudantis. Embora tenha saído vencedor um samba de inspiração nordestina, intitulado **Jangada**, do estudante gaúcho Carlos Newton de Souza Pinto, *Os Bizarros* se fizeram presentes, conquistando o 2º lugar com uma canção de Paulo Simões e Geraldo Espíndola, um baião chamado **Porque gosto dela, porque ela gosta de mim**²⁶. Nessa canção, o conjunto continuava numa atitude de experimentação sonora, tropicalista, afinal, o baião nunca foi um gênero musical característico de Mato Grosso, mesmo existindo um grande número de migrantes e descendentes nordestinos na região.

Daí em diante, é bastante confusa a sequencia dos festivais estudantis, muito por falta de um arquivo organizado. Sabe-se que, em 1972, a imprensa divulgou a promoção do 4º Festival da Música Estudantil campo-grandense, no Rádio Clube, quando se sagrou vencedora a canção **Ponha na Sua Cabeça**, de Geraldo Espíndola, numa *performance* que contou com a participação de Tetê e Celito, muito embora exista o registro de que a canção **Na minha canoa só cabe Lucinda**, de um dos fundadores do grupo ACABA (Associação dos Compositores Amadores do Bairro Amambaí), Moacir de Lacerda, tenha sido a primeira colocada em um festival estudantil no mesmo ano. A canção de Geraldo, no entanto, já refletia o espírito do movimento *Flower Power*, que mais tarde seria característico do

²⁵ SIMÕES, Paulo; FONSECA, Cândido Alberto da. **Festivais de música em Mato Grosso do Sul**. UFMS, 1981, p. 19.

²⁶ *Idem*.

conjunto *LuzAzul*, que por conta dos interesses comerciais da gravadora Polygram recebeu o nome de *Tetê e o Lírio Selvagem*, quando se juntou ao grupo a irmão Alzira²⁷.

Ponha na sua cabeça

Composição: Geraldo Espíndola

Ponha na sua cabeça um pedaço de nuvem
Ponha na sua cabeça um pedaço de céu
Ponha tudo na cabeça antes que a tarde venha
Fazendo desacreditar nosso Papai Noel

Eu sei que você é forte
Pra suportar a sua vida normal
Pra escutar o riso das crianças que brincam
De roda no seu quintal

Eu sei que você é forte
Quando prevê que na vida vai
Quando não vê que você vai vencer
E ficar em cima do seu umbral

Eu sei que você é fraco
E vai ficar reduzido a trapos
Se não tiver algumas poucas lágrimas
Pra ser humano e ser normal

Além disso, destaca-se a atuação de outros artistas nesse certame, os quais seriam influentes musicalmente na década seguinte. Moacir de Lacerda, do grupo ACABA, e Constantino Pereira ficaram na segunda colocação com a música **Presiganga**. Em terceiro lugar, **Locomotivas**, de Rubens de Aquino e José Boaventura Sá Rosa. Na sequência, **Minha Amiga e Namorada**, de Luiz Carlos Amarilha, que também ficou com o título de melhor cantor do festival. E, em quinto lugar, **Presença**, de Lenilde Ramos²⁸.

No ano de 1973, a série de festivais estudantis, que naquele momento já havia abandonado o Clube Surian, realizando suas etapas classificatórias e as finais no Teatro Gluace Rocha, que depois de reformado prometia uma melhora nas condições técnicas do evento, foi interrompida pela ocorrência do 1º FEMACRIM, o Festival Matogrossense de Criatividade Musical, promovido pela Universidade Estadual de Mato Grosso e Secretaria de Educação do Estado. No entanto, o certame foi extremamente criticado pela imprensa,

²⁷ *Idem*, p. 20.

²⁸ *Idem*.

especialmente pelo fato do material apresentado não oferecer nenhuma novidade do ponto de vista artístico, resultando basicamente em canções herméticas, sem grandes avanços de ordem estética, justamente a proposta daquele festival. Contudo, outra motivação para as insistentes críticas que recaíram sobre o FEMACRIM na imprensa pode estar perpassada por conflitos de ordem comercial, afinal, as agências promotoras do 4º Festival de Música Estudantil, cuja trajetória fora interrompida pelo FEMACRIM, foram a Rádio Cultura e o Jornal Correio do Estado, além da participação das instituições da fase surianista²⁹. Contudo, por não ser diretamente o tema dessa pesquisa, essa consideração deve ser encarada somente enquanto hipótese. A classificação final do FEMACRIM foi a seguinte:

1º lugar, **Meteorito**, de José Boaventura e Rubens de Aquino; 2º lugar, **Êxodo**, de Moacir de Lacerda e Chico Lacerda; 3º lugar, **Indagação**, de Gerson Novais Guimarães; 4º lugar, **Biônica**, de Antônio Luiz Porfírio; 5º lugar, **Quero Viver com o Tempo**, de Aroldo Abussafi Figueiró³⁰.

Visto que aquele tipo de evento já apresentava sinais de desgaste, em 1974 ocorreu a última edição dos festivais estudantis no Teatro Glauce Rocha. Com o título de VI Festival de Música Estudantil campo-grandense. Dos nomes mais atuantes nas outras edições restaram apenas Lenilde Ramos, primeiro lugar com a música **Recado**, e Moacir de Lacerda, terceiro lugar com a canção **Pachico**, em parceria com Luiz Porfírio³¹.

Embora o movimento dos festivais surianistas, como também os festivais estudantis, seja lembrado com grande entusiasmo, tratado como um importante momento cultural da história de Mato Grosso do Sul, ele representou um choque de gerações. De um lado, certo conservadorismo por parte da geração de artistas e júri do primeiro certame. De outro, jovens artistas conscientes do novo panorama artístico em nível mundial. Pensando a partir da cena musical campo-grandense do final dos anos 1960 e 1970, cujos dados foram registrados em algumas entrevistas, nota-se que o gosto artístico da classe média urbana, de onde advinha a maioria dos artistas dos festivais, era muito diferente do que fazia esteticamente aquela nova geração, cujo nome mais expressivo foi *Os Bizarros*. No entanto, em nenhum dos casos a música paraguaia esteve num lugar privilegiado no gosto musical desse círculo social, basicamente o que se chamava de classe média campo-grandense.

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem*, p.21.

³¹ *Idem.*

A partir dos dados levantados, sobretudo a partir das entrevistas que esses artistas concederam ao longo da carreira, nota-se que o gosto musical da classe média urbana de Campo Grande girava em torno, basicamente, da bossa nova, do samba, e das grandes vozes do rádio. Almir Sater afirmou, em certa ocasião, que sua “família gostava de samba-canção, de bossa nova [...]”³²; Simões revelou que seus “pais tinham um gosto eclético”, escutavam “Ary Barroso, Noel Rosa [...], escutava os primórdios da Bossa Nova”³³; Os irmãos Espíndola sempre deixaram evidente a influência da mãe Alba e do irmão mais velho, o artista plástico Humberto Espíndola. Alzira Espíndola mencionou que a admiração pela cantora Maysa, foi uma herança de sua mãe e Humberto, sendo que suas primeiras lembranças “surgem com Humberto e Alba ouvindo rádio, a voz de Rita Pavone invadindo a casa”³⁴, além do próprio Geraldo que relatou que em sua infância havia “muita Rádio Nacional [...], que tocava Dalva de Oliveira, Caubi Peixoto”³⁵. A esses dados, somam-se as declarações de Renê Siufi quanto ao seu gosto musical, já mencionadas aqui³⁶. Um dado bastante relevante, a partir dessas informações, é que a música paraguaia, hoje tão valorizada como um dos índices identitários daquela geração, não fazia parte do universo musical das “boas famílias” de classe média de Campo Grande. Paulo Simões afirmou que a música paraguaia e latina, de um modo geral, ficava restrita a apresentações ao vivo em churrascarias, especialmente o “La Carreta”, onde se apresentava a dupla Jandira & Benítez, “e festas em fazendas e, eventualmente, em festas aqui em Campo Grande”³⁷.

A idéia de observar a partir das entrevistas o gosto musical das famílias dos artistas envolvidos nesse circuito foi inspirada na proposta metodológica de José Ramos Tinhorão, o mais afamado historiador da música brasileira, que fez um trabalho semelhante a partir da observação dos cadernos de partituras das famílias que tinham piano, os quais, em conjunto, revelavam a composição do gosto musical da “classe média alta” do início do século XX nas principais cidades do país³⁸. A partir desses cadernos, Tinhorão observou a recorrência de algumas canções e estilos, o que lhe permitiu compreender e mapear o funcionamento e a constituição do gosto musical dos grupos pesquisados.

Retornando aos artistas que surgiram no 2º festival, é nítido que estavam absorvidos pela necessidade de introduzir nesse mundo, considerado por eles, arcaico, conservador,

³² SATER, Almir. *Entrevista*. SÁ ROSA e DUNCAN, 2009, p.99.

³³ SIMÕES, Paulo. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Paulo Simões: Passageiro do Oeste**, 2008.

³⁴ ESPÍNDOLA, Alzira. *Entrevista*. SÁ ROSA e DUNCAN, 2009, p.145.

³⁵ ESPÍNDOLA, Geraldo. *Entrevista*. Campo Grande, 2010.

³⁶ SIUFI, Renê. *Entrevista*. SIMÕES, Paulo. **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. UFMS, 1981, p. 48.

³⁷ SIMÕES, Paulo. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Paulo Simões: Passageiro do Oeste**, 2007.

³⁸ TINHORÃO, José Ramos. *Entrevista*. Itaú Cultural, 2010.

conforme poderá ser observado ao longo desse trabalho, os elementos necessários para, efetivamente, instituir uma arte moderna. Em contextos de modernização artística como esse, que nessa região já havia sido iniciado com o artista plástico Humberto Espíndola, “[...] a arte, para ser arte, deveria ser moderna, ou seja, refletir as características e as exigências de uma cultura conscientemente preocupada com o próprio progresso, desejosa de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas”, como definiu o historiador das artes, Giulio Argan, com vistas à experiência europeia (ARGAN, 1987, p.49). Assim, trata-se de uma arte que “prescinde de toda e qualquer tradição nacional, [...] que busca superar as tradicionais fronteiras das nacionalidades e ser internacional (ARGAN, 1987, p.50). Logo, é pouco provável que a música paraguaia, que teve grande influência na música sertaneja de raiz, desde a época de Raul Torres, ou mesmo a própria música sertaneja de raiz, tenha se mostrado para aquela geração, ao menos entre o final da década de 1960 e 1970, como algo que pudesse ser aspirado pelo universo da música moderna, muito embora uma das propostas do tropicalismo fosse a incorporação das manifestações artísticas regionais como possibilidade sonora.

Assim, a ocorrência desses festivais em Campo Grande, além de revelar a influência artística que os grandes centros do país na época, São Paulo e Rio de Janeiro, exerceram na composição de um cenário musical urbano para Campo Grande, indica que é exagerado considerar a influência da música paraguaia na formação musical da geração que se tornaria, mais à frente, a referência da música regional sul-mato-grossense. Há indícios suficientes para afirmar que a música paraguaia, que já era experimentada entre as camadas mais populares, foi “descoberta” e incorporada por essa geração somente no fim dos anos 1970 e início dos 1980.

1.2 – A fase dos festivais televisivos em Mato Grosso do Sul.

Por conta da criação do Estado de Mato Grosso do Sul, entre 1977 e 1979, e do interesse de Onésimo Filho, funcionário da emissora, em retomar os festivais, a TV Morena decidiu organizar o FESSUL, Festival Sul-Mato-Grossense de Música. Havia chegado o momento dos festivais televisivos de Mato Grosso do Sul.

Diferentemente dos seus antecessores, estes foram motivados pelos interesses comerciais da própria emissora e, de certo modo, no intuito de fortalecer sua penetração nas

regiões interioranas do Estado. A começar pela escolha dos locais das apresentações, tudo indicava que mais do que estimular a criação artística, a TV Morena visava obter lucros financeiros com o festival. “Por esse motivo, o Glauce Rocha é definitivamente substituído pelos ginásios da UCE e da UFMS, apesar de todas as suas incontornáveis deficiências acústicas”³⁹. Por outro lado, houve um importante apoio financeiro do Governo do Estado de Mato Grosso do Sul, interessado em angariar popularidade entre os “novos” sul-mato-grossenses, refletindo na própria escolha de Tony Ramos como apresentador daquela edição, afinal, contar com um artista de exposição nacional era garantir uma enorme audiência para o evento. Para Onésimo Filho:

No 1º FESSUL, tivemos o patrocínio do Governo do Estado e da prefeitura. Além de uma pequena parcela comercial, mas não me lembro o nome das firmas. Mas não havia nenhuma de peso. Trouxemos como atração, o convidado especial Tony Ramos, que estava no auge da sua popularidade. Ele veio por um cachê irrisório, mesmo para a época, de 100 mil cruzeiros. A lotação da UCE é controvertida, mas devia haver umas 4 mil pessoas. E o resultado foi muito bem recebido, todo mundo estava a favor do ACABA⁴⁰.

Embora Onésimo afirme que existiu uma coerência na vitória do grupo ACABA, é muito provável que ela tenha ocorrido motivada pela influência da criação do estado, levando a uma valorização maior de algo que estivesse de alguma maneira, relacionado às questões consideradas regionalistas. Além disso, a própria presença de um famoso artista da época, revela a importância de se criar um apelo público em torno do evento, atraindo a atenção de um grande número de sul-mato-grossenses. A canção apresentada pelo grupo ACABA, **Kananciuê**, já demonstrava algo de regionalista, envolvendo a temática indígena, mesmo que, ao contrário do que afirmou Onésimo, a canção tenha obtido pouco apoio popular, sendo a canção **Cartas na Manga**, de Matusalém Vieira do Carmo, compositor corumbaense, interpretada por Sidney Rezende, muito mais “festivalesca”, por assim dizer, a preferida do público. Visto que somente as escolhas dos jurados eram consideradas para efeito de premiação, **Kananciuê** foi escolhida.

Kananciuê
Composição: ACABA

³⁹ SIMÕES, Paulo; FONSECA, Cândido Alberto da. **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. UFMS, 1981, p. 20.

⁴⁰ FILHO, Onésimo. *Entrevista*. SIMÕES, Paulo. **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. UFMS, 1981, p. 63.

“Aruanã-Hetô é lugar das máscaras
Maxte-Puru é lugar dos homens...
Pesquei pirarucu
Com arupema e cipó-timbó
Mandioca braba, inhame, cará plantei
Para alimentar meu corpo...
Vem Jurumá expulsar Anhanguera
Jaci, Tupã: Filhos de Kananciuê...”

Para Onésimo Filho, a escolha da música do grupo ACABA foi, especialmente para ele, uma surpresa, conforme relatou a Paulo Simões:

No 1º, em 79, tivemos como vencedor o grupo ACABA, com **Kananciuê**. Sinceramente, eu não esperava que essa música vencesse. O júri, em grande parte, foi de fora. Teve o Ricardo Cravo Albim, o Wladimir Soares. E aconteceu que esse pessoal ficou altamente entusiasmado com o estilo do ACABA. **Cartas na Manga**, do Sidney Rezende, ficou em 2º. Aquele Festival revelou Sidney para Campo Grande, assim como o Iso Fischer e Nelson Franco, entre outros. Um pessoal que estava cantando nos botecos, mas que ninguém conhecia⁴¹.

Se por um lado o 1º FESSUL foi marcado pela polêmica premiação do grupo ACABA, a segunda edição do Festival seria muito mais polêmica, tornando-se o evento mais controverso da história musical de Mato Grosso do Sul.

No 2º FESSUL, em 1980, por conta das deficiências técnicas do som, que dificultava a compreensão das canções por parte do público, um grupo de artistas, liderados pelos irmãos Iso e Tato Fischer, juntamente com Almir Sater e grupo *Therra*, do qual fazia parte Carlos Colman, após insistentes pedidos de adiamento das etapas eliminatórias, romperam com Onésimo Filho e se retiraram do evento. Na ocasião, Onésimo argumentou que a audição dos jurados não havia sido prejudicada por conta dos headphones, o que fez com que ele, contando com o aval dos proprietários da emissora, mantivesse o cronograma da competição.

Por questões óbvias, foram favorecidos os não dissidentes, como o próprio grupo ACABA, conquistando o 2º lugar, mais uma vez apostando na fórmula de **Kananciuê**, com a canção *Nos Mares de Xaraés*. Além deles, conquistaram a primeira colocação os

⁴¹ FILHO, Onésimo. *Entrevista*. SIMÕES, Paulo. **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. UFMS, 1981, p. 62-63.

corumbaenses José e Néelson Mirra, destacáveis defensores de Onésimo na ocasião⁴². Além disso, a vitória dos corumbaenses foi importante, pois estreitou vínculos com a TV Cidade Branca, uma das empresas do Grupo Zahran, que também era proprietário da TV Morena, organizadora do festival. Além disso, foi uma forma de integração entre as diferentes regiões do novo estado, afinal, foi somente após 1979, com o 1º FESSUL, que artistas não residentes em Campo Grande ficavam nas primeiras posições em festivais competitivos na cidade. Não se pode afirmar com exatidão que esse fato tenha influenciado a decisão dos jurados, no entanto, ele efetivamente foi benéfico para os interesses políticos do principal financiador do certame, o governo do estado.

Para Onésimo Filho, a vitória dos corumbaenses foi justa, afinal, segundo ele, “o pessoal veio embalado, para ganhar”⁴³.

O Néelson Mirra, que eu esqueci de mencionar, quando eu falei dos festivais lá, inscreveu **Opróbio** e entregou a interpretação à Norma; uma moça paraplégica que acabou sendo a melhor interprete. Corumbá ainda tirou o 1º, 4º e 5º lugares, e eu me sinto entristecido pela desconfiança dos meus conterrâneos, que disseram que eu fiz marmelada [...]. E eu não tenho o mínimo interesse em interferir no resultado, porque se isso for comprovado, o festival está desmoralizado. Então eu zelo ao extremo, eu mesmo escolho os jurados. Fazendo isso, assumo toda a responsabilidade⁴⁴.

Além disso, Onésimo Filho ainda justificou o pedido de anulação das eliminatórias por conta da insatisfação de alguns artistas quanto ao resultado. “Na primeira eliminatória, no moreninho, realmente houve um problema de som, mas apenas para o público [...], umas 200 pessoas. Mas os jurados estavam ouvindo tudo com perfeição, nos fones de ouvido”. No entanto, afirmou Onésimo, os descontentes com o resultado, liderados por Almir Sater, esperaram que terminassem as apresentações “para depois querer virar a mesa”⁴⁵. Segundo Onésimo:

Eu poderia cancelar aquela eliminatória. Poderia até atender a todos os pedidos que me foram feitos, após a eliminatória. Embora eu não tenha dúvidas de que, sendo classificadas 10 entre 20 músicas, e pelo

⁴² SIMÕES, Paulo; FONSECA, Cândido Alberto da. **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. UFMS, 1981, p. 21.

⁴³ FILHO, Onésimo. *Entrevista*. SIMÕES, Paulo. **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. UFMS, 1981, p. 65.

⁴⁴ *Idem*, p. 63.

⁴⁵ *Idem*. P. 65.

desnível existente entre elas, com som ruim ou não, o júri não teria a menor dificuldade em escolher certo. Mas o pessoal fez aquela revolução, foi à TV, no outro dia, me ameaçaram: “ou você faz o que nós queremos ou saímos do festival”. Eu respondi: “Então já saíram! Eu faço com o pessoal do interior”. Agora é bom lembrar que nem todos daqui participaram, o Geraldo Espíndola e o ACABA não entraram no boicote. Mas tudo isso baixou o nível do festival e acabou favorecendo Corumbá. São aqueles males que vem pra bem, porque senão eu duvido que os corumbaenses ficassem com o 1º, 4º e 5º lugares, e aí eles iam ficar furiosos comigo. O lado ruim foi a diminuição da qualidade. Dificilmente Campo Grande perderia, inclusive porque Velhos Amigos, defendida pelo Almir Sater, era uma música bastante competitiva⁴⁶.

Na versão de Almir Sater, no entanto, o motivo do imbróglia foi o fato de que aquele festival nunca esteve preocupado com música. Em sua opinião, foi um espetáculo “pra descolar uma grana”, pouco preocupado com a qualidade artística do evento.

Fizemos uma assembleia, e fomos falar com o Onésimo numa boa. Tentamos explicar tudo, procurei até o Jorge Elias Zahran, mas acho que ele estava viajando. Então ficou tudo nas mãos do Onésimo. E ele parece ser uma cara orgulhoso, não queria reconhecer seu erro, um cara vaidoso. Não estava querendo mostrar um fracasso... mas aquele festival acabou sendo um fracasso artístico e financeiro. E serviu para mostrar o caráter de alguns músicos, que primeiro se comprometeram com a posição assumida pela classe, e de repente furaram o boicote, de surpresa, levando a vantagem de se livrar de muitos concorrentes e ganhando o 2º lugar, como o ACABA. Foi um negócio muito feio, covarde. O cara está na assembleia, sendo contra isso e aquilo, achando um desrespeito, e na hora, recebe uma proposta qualquer e volta pro festival. [...]. E o FESSUL conseguiu não significar porra nenhuma para a música popular brasileira⁴⁷.

Os dissidentes organizaram um show em praça pública que, de última hora foi transferido para o teatro da UCE, embora Almir tenha registrado o receio do prefeito em permitir uma apresentação em praça pública: “disseram que seria perigoso, que podia dar rolo. Dar rolo por quê? [...] Eles não queria enfrentar o poder da televisão”⁴⁸. Embora feito às pressas, Almir destaca que “o ginásio lotou, o público ficou do nosso lado. Os grupos daqui cederam suas aparelhagens de graça, foi um negócio bonito. Nós queríamos mostrar um

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ SATER, Almir. *Entrevista*. SIMÕES, Paulo. **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. UFMS, 1981, p. 105.

⁴⁸ *Idem.*

trabalho e acabamos”, por conta das falhas técnicas, “não conseguindo, mas mostramos união, que é muito importante”⁴⁹.

Em 1981, a terceira edição do FESSUL, muito por conta da vitória do grupo ACABA, conquistando a 1ª e 2ª colocação, com as canções **Waradzu e Cavalinho de Pau**, somado ao fato de que as vitórias do grupo nas edições anteriores já haviam soado num tom de desconfiança, resultou num grande desinteresse por parte dos músicos em participar do festival. Um evento que nascera promissor, especialmente por contar com o suporte do maior grupo empresarial do Estado, o Grupo Zahran, havia se mostrado um grande fracasso comercial, tanto que a própria emissora desgravou os registros para reutilizar as fitas⁵⁰. No entanto, havia ainda, também organizado pela TV Morena, o FESTÃO, cujas edições foram entre os anos de 1979 e 1981.

A proposta do FESTÃO era conquistar uma popularidade maior apostando na música sertaneja, ao contrário do FESSUL que ficara restrito, de certo modo, ao público mais *cult*. Isso ficou manifesto na própria escolha do local do evento, o estádio Morenã, o qual contou com um público estimado em 30 mil pessoas na final da 1ª edição do evento, vencida por Aurélio Miranda, apresentada por Lima Duarte, e que teve como atração principal a dupla Milionário & José Rico. Aliás, Aurélio também seria o grande vencedor da segunda edição do FESTÃO, em 1980. Na terceira edição, embora já enfraquecido o evento, até por conta dos problemas de organização do FESSUL, e uma polêmica gerada pela inclusão de uma música de Zacarias Mourão de forma irregular, num imbróglio poucas horas antes da final, saíram vencedores Paulo Simões e Celito Espíndola, com a toada **Interior**, que também havia sido acusada de não se caracterizar enquanto música sertaneja⁵¹.

Como se observa, não há no contexto dos festivais, desde os surianistas aos organizados pela TV Morena, uma referência explícita da incorporação da música paraguaia entre os artistas daquela geração, mesmo na ocorrência do FESTÃO. Se ela existiu, não era tão significativa, pois os próprios responsáveis pela edição do livro **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul** não fizeram menção alguma a ela. No entanto, existe um trecho transcrito nessa obra que indica uma mudança de postura em relação às manifestações musicais mais populares, onde estava localizada, naquela época a música paraguaia, revelando o momento da “descoberta” da música sertaneja pela geração de 1968. Quando questionado por Aroldo Abussafi se houve alguma mudança significativa na música daquela

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ SIMÕES, Paulo. *Entrevista*. SÁ ROSA e DUNCAN, 2009, p. 32-33.

⁵¹ SIMÕES, Paulo; FONSECA, Cândido Alberto da. **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. UFMS, 1981, p. 27-28.

geração, especialmente na musicalidade dos compositores do conjunto *Os Bizarros*, Geraldo Espíndola fez o seguinte comentário:

Houve. Eu por exemplo tenho feito algumas coisas com o Simões atualmente. Depois de muitos anos em que a gente parou de compor juntos, ele foi trabalhar no Rio e eu fiquei aí. A gente tem voltado nossas composições mais para a música sertaneja, pro caipira. Temos muita coisa sertaneja e caipira, tanto que chegamos ao consenso de achar que essa música é a música do futuro no país, as outras não vão ter comércio e essa tem comércio⁵².

Os comentários de Geraldo, somado à experiência de Celito Espíndola e Paulo Simões no FESTÃO, são indicativos de que a incorporação da música sertaneja seria uma demanda para ser resolvida ao longo dos anos 1980, especialmente por conta de uma crença em torno de seu alcance mercadológico, que depois se confirmou com o fenômeno do sertanejo universitário, cujos principais nomes surgiram em Mato Grosso do Sul. Além disso, Geraldo Espíndola e Paulo Simões, além de Geraldo Roca, tornaram-se os compositores referência da geração que, a partir de 1979, criado Mato Grosso do Sul de fato, se estabelece de forma mais concreta.

O que resta da experiência tanto do FESSUL, quanto do FESTÃO, além da crítica de Paulo Simões a um “tempo em que a maior empresa de mídia daqui fazia festivais, enchendo ginásios, gravava a final, transmitia na íntegra, depois desgravava a fita para reutilizá-la”⁵³, é o caráter de produto burlesco da música regional feita em Mato Grosso do Sul. Desde os primeiros festivais no Clube Surian, até a experiência dos festivais televisivos, a música daqueles artistas, embora alguns já se encontrassem profissionalizados, nunca conseguiu, de fato, se inserir no mercado musical nacional, exceto Almir Sater e Tetê Espíndola. No entanto, Paulo Simões sintetiza bem a ocorrência daqueles eventos:

Na época em que aconteceram, no final dos anos 1960, correspondiam a um processo semelhante ao que houve nos grande centros, como São Paulo e Rio de Janeiro. E funcionava como oficina de talento, de aprimoramento não só dos artistas, mas do público e da crítica. As categorias colocavam em práticas suas habilidades, de criar, ou de referendar com o aplauso, ou com a vaia, a importância ou

⁵² ESPÍNDOLA, Geraldo. *Entrevista*. ABUSSAFI, Aroldo. **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. UFMS, 1981, p. 76.

⁵³ SIMÕES, Paulo. *Entrevista*. SÁ ROSA e DUNCAN, 2009, p. 32-33.

insignificância do que estava sendo apresentado. [...] Mas, pra mim, festivais desse tipo são um capítulo encerrado⁵⁴.

Embora Simões considere a ocorrência dos festivais “um capítulo encerrado”, a fundação da memória da música urbana de Mato Grosso do Sul está perpassada pelos festivais. São assinalados como os eventos em que começa a surgir a verdadeira música regional de Mato Grosso do Sul. No entanto, em minha opinião, a experiência desses festivais, do 1º Festival de Música Popular em Campo Grande (1967), no Clube Surian, até o 3º FESTÃO (1981), vencido por Celito Espíndola e Paulo Simões, pode ser considerada a fase gestacional da música urbana da região. Foi nesse período que um conjunto de informações de ordem estético-musical foi incorporado, como o rock, a bossa nova, entre outros. Inclusive, o próprio Aurélio Miranda, que ficaria conhecido como o grande expoente da música sertaneja nos festivais, afirmou que foi a partir de 1978 que ele desenvolveu uma musicalidade mais voltada ao sertanejo: “78, depois de várias etapas que a gente passa tocando em boates, visitando vários ritmos da música, tanto na área da MPB, como no rock, aí que eu desenvolvi aquilo que foi minha origem, a música sertaneja”⁵⁵.

Pelo fato de ter se transformado numa importante referência na história cultural e artística de Mato Grosso do Sul, os artistas envolvidos nos festivais adquiriram espaço significativo na história, tornando-se, nas palavras de Maria da Glória Sá Rosa e Idara Duncan, “os talentos mais expressivos do Estado”⁵⁶. Nas palavras das autoras

De grande importância foram os festivais de música, iniciados em 1967 em Campo Grande, responsáveis pelo aparecimento de compositores e músicos da melhor qualidade. Nos anos 1960, com a abertura dos cursos superiores, nova mentalidade começou a impor-se. No primeiro desses realizados no Clube Surian em Campo Grande sagrou-se vencedora a composição Mané Bento Vaqueiro do pantanal, de José Octávio Guizzo e Paulo Mendonça de Sousa. Em 1968, Paulo Simões e Geraldo Espíndola do grupo Os Bizarros surpreenderam o público com uma linguagem nova, que ia da melodia e letra ao design das roupas o que seria a marca pessoal de ambos pelos anos afora. Excelentes parcerias surgiram como as de Paulo Simões e Almir Sater, Guilherme Rondon, Geraldo Roca e Paulo Simões, além de outros valores como Tetê, Celito e Alzira Espíndola, José Boaventura

⁵⁴ SIMÕES, Paulo. *Entrevista*. SÁ ROSA e DUNCAN. **A Música de Mato Grosso do Sul**: histórias de vida, 2009, p. 32-33.

⁵⁵ Música Sertaneja do MS - Aurélio Miranda. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=TYmQz1-4zHI. Acesso em: 28 de mai. 2012.

⁵⁶ SÁ ROSA e DUNCAN. **A Música de Mato Grosso do Sul**: histórias de vida, 2009, p. 23.

e Rubens de Aquino, Lenilde Ramos, Carlos Colman, João Fígar, Aurélio Miranda, José de Almeida (Zeca do Trombone) e Antônio Mário. Merece citação especial ao grupo Acaba (Chico, Moacir, Luís Porfírio, José Charbel, Vandir, Adriano, Jairo e Odeon) que reinventou em notas musicais a cultura pantaneira. A divisão do Estado acentuou em nossos compositores a necessidade de afirmação da identidade cultural o que significava dar ênfase aos temas regionais, como o cerrado, o Pantanal, o folclore, a vida das tribos indígenas⁵⁷.

Trata-se de uma geração que, tomando para si as possibilidades midiáticas instituídas pelo próprio processo de criação de Mato Grosso do Sul, tornou-se fundamental naquilo que resultaria, com certo exagero, nas ‘legítimas’ identidades musicais sul-mato-grossenses e, em especial, a idéia de uma tradição musical voltada para a música paraguaia ou, na música de fronteira. É pertinente, nesse caso, a famosa observação de Eric Hobsbawn e Terence Ranger que afirmaram: “Muitas vezes, “tradições” que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas” (HOBSBAWN & RANGER, 1984, p. 9). Além disso, é uma idéia exagerada porque muitos sul-mato-grossenses nunca ouviram falar de festivais de música popular no Clube Surian, chamados aqui de festivais surianistas, de grupo ACABA, de *Os Bizarros*, etc. Trata-se, portanto, de uma perspectiva chancelada pelos poderes políticos e intelectuais, tanto no que se refere à identidade regional, quanto à tradição, e que adquiriram através deles uma aura essencialista. Celito Espíndola, um dos principais nomes daquela geração, fez a seguinte afirmação:

Minha geração tem contribuído com a construção de múltiplas identidades músico-culturais de nossa região por meio da reinvenção de uma música de ritmo ternário, compartilhada entre os países que compõem a bacia do Prata”. De diversas formas, a música paraguaia, o chamamé de Corrientes, a música boliviana, uruguaia e do sul do país estão presentes em nosso universo. O Rio Paraguai é o condutor natural desses ritmos. Eles se fundiram no caldeirão imaginário da minha geração, com nossa formação contemporânea. Nossa estética auditiva é o motor. Beatles, Jovem Guarda, Tropicália, Blues, Rock e Jazz configuram-se como o combustível que nos move⁵⁸.

Ao longo da pesquisa, a afirmação de Celito me pareceu a mais adequada, pois deixa evidente um dado que outros artistas tentam diminuir ou escamotear, que é justamente a influência da música contemporânea (Beatles, Jovem Guarda, Tropicália, Blues, Rock e Jazz),

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ ESPÍNDOLA, Celito. *Entrevista*. SÁ ROSA e DUNCAN, 2009, p. 124.

na música regional urbana de Mato Grosso do Sul surgida a partir daquela geração. Para os que aderiram a essa postura, a música sul-mato-grossense sempre esteve “de costas para o Atlântico e de frente para o Pacífico”, como sugeriu o jornalista e músico Rodrigo Teixeira⁵⁹. Isso equivale a crer que a música urbana sul-mato-grossense adveio essencialmente da música paraguaia e da música andina de um modo geral, ignorando assim a força de outras manifestações musicais importantes no Brasil, como o samba e a bossa nova, por exemplo. Conforme afirmou Almir Sáter, “nossa influência aqui é mais para fora do que para dentro”⁶⁰.

No entanto, quando é possível identificar entre um grupo de músicos a recorrência dos mesmos elementos musicais e conceitos estéticos, como é o caso dessa geração, é presumível que se trata da experiência de um estilo e, conseqüentemente, da experiência de um gênero musical. Conforme Jorge Coli:

A idéia de estilo está ligada à idéia de recorrência, de constantes. Numa obra existe um certo número de construções, de expressões, sistemas plásticos, literários, musicais, que são escolhidos (mas sem que esta noção tenha um sentido forçosamente consciente) e empregados pelo artista com certa frequência. A idéia de estilo repousa sobre o princípio de uma inter-relação de constantes formais no interior da obra de arte (COLI, 1995, p. 25).

Assim, a cédula de identidade de um gênero musical acontece justamente a partir da identificação de caracteres musicais e performáticos em comum na produção de um grupo de artistas, levando-se em consideração, também, questões geográficas e cronológicas, geralmente avalizadas por um discurso autorizado. Nesse sentido, o debate estabelecido aqui, tratou de uma manifestação musical urbana, elaborada a partir da influência da música pop dos anos 1960 e 1970, e que incorporou, posteriormente, elementos da música paraguaia, resultando na música de Mato Grosso do Sul, num processo já dura mais de quarenta anos.

Quanto aos discursos, que partem, geralmente, dos próprios artistas e críticos de arte, registrados em obras literárias como **A Música de Mato Grosso do Sul: Histórias de Vida**, das professoras Maria da Glória Sá Rosa e Idara Duncan (SÁ ROSA E DUNCAN, 2009), é sempre importante uma observação:

Os discursos que determinam o estatuto da arte e o valor de um objeto artístico são de outra natureza, mais complexa, mais arbitrária que o julgamento puramente técnico. São tantos os fatores em jogo e tão

⁵⁹ TEIXEIRA, Rodrigo. **Almir Sater**: “Não sou sertanejo. Eu sou roqueiro”, 2007.

⁶⁰ SATER, Almir. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Almir Sater**: “Não sou sertanejo. Eu sou roqueiro”, 2007.

diversos, que cada discurso pode tomar seu caminho. Questão de afinidade entre a cultura do crítico e a do artista, de coincidências (ou não) com os problemas tratados, de conhecimento mais ou menos profundo da questão e mil outros elementos que podem entrar em cena para determinar tal ou qual preferência (COLI, 1995, p. 17).

1.3 – A questão da memória auditiva e a música de MS.

Embora já exista um material significativo sobre a música urbana de Mato Grosso do Sul, ainda que muito disperso, permitindo a materialização de uma pesquisa em torno do tema, especialmente em nível de crítica artística, tais como os textos de Rodrigo Teixeira, existem outras questões que merecem ser consideradas e examinadas. Nesse sentido, para compreender como é construído um estilo musical, é importante recuperar um termo ainda pouco recorrente nos estudos em que a música é utilizada na condição de fonte histórica: a memória musical, já discutida pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs (HALBWACHS, 1990, p. 164). É justamente no nível da memória musical que existirá a transmissão, a preservação e também a possível degradação dos conjuntos de elementos musicais que compõem o arsenal de possibilidades sonoras sobre o qual trabalham os músicos. Assim, se compartilharem de uma memória musical semelhante, ou seja, que contém informações parecidas, muito provavelmente serão compreendidos num mesmo estilo ou gênero musical, embora artistas diferentes possam partilhar de um mesmo estilo, mas não do mesmo gênero musical.

Halbwachs notou que a memória musical pode se conservar “materialmente no exterior” do cérebro humano (HALBWACHS, 1990, p. 165). Embora tenha enfatizado as convenções em torno da notação musical em partituras, talvez porque não tenha vivenciado o fenômeno musical na segunda metade do século XX, devemos levar em consideração que a memória musical se conserva igualmente nos próprios registros sonoros, ou seja, a própria obra musical é um espaço de transmissão e conservação de uma memória musical. Além disso, por conta da popularização dos instrumentos musicais, a necessidade de leitura e escrita musical em partituras se tornou uma tarefa não tão fundamental entre os músicos. Aliás, grandes artistas do final do século XX não sabiam ler partituras, demonstrando que a própria experiência musical localizou outras formas de registro da memória musical. A partir de uma discografia selecionada, seja de um único artista, ou de artistas atuando em torno de um

gênero, é possível perceber, nesse sentido, a transmissão de informações musicais que, ao longo dos anos, estabelecerão a identidade musical do artista ou do gênero.

Mesmo não tendo utilizado o termo “memória musical” em seus principais estudos sobre música, o musicólogo norte-americano Aaron Copland afirmava que “todos nós ouvimos música de acordo com as nossas aptidões variáveis” (COPLAND, 1974, p. 5). Embora o próprio Copland não tenha comentado de maneira mais profunda o que são essas “aptidões variáveis”, suponho que seja uma referência ao conceito de memória musical individual, ou seja, o conjunto de informações sonoras que nos permitem reconhecer o universo sonoro cotidiano que nos cerca. Afinal, ela nos permite distinguir emissores sonoros sem que devamos necessariamente visualizá-los, bastando-nos o som. É o caso, por exemplo, de um telefone, uma buzina de automóvel, algumas notas executadas num piano, etc.

No caso da música em específico, é a nossa faculdade auditiva que nos permite identificar a intenção sonora que um compositor ou executor emprega numa determinada obra, ou mesmo reconhecemos seu sentido. Parece óbvio, mas o reconhecimento do sentido implícito nas canções só nos é permitido através da audição e da interpretação que fazemos dela ao recorrermos ao conjunto de informações sonoras que mantemos ‘guardadas’ na nossa memória. Quanto mais familiares forem as informações musicais utilizadas pelo compositor ou intérprete numa determinada obra, maiores serão nossas chances de compreender o sentido imaginado nos estágios primários da obra musical. Assim, é nossa memória musical a grande fornecedora do material sonoro necessário para que possamos fazer algum tipo de comparação. É por isso que um músico, ou um ouvinte freqüente, tem mais condições de tecer considerações sobre uma obra musical. Para tanto, na tentativa de demonstrar como a audição musical ocorre, Copland recorreu a três planos auditivos: o sensível, o expressivo e o puramente musical.

O plano sensível ocorre quando simplesmente nos entregamos ao prazer da música, sem prestar atenção na paisagem sonora criada.

É o plano em que nós ouvimos música sem pensar, sem tomar muita consciência disso. Ligamos o rádio enquanto fazemos outra coisa e tomamos um banho de som. A mera percepção do som já é capaz de produzir um estado mental que não é menos atraente por ser desprovido de idéias (COPLAND, 1974, p. 5).

O plano expressivo é aquele em que se pode identificar o “significado escondido por trás das notas, e esse significado constitui, afinal, o que uma determinada peça está dizendo, ou o que ela pretende dizer” (COPLAND, 1974, p. 5). O problema é que esse “sentido” das

obras musicais não é incondicionalmente um dado consensual. Aliás, é bastante comum, sobretudo na música instrumental, o sentido reconhecido pelos ouvintes ser bem dessemelhante do que foi imaginado pelo compositor. Um caso interessante em Mato Grosso do Sul é **Trem do Pantanal** (G. Roca e P. Simões) que, embora disponha de letra, que constitui uma baliza de sentido, é uma canção que, na visão de um dos seus criadores, é incompreendida, afinal, “tem muita gente que admira a música como uma elegia ao Pantanal. E não é. A letra fala de um cara fugindo de uma ditadura pelo Pantanal. Ele não estava olhando as estrelas”, disse Geraldo Roca⁶¹. Por outro lado, é evidente que a recepção, apesar de muitas vezes existir direcionamento, é algo que não está ao alcance do artista. Aliás, a recepção também é uma representação que detém historicidade. Isso explica a “incompreensão” manifestada por Geraldo Roca, afinal, num determinado momento ela foi transformada sim numa elegia ao Pantanal, especialmente a partir dos anos 1980.

O terceiro plano descrito por Copland é aquele puramente musical, no qual “além da atração do som e dos sentimentos expressivos que ela transmite, a música existe no plano das próprias notas e da sua manipulação” (COPLAND, 1974, p. 6). É nesse plano que o compositor, ou mesmo o interprete atua, pois dispõe das habilidades necessárias para produzir efeitos sonoros conscientes. É justamente nesse plano que o músico é capaz de reconhecer de forma mais segura questões referentes ao ritmo, à variação harmônica e melódica, ao timbre, etc.

Assim, a formação da memória musical ocorre justamente a partir da recepção, interpretação e armazenamento das informações sonoras de que dispomos. Em relação ao processo de recepção, acredito que bastam para esse estudo as definições elaboradas por Aaron Copland, especialmente no que diz respeito aos planos expressivo e musical, os potencialmente mais relevantes quando o objetivo é compreender as questões relacionadas à interpretação da obra musical.

Em relação ao processo de criação musical, Copland afirmava que “todo compositor começa com uma idéia musical” (COPLAND, 1974, p. 8). Essa idéia musical pode ser uma cadência harmônica, uma linha melódica, ou mesmo um ritmo específico, mas sempre um dado armazenado na memória musical do compositor. A partir desse material, que nesse estágio constitui uma informação sonora bastante simples, o compositor se coloca na busca da “*Ia grande ligne*”, ou seja, uma coerência estrutural, uma “impressão de fluência, [...] um sentido de continuidade que ligue a primeira nota à última” (COPLAND, 1974, p. 10).

⁶¹ ROCA, GERALDO. Entrevista. In: TEIXEIRA, Rodrigo. **Geraldo Roca**: sobre todos os trilhos da terra, 2007.

Para compreender a formação da memória musical construída pelos músicos da geração “pós-divisão”, ou seja, as informações que foram capazes de reunir para conceber estilos particulares que, se assemelhando em alguns momentos, resolveram na música sul-mato-grossense, é importante recuperar aquilo que estes artistas ouviram na fase de formação musical. Alguns deles deixaram essas informações evidentes em entrevistas. Paulo Simões assinalou:

Quando era garoto em Campo Grande, eu era roqueiro e as opções musicais não eram muitas. [...]. Então tinha que escutar discos dos pais ou irmãos. E meus pais tinham um gosto eclético e eu escutava Ary Barroso, Noel Rosa... Meu pai é carioca e escutava os primórdios da Bossa Nova. As minhas irmãs mais velhas, que tinham aulas de violão, conseguiam uns discos de Elvis Presley e Pat Bone. E aí eu descobri o rádio⁶².

E completou:

O rádio era muito importante, porque não havia TV. Todo mundo ouvia rádio. Uma das lembranças mais vivas disso era acordar. Quando acordava já se ouvia o rádio em volta. Porque não tinha trânsito, barulho... Eu ia até a escola (Dom Bosco) a pé e ouvindo os programas sertanejos. A rua vazia, passava a carroça vendendo leite... Era o streaming radiofônico até a escola. Ia escutando música sertaneja. Gostava de ouvir música. Não sabia o que era aquilo. A música sertaneja e paraguaia têm tanta importância no trabalho e na musicalidade dos músicos que foram criados em MS pelo fato de que você, quando escuta música nos primeiros anos de sua vida, não racionaliza, apenas ouve. É totalmente sensorial. E esta música penetra fundo. Não importa se é moderna, boa ou ruim. Pode ser que o patamar esteja diminuindo, certamente está porque tudo é mais precoce, mas na minha idade até os 8 ou 9 anos escutava música como escuta hoje motor. Era algo que estava em volta. O que está no cerne da musicalidade é aquilo que é o que se escutou quando criança mais o que se escutou e gostou. Nunca é uma coisa ou outra. A minha base musical é música popular urbana, mais alguma coisa de música internacional e mais um pouco de rock, até porque se distinguia do resto e era obviamente música para gente mais nova. Tipo, isto aqui é mais para nós. Eu ia ver Délio & Delinha, Amambaí e Amambaí porque tinha esta relação de público e palco. Era música ao vivo no formato show, com aplausos e aquela relação de público e palco. Não era grupo tocando para nego dançar ou comer. Era autoral⁶³.

⁶² SIMÕES, Paulo. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Paulo Simões: Passageiro do Oeste**, 2008.

⁶³ *Idem*.

A partir das informações contidas nos trechos da entrevista de Rodrigo Teixeira com Paulo Simões, é possível perceber que as informações musicais que ele experimentou ao longo da sua adolescência foram de música pop, especialmente rock (ele se considerava roqueiro) e bossa nova por influência dos pais. Além disso, ao afirmar que a sua “base musical é música popular urbana, mais alguma coisa de música internacional e mais um pouco de rock, até porque se distinguia do resto e era obviamente música para gente mais nova”⁶⁴, Simões revela a importância dessa cultura pop emergente. Embora ele tenha destacado a força da música paraguaia, ela, no contexto da entrevista, é apenas adereço, pois, sempre que mencionou sua experiência individual, não houve espaço para a música paraguaia ou mesmo para a música sertaneja.

A leitura desses trechos narrados por Simões, tendo no horizonte as propostas de Copland, indica que a música sertaneja entrava em cena a partir de uma audição no plano sensível. Ela estava ali, mas, “quando escuta música nos primeiros anos de sua vida, não racionaliza, apenas ouve. É totalmente sensorial”⁶⁵. Ao contrário é o rock que, ao entrar como sua base musical, foi apreciado a partir de uma audição nos planos expressivo e musical.

Visto que seria uma tarefa inviável mapear a formação da memória musical de cada um dos artistas daquela geração, é importante lançar a atenção para os eventos em que atuaram em conjunto, tais como os festivais de música popular que aconteceram em Campo Grande entre o final dos anos 1960 e meados de 1980, objeto desse capítulo. No entanto, se considere até agora o período tratado como a fase gestacional da música de Mato Grosso do Sul, o disco **Tetê e o Lírio Selvagem**, tema do segundo capítulo, e o Festival Prata da Casa são a efetivação, a legitimação dessa manifestação.

1.4 – O Festival Prata da Casa e a consolidação de uma identidade musical regional em Mato Grosso do Sul.

Quando aconteceu, em 1982, o célebre festival Prata da Casa, uma produção conjunta entre a TV Morena e a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), já deixando de lado o formato competitivo dos festivais que se iniciaram em 1968, resultando num LP homônimo (Figura 1.1), a proposta dessa ‘nova’ geração já encontrava bem mais definida, afinal, a maioria dos músicos que se apresentaram já estava consolidando um produto cultural sul-mato-grossense, uma identidade musical regional em Mato Grosso do Sul.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Idem.*

Naquele importante episódio da história musical sul-mato-grossense, Geraldo Espíndola, tocando contrabaixo, acompanhado por Lenilde Ramos na sanfona, apresentou o reggae **Quyquyho (Faixa 7)** (G. Espíndola), e Paulo Simões arrancou aplausos de uma plateia entusiasmada presente no Teatro Glauce Rocha com a canção **Sonhos Guaranis (Faixa 8)** (P. Simões e A. Sater). Também se apresentaram Guilherme Rondon, revelando suas incursões “bossanovistas”, resultando numa complexidade harmônica e melódica bastante diferente dos outros artistas, com a canção **Horizonte (Faixa9)** (I. Fischer, G. Rondon e P. Simões); Celito Espíndola, com a canção **Coração Solitário (Faixa 10)** (C. Espíndola) e Carlos Colman, com **Coração Ventania (Faixa 11)** (C. Colman). Destacam-se também as *performances* conjuntas em **Vida Cigana (Faixa 12)** (G. Espíndola) e **Trem do Pantanal (Faixa 13)** (P. Simões e G. Roca), tendo como vozes principais Tetê Espíndola e Almir Sáter, respectivamente.



Figura 1.1: Capa do LP Prata da Casa (UFMS, 1982).

Nota-se que a proposta do evento foi, indiscutivelmente, recuperar os festivais de música popular, tão importantes para a modernização da música sul-mato-grossense, entre os anos 1968 e 1981, entretanto, sob uma óbvia premissa de construção e valorização de uma linguagem regionalista, que começava a tomar contornos mais precisos com a divisão, fazendo com que existissem recorrências de temas e sonoridades, as quais consolidariam

aquilo que seria entendido como a expressão mais fiel da música e da cultura sul-mato-grossense. O texto de apresentação, registrado no encarte do LP *Prata da Casa*, assinado pela professora Maria da Glória Sá Rosa, indica toda carga simbólica que foi atribuída àquela produção, fazendo com que ela se tornasse um marco importante da história de Mato Grosso do Sul:

Durante anos eles exerceram o ofício de cantar, de expressar em notas, em signos gráficos, o amor, o sofrimento, a integração com a natureza, onde bois e homens respiram a amplidão dos campos. Cantaram nas praças, nos festivais, nos shows, até que, muito tempo depois, aquela corrente musical se concentrou num espetáculo de duas noites em que o povo vibrou com os acordes de tantas vozes e instrumentos com cheiro de terra, com sabor de raiz. Depois de tudo fica o disco, doze canções que iniciam os registros dos traços indicadores da memória musical sul-mato-grossense. Ontem foi noite de festa no Glauce Rocha, foi festa também nos corações daqueles que sempre batalharam pela divulgação da música regional sul-mato-grossense⁶⁶.

A audição das canções do LP revela um dado importante: se, por um lado, algumas delas já estavam ancoradas em temáticas regionalistas, que consistia numa demanda da época, outras ainda refletiam a proposta de alguns artistas em tornar mais universal a música sul-mato-grossense. O resultado foi uma espécie de síntese do universo rural/urbano, que seria tão característico na música sul-mato-grossense após o *Prata da Casa*. Exemplo disso foi a apresentação da famosa canção **Quiquiô**, de Geraldo Espíndola. Apesar de a letra abordar a temática indígena, que se tornou um dos ícones da cultura sul-mato-grossense, a música foi apresentada ao público presente no festival e registrada no LP como um reggae, acompanhado pela sanfona de Lenilde Ramos. Ou seja, era um ritmo bastante afamado nos anos 1980, cuja letra tratava de uma abordagem regional, que também se refletia na sonoridade que os acordes da sanfona imprimiam a canção. Evidentemente, era uma resposta à fusão de manifestações musicais do universo urbano com temas que apontavam no sentido do regionalismo. Essa canção, com o passar do tempo, passou por diversas regravações, sendo que a maioria delas alterou seu ritmo original para uma toada que seria entendida como regional, mas próxima do sertanejo.

Além do LP, restou o documentário apresentado pela TV Morena, com registros em áudio e vídeo das canções que integram o disco. Levando em consideração tanto o documentário, quanto o LP, torna-se evidente que existiu uma tentativa de forjar um produto

⁶⁶ Encarte do LP *Prata Da Casa*, UFMS, 1992.

que veiculasse de modo mais efetivo a imagem regional que se pretendia. É interessante notar que, além dos artistas que tiveram seus nomes estampados na capa do disco, e suas performances registradas no documentário da TV Morena, alguns outros se apresentaram no evento, muito embora as memórias em torno daquele festival não os tenha dado devido destaque. É o caso, por exemplo, de Beth & Betinha, “as princesinhas da fronteira”. Mesmo no verso da capa do LP (Figura 1.2), não existe nenhuma referência à apresentação da dupla, que atuou efetivamente no cenário da música sertaneja no antigo sul de Mato Grosso e Paraguai entre as décadas de 1950 e 1970. Um texto de apresentação do disco em um site de downloads faz as devidas referências aos artistas “esquecidos” do Prata da Casa:

Prata da casa é um marco que leva o nome de uma geração. É um período onde é tudo muito novo... o Estado, "esse tal de rock n' roll", e os artistas. Tirando os irmãos Espíndola, o nosso hall de artistas eram apenas 'conhecidos' locais. Almir nesse momento, estava recém lançando seu primeiro disco, e todavia, não era 'fenômeno brasileiro'. O Prata da Casa era uma espécie de "festival de concorrências", e não se apresentaram somente os artistas que aparecem no disco. Passaram por ali também: Beth e Betinha; Simona e Lázaro; Zutrick; Terra Branca; Therra Miúda; Lodzi; Jerry Espíndola e outros... Enfim, o disco em si - a captação sonora, a mixagem, etc. É muito ruim. Há vários canais estourados. Mas independente disso, o valor histórico dele, é infinitamente maior que essas peculiaridades... tanto que é "base-inspiradora" do GerAções, com semelhanças à parte⁶⁷.

A Zutrick, citada nessa apresentação, foi uma das primeiras bandas de rock de Campo Grande. No entanto, dado o fato de que o rock não foi escolhido para ser um gênero musical representativo do novo estado, é compreensível que ele não fosse integrado ao registro de um evento que pretendia ser o momento inaugural da verdadeira música regional de Mato Grosso do Sul. No caso de Beth & Betinha, por exemplo, Rodrigo Teixeira já havia notado que elas fizeram parte de uma geração que foi renegada com a criação de Mato Grosso do Sul, a princípio, por serem representantes da música do antigo Mato Grosso.

Paulo Simões, por exemplo, optou por concluir sua fase roqueira, construindo uma imagem mais regionalista; trocou sua guitarra dos tempos de *Os Bizarros* pela viola de dez cordas, o visual exótico foi substituído por vestimentas mais simples; as *performances* que causavam estranhamento, como no festival de 68, deram lugar a apresentações, digamos, mais comportadas.

⁶⁷Disponível em: <http://trem-de-minas.blogspot.com/2008/11/prata-da-casa-um-marco-que-leva-o-nome.html>. Acesso em: 12 de fev. 2011. Acesso em: 15 ago. de 2011.

A canção **Trem do Pantanal** (G. Roca e P. Simões), por exemplo, interpretada por Almir Sater, e que contou com a participação de todos os artistas do evento, naquela ocasião já havia sido transformada numa guarânia, em pleno processo de transformação num dos símbolos dessa identidade cultural regional sul-mato-grossense. No entanto, a canção surgiu, originalmente, com o título de **Sobre Todos os Trilhos da Terra**, a partir de uma levada mais *blueseira*. Assim, uma canção que abordava um tema político, numa sonoridade bastante popular na música ocidental, que é o Blues, pela força do apelo midiático que o Pantanal iria adquirir nos anos 1980, somado a necessidade daquela geração em concretizar uma linguagem regionalista, foi transformada numa espécie de hino não oficial de Mato Grosso do Sul. Desde então, seu sentido foi redirecionado, atingindo questões identitárias como a beleza do céu estrelado do Pantanal, do Trem do Pantanal, um dos principais atrativos turísticos de Mato Grosso do Sul.

O semiólogo e escritor italiano Umberto Eco, refletindo sobre as interferências externas sobre as obras de arte, construiu um conceito bastante interessante para compreender questões que envolvem os sentidos atribuídos às produções artísticas. Para Eco, “a obra é um emissor, ela envia sinais que nós recebemos. O tempo, as distâncias culturais são grandes causadores de ruídos, que interferem nos sinais enviados” (ECO *apud* COLI, 1995, p.71). É isso que acontece em relação aos sentidos atribuídos à canção **Trem do Pantanal**. Se em algum momento ela foi pensada para revelar uma trama, os anos transcorridos, somados às propostas de invenção de uma identidade regionalista, e a crescente importância dada ao Pantanal, transformado em paraíso ecológico, transformaram o sentido original da canção, de certo modo, propositalmente. A própria mudança do título original já indica que, em determinado momento, os autores da canção entenderam que seria mais interessante destacar temas “regionalizantes” da identidade cultural sul-mato-grossense: o trem do Pantanal, que cortava a cidade de Campo Grande, e o próprio Pantanal. É o mesmo que aconteceu em relação ao disco *Tetê e o Lírio Selvagem*, que atualmente é entendido como uma obra em defesa do Pantanal. Acabam por se tratar de convenções culturais de semiotização dos seus próprios produtos ao longo do tempo.

Retornando ao evento, outra surpresa foi a presença de Guilherme Rondon, com a canção **Horizonte**, um dos artistas que traria uma sofisticação harmônica inédita para a música urbana de Mato Grosso do Sul, baseada em elementos harmônicos próprios do jazz, mais especificamente da bossa nova, em decorrência da própria formação musical de Guilherme, que aconteceu no CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical), escola do

Zimbo Trio, o famoso conjunto que, além de uma importante carreira na área didática e instrumental, acompanhou Elis Regina durante boa parte da carreira da cantora. O trabalho de Guilherme Rondon revelou uma grande influência dos artistas do Clube da Esquina, movimento musical surgido em Minas Gerais, na década de 1960, e que contou com a adesão de grandes artistas da música brasileira, como Milton Nascimento, Lô Borges, Tavinho Moura, Wagner Tiso, Flávio Venturini, Toninho Horta e 14 Bis.

Horizonte

Composição: Guilherme Rondon, Iso Fischer, Paulo Simões.

Calma deixada no mundo
Sei que encontrei meu lugar
É lá que me entrego aos prazeres
Nos verdes momentos de cantar

Casa caiada sem muro
Mato que invade o quintal
Saber o sertão da cidade
É roçar a verdade de viver

Tardes inteiras
Recortem mangueiras
Num céu de horizonte
Perdido na luz

E no ar a fábula
E na terra a mágica
Na fogueira o sonho
Nas águas o som...

Onde que o mar não fez
Nuvem querendo paz
De ser feliz
Eu vim atrás

A canção de Guilherme, assim como todas as outras que compuseram o LP prata da Casa, foi pensada a partir de elementos que reafirmariam a proposta regionalista, não estando restritos apenas às letras. No caso do suporte sonoro, já existia uma opção por valorizar ritmos como o chamamé, a guarânia, ou mesmo, instrumentos acústicos, como a viola e os violões. Isso tudo revela que o grupo de artistas que esteve comprometido com a proposta da própria UFMS e da TV Morena, que atendiam naquele momento também aos interesses do novo governo do estado, foram beneficiados por conta do contexto. A viola de dez cordas, por exemplo, não é um instrumento de tradição em Mato Grosso do Sul. No entanto, depois de

Almir Sater, ela parece estar no *hall* dos instrumentos típicos das praticas musicais sul-mato-grossenses.

Além dos artistas citados, Celito Espíndola apresentou a canção **Coração Vagabundo**, abordando uma temática romântica a partir de uma toada próxima ao chamamé. José Boaventura Sá Rosa, empunhando uma guitarra Gibson Les Paul, que foi um dos símbolos do *hard rock* dos anos 1980, apresentou a canção **Violeiros** (R. de Aquino e J. Boaventura), também uma referência aos temas regionalistas que, entretanto, ainda dialogava com o universo do pop, ao menos no que se refere à instrumentação da canção, com escolhas de instrumentos que poderiam muito bem servir para uma *blues band*. Além deles, destaca-se também a apresentação coletiva em **Vida Cigana** (G. Espíndola), tendo Tetê Espíndola como voz principal. Aliás, naquele momento, o grupo *Tetê e o Lírio Selvagem* já havia se desfeito, principalmente por conta de desentendimentos profissionais entre os irmãos, entretanto, todos eles também faziam suas incursões nessa música regionalista.

Nota-se que o período entre o lançamento do disco *Tetê e o Lírio Selvagem* e o LP *Prata da Casa* foi suficiente para que a maioria dos elementos sonoros e temáticos que iriam resolver na chamada “música pantaneira” se estabelecesse. A partir de então, aquilo que se considera a música regional de Mato Grosso do Sul acontece apoiada em ícones vinculados ao mundo natural, como índios, matas, florestas, Pantanal, etc. Além disso, a influência dos ritmos ternários dos países da Bacia Platina foi incorporada, resultando numa sonoridade singular se pensada a partir do universo da Música Popular Brasileira.

O episódio do Prata da Casa revela que houve realmente um interesse em construir, a partir da televisão local, da intelectualidade, e também das elites políticas que comandavam o estado, uma identidade cultural sul-mato-grossense. Não fosse isso, Beth e Betinha; Simona e Lázaro; Zutrick; Terra Branca; Therra Miúda; Lodzi; Jerry Espíndola ganhariam o devido destaque naquele evento, sendo lembrados no disco. Beth e Betinha só teriam novo destaque após o aparecimento de Dona Helena Meirelles, quem reavivou o interesse dos sul-mato-grossenses pela música sertaneja de raiz quando foi eleita pela revista *Guitar Player* norte-americana uma das mais importantes instrumentistas do século XX. Depois dela, muito por conta do apelo que a música de Dona Helena despertou nas grandes mídias, muitos dos músicos do estado, que haviam passado despercebidos entre os anos 1980 e 2000, a geração dos anos 1950, ganharam destaque, inclusive no âmbito jornalístico, justificando o interesse de Rodrigo Teixeira em escrever a obra **Os Pioneiros: A Origem da Música Sertaneja de Mato Grosso do Sul** (TEIXEIRA, 2009). No caso do rock em Mato Grosso do Sul, seria

somente no final da década de 1990 que ele seria integrado ao universo musical regional sul-mato-grossense com a polca-rock, que será discutido no terceiro capítulo. Entretanto, ele foi reconhecido como regional somente na medida em que existiu uma fusão com a “música da fronteira”, uma espécie de certificado de originalidade cultural.

O Prata da Casa é, mais do que efetivamente um evento que transformou a música de Mato Grosso do Sul, como foram os festivais surianistas, que permitiram a incorporação de gêneros e estéticas que se afastavam da tradição da música sertaneja de raiz, um evento que propõe o nascimento da “escola” da música regional de Mato Grosso do Sul. Além disso, é inquestionável que toda a produção que se seguiu a ele, e também a partir das carreiras solo de Tetê e Almir Sater, que apostaram efetivamente nesse universo regional, foi elaborada com propósitos muito bem definidos do que seria a música de Mato Grosso do Sul.

Por isso mesmo, a música regional de Mato Grosso do Sul explica muito das noções de cultura regional pensadas para o estado, como se verá ao longo desse texto. Isso porque, conforme propõe Castoriadis, “compreender, e mesmo simplesmente captar o simbolismo de uma sociedade, é captar as significações que carrega. Essas significações só aparecem vinculadas por estruturas significantes” (CASTORIADIS, 1982, p. 166), nesse caso, a música. Castoriadis lembra também que “a sociedade constitui seu simbolismo, mas não dentro de uma liberdade total. O simbolismo se crava no natural e se crava no histórico [...] Tudo isso faz com que surjam encadeamentos de significantes, relações entre significantes e significados, conexões e consequências, que não eram visadas nem previstas (CASTORIADIS, 1982, p. 152).

CAPÍTULO 2

A CRIAÇÃO DE MATO GROSSO DO SUL E A INVENÇÃO DE UMA IDENTIDADE REGIONAL A PARTIR DA MÚSICA DE CAMPO GRANDE (1977-1984).

2.1 – A necessidade de construir uma identidade regional.

Em grande parte dos estudos historiográficos sobre temas ditos regionais ou locais, a região é apresentada, dirá Durval Muniz de Albuquerque Jr, “como se fosse uma unidade territorial de base, uma forma de organização espacial quase natural, o resultado da interação entre os homens e uma dada conformação da natureza, que teria resultado numa dada singularidade” que, dentre outros aspectos, é também um dado que se exacerba no universo cultural. Conforme adverte Albuquerque Jr, tanto nas abordagens mais estruturalistas dos *Annales*, cujo maior representante foi F. Braudel, quanto na própria abordagem de Gilberto Freyre, que em boa parte de sua vida acadêmica dedicou suas ações à valorização do regionalismo, por exemplo, a região é continuamente tomada como “um espaço vivido e não um espaço imaginário ou simbólico” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, [s.d.], p.7).

Albuquerque Jr faz lembrar que todo recorte regional ou local “é fruto de operações estratégicas, políticas, administrativas, fiscais e militares”. Assim, “a palavra região remete, pois, a comando, a domínio, a poder” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p.57). É, ao mesmo tempo, “produto das elaborações poéticas, literárias, pictóricas, teatrais, cinematográficas, midiáticas, escultóricas, icônicas, fotográficas, realizadas por aqueles que a tomaram como o objeto e o objetivo de suas práticas” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p.62-63), fato que coloca os historiadores frente ao desafio de produzir um conhecimento atualizado sobre o passado, que vá além de uma simples “história celebrativa, monumentalizadora, veiculadora de mitos e reafirmadora de identidades” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p.64).

Acionada pelos discursos regionalistas, a chamada identidade regional é vista quase sempre como algo que se adquire a partir do próprio lugar onde se nasce, quando, na verdade,

“ela emerge de um trabalho de subjetivação, ela é constituição de uma dada subjetividade através das relações sociais e da incorporação consciente ou não das narrativas que definem este ser regional” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, [s.d.], p.8). Nesse sentido, os discursos regionalistas, inclusive veiculados pelo próprio campo historiográfico, tornam-se constantemente matéria prima sempre pronta a reabastecer o imaginário, a (re)produzir certos tipos de saberes sobre uma determinada região. No caso da música regional, que também se constitui enquanto discurso regionalista, tanto a região, quanto a identidade regional, são conhecimentos constantemente reafirmados, embora sejam sempre construídos a partir de uma idéia em que a região e a identidade cultural regional são entendidas como algo inerte no tempo e no espaço, apegado a tradições perpétuas e imóveis, a verdadeira síntese do lugar e do ser local, uma memória compartilhada por *todos* os indivíduos. Todavia, apesar de parecer algo *a priori* negativo, Durval Muniz faz lembrar que “o regionalismo é produtivo”, pois, “o discurso regionalista não impede que se veja a região: ele faz ver o regional; ele fabrica a região”, afinal, “a verdade da região é efeito de superfície; não é essência (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p.66).

Isso é tão verdadeiro que em diversos momentos da história brasileira, os saberes, os imaginários, em torno de uma determinada região foram construídos a partir, por exemplo, da música regional. Não há como negar que Dorival Caymmi inventou a Bahia, ou que Luis Gonzaga fez o mesmo com o Nordeste. Entretanto essa “Bahia de Caymmi” e esse “Nordeste de Gonzaga” são realidades ficcionais. São imagens estereotipadas daqueles recortes territoriais, as quais dimensionam o ser local como alguém inserido em práticas culturais quase sempre folclorizadas. Na verdade, não há como imaginar que essa “Bahia” de Caymmi, ou esse “Nordeste” de Gonzaga sejam realidades concretas, que correspondam a uma realidade que vá além do artístico, muito embora elas sejam constantemente reafirmadas pelos mais diversos meios de comunicação. Todavia, todas essas questões estão relacionadas à ideia de “invenção”. Para explicar seu conceito, tomo como referência Durval Muniz Albuquerque Jr. Nas palavras do historiador:

Bem, na noção de invenção eu quero deixar patente a forma como se constituem tanto os objetos quanto os sujeitos históricos; parto do pressuposto que não existe nenhum objeto ou sujeito que seja natural, sua construção ocorre na própria história, pois os sujeitos e os objetos são construção da própria história. Invenção não quer dizer que algo se originou do nada, a invenção se dá a partir de alguma coisa, não há nada inventado que não tenha pressupostos, que não tenha algo que o anteceda. A palavra invenção tem esse sentido de ressaltar, de

remarcas que aquilo foi construído em um dado momento, pelos homens, pelas relações sociais, que foi construído no campo da cultura, no campo do pensamento, que emergiu a partir de ações humanas, então uso a noção de invenção nesse sentido, para destacar o acontecimento, para reforçar essa idéia de que as coisas surgem historicamente num dado momento, a partir de um conjunto de fatores, um conjunto de relações, a palavra invenção tem esse sentido de ressaltar a historicidade, tanto dos objetos quanto dos sujeitos, de analisar como eles são construídos, como as identidades espaciais, os recortes temporais, os conceitos, os objetos são produtos de um processo histórico, produtos de uma construção que se dá no tempo⁶⁸.

No caso de Mato Grosso do Sul, a maioria dos artistas atuantes no cenário dos festivais de música popular de Campo Grande, desde o final da década de 1960, estiveram envolvidos no processo de criação da sua música regional, aquilo que para Idara Duncan e Maria da Glória Sá Rosa “talvez seja [...] a forma de arte que melhor reflita a fisionomia cultural de Mato Grosso do Sul” (SÁ ROSA E DUNCAN, 2008, p. 17). Ao mesmo tempo, foram também os responsáveis por inventar uma imagem para a região, em seus próprios limites, abastecendo o imaginário tanto da população local, quanto dos estrangeiros. Ou seja, existe uma idéia sobre o que é Mato Grosso do Sul, sobre o que é ser sul-mato-grossense, que foi construída e divulgada a partir da música regional, mas que teve de ser imaginada por conta das demandas decorrentes do próprio processo histórico que legitimou, enquanto recorte político-administrativo, isso que se chama Mato Grosso do Sul. Aliás, esse é um dado inquestionável: “a Divisão do Estado acentuou em nossos compositores a necessidade de afirmação de identidade cultural o que significava dar ênfase aos temas regionais, como o cerrado, o Pantanal, o folclore, a vida nas tribos indígenas (SÁ ROSA E DUNCAN, 2008, p.22). Ou seja, apesar de parecer uma questão essencial, trata-se de uma demanda decorrente de um momento histórico específico: a criação de Mato Grosso do Sul.

Existiu, realmente, um vínculo entre artistas e as principais lideranças envolvidas no processo de criação do estado. José Carlos Ziliani destacou a atuação do grupo ACABA, o mesmo que se colocou ao lado da TV Morena no episódio da “dissidência” no 2º FESSUL, no contexto da criação de Mato Grosso do Sul. Tamanha era a relação do grupo com o poder político e, por ser tão emblemático enquanto representante de uma cultura perdida e que estava ali para ser “resgatada” com a divisão do antigo Mato Grosso, a cultura pantaneira, que

⁶⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR. Entrevista. Revista de Teoria da História Ano 2, Número 5, junho/ 2011 Universidade Federal de Goiás ISSN: 2175-5892.

chegaram a andar pelas ruas com o primeiro governador e seus assessores, como se fosse uma “verdadeira cruzada fundadora de um novo tempo” (ZILIANI, 2000, p. 76).

Ziliani também entendeu que os veículos de comunicação, em especial o *Jornal Correio do Estado*, apegavam-se em discursos regionalistas, condenando a música advinda dos grandes centros urbanos, nacionais ou não, colocando como um trabalho realmente necessário à valorização de uma música que viesse a “fortalecer nossos traços culturais básicos” (ZILIANI, 2000, p. 67). No entanto, conforme discutido no capítulo anterior, a rede de influências artísticas que carregavam os próprios músicos que representariam, a partir da “divisão”, a marca do regionalismo sul-mato-grossense, foi construída a partir de um universo sonoro calcado no pop das décadas de 1960 e 1970. Paulo Simões, por exemplo, antes de ser um dos mais importantes expoentes dessa identidade musical sul-mato-grossense, foi o guitarrista da banda *Os Bizarros*, que nada tinha de regionalista. Como foi mencionado no capítulo anterior, foi uma geração que formulou o gosto musical muito mais a partir da televisão, com os grandes programas musicais da TV Record, do que com a música sertaneja de raiz ou manifestações da música paraguaia.

Ziliani destacou ainda o fato de Paulo Simões se revelar incomodado quando sua obra é circunscrita ao universo da música regional: “é difícil conviver com esse conceito de regional, porque se trata de mais um rótulo eficaz [...] para quem precisa escrever sobre o assunto (SIMÕES apud ZILIANI, 2000, p.75). É interessante notar que essa afirmação de Simões é contraditória, afinal, em uma entrevista, o coautor de **Trem do Pantanal** comentou sobre sua parceria com o multi-instrumentista campo-grandense Antonio Porto, a qual resultou no último disco lançado de Simões, “Rumo a Dois Mil e Uns” (2002). Segundo ele, “o disco tem uma linguagem, uma estética mais aberta, com sonoridade, arranjos, enfim, um conceito próximo ao que se costuma chamar *world music*”. Apesar disso, mais do que depressa Simões assegurou: “mas sem perder a ‘pantaneiridade’”⁶⁹. Essa tal ‘pantaneiridade’ tornou-se um dos títulos possíveis para uma noção de identidade regional sul-mato-grossense.

Nota-se que esse recurso em se considerar regional ou não é, invariavelmente, circunstancial e, em boa medida, oportunista. No trabalho de Ziliani (2000), por se tratar de um estudo sobre o processo que forjou essa identidade, é compreensível que Simões tenha tentado se desviar dessa imagem construída em torno do regional, pois se torna um rótulo que, mais do que valorizar, limita a abrangência do trabalho do artista. Já no caso do livro de Sá Rosa e Duncan (2009), a proposta é justamente o oposto: trata-se da valorização dos artistas

⁶⁹ SIMÕES, Paulo. *Entrevista*. SÁ ROSA & DUNCAN. **A Música de Mato Grosso do Sul**, 2009, p.33.

que conceberam essa música regional, essa pantaneiridade, essa identidade sul-mato-grossense, essas imagens/saberes em torno do lugar.

Além desse apego ao Pantanal como índice identitário, outros itens muito presentes na música daquela geração foram os gêneros musicais da região paraguaia, incorporados sob o título de “música da fronteira”. Tamanha é a força que ela exerceu sobre os artistas pós-68, quando foi importante inventar uma identidade cultural regional, ou seja, no final dos anos 1970 e 1980, que a imagem de música regional que vem se estabelecendo desde então, está fortemente carregada de ritmos ternários de influência paraguaia. No entanto, essa imagem da região sul-mato-grossense como lugar de fronteira (Brasil/Paraguai), esse espaço de transição, criou raízes tão profundas que é constantemente incorporada, inclusive pelos estudos acadêmicos, os quais acabam por destacar essa música da fronteira como algo inerente ao cotidiano sul-mato-grossense, uma idéia que, a meu ver, é bastante questionável.

Leandro Baller, em recente estudo intitulado **Cultura, Identidade e Fronteira: Transitoriedade Brasil/Paraguai (1980-2005)**, construiu uma imagem de Mato Grosso do Sul em que, no caso da música, a influência dos gêneros fronteiriços é bastante acentuada. Segundo ele, “o Estado de Mato Grosso do Sul possui uma forte característica de ritmos musicais e de danças herdada dos paraguaios: um exemplo fácil de perceber é o ritmo da polca paraguaia que se difere em parte da polca europeia, e é uma exigência habitual nos bailes da região” (BALLER, 2008, p. 140). Além disso, “[...] o chamamé, que é percebido como um autêntico estilo gaúcho, essa dança é originária de Corrientes na Argentina e seu acesso ao Mato Grosso do Sul foi através do Paraguai, sofrendo várias alterações, o que o deixa muito próximo de uma polca paraguaia, pois possui um ritmo mais tênue do que o chamamé argentino” (BALLER, 2008, p. 141).

A meu ver, as percepções de Baller, desenvolvidas a partir de experiências na região de fronteira entre o Paraná e Mato Grosso do Sul, fazem uma referência válida apenas quando pensadas em círculos sociais mais restritos, especialmente das camadas mais populares e com uma idade mais avançada, além do próprio público universitário que transformou essa música paraguaia em fenômeno *cult*. Francisco de Oliveira, empresário de grupos de bailes e duplas sertanejas da região de Amambai e Ponta Porã, afirmou que a opção pelos conjuntos que tocam um repertório mais voltado a essa música de fronteira “depende de quem contrata”. Segundo ele “o pessoal que tem grana, filho de rico, quer festa com DJ, *tum tum tum* a noite inteira e sertanejo universitário. Casamento de rico também a maioria é só música anos 80,

axé, DJ e artista da moda, da Globo. Agora, se é baile pro povão, aí tem que tocar uma polca paraguaia”⁷⁰. Para José Oliveira “a tendência dos grupos de baile é acabar”. Segundo ele:

O pessoal já prefere mais essas duplas sertanejas que estão tocando agora. Se você fizer um baile e não tocar um Luan Santana ou Maria Cecília & Rodolfo os caras nem te contratam mais. Quando contrata, o pessoal já fala pra tocar as mais as que estão na moda, que toca no Faustão. Sinceramente, a tendência dos grupos de baile é acabar porque essas duplas novas caíram no gosto do público. DJ também. Se você demorar muito nas músicas de bailão o pessoal já começa a pedir sertanejo universitário. Agora, vai tocar bailão em festa de rico, tem madame que nem levanta, já faz cara feia⁷¹.

Essa é uma questão que influencia a própria atuação profissional dos artistas envolvidos nessa música regional de Mato Grosso do Sul. Lenilde Ramos se lembra da ocasião em que foi convidada a se apresentar na Festa de São João de Corumbá, abrindo o show de João Bosco & Vinicius, e sofreu com a rejeição de um público hostil a essa música mais regional, ansioso pela apresentação da dupla, um dos maiores expoentes do chamado sertanejo universitário, que começou a florescer em Mato Grosso do Sul, em meados da década de 2000, com as duplas João Aroldo & Betinho, João Bosco & Vinicius, Airo & Juan, e os paranaenses Mário & Michel, que vieram para a região aproveitando a crescente exposição midiática das duplas de Mato Grosso do Sul:

Eu fui tocar uma festa de São João de Corumbá, trinta mil pessoas, um público considerável no porto [...] e me colocaram para abrir o show do João Bosco & Vinicius. Eu preparei um repertório assim: “Do Nordeste ao Pantanal”, era o nome do show. Comecei com aquela festa junina lá do Lampião, Luís Gonzaga, e fui descendo e acabei na festa junina da viola-de-cocho. Foi uma delícia. Mas, antes de nós entrarmos no palco, como o show maior era João Bosco & Vinicius, o produtor falou pro cara da mesa de som: “roda essa fita aí até furar o DVD. Se atrasar duas horas o show, duas horas de música”. E era o lançamento que eles estavam fazendo. Todo mundo saiu cantando aquela música. E se eu tivesse cantado mais meio segundo de música, eles tinham me tirado do palco, porque o povo já tava agoniado querendo João Bosco & Vinicius⁷².

⁷⁰ OLIVEIRA, Francisco. *Entrevista*. 2011.

⁷¹ *Idem*.

⁷² RAMOS, Lenilde. *Entrevista*. Campo Grande, 2010.

É interessante notar que os veículos de comunicação em massa, em especial a televisão, são as grandes referências na formulação do gosto, seja entre as elites, seja entre as camadas mais populares da região sul-mato-grossense. Isso me faz acreditar que essa imagem construída em torno dessa música fronteiriça, como se ela fosse a grande preferência musical da região, é um tanto apressada. Percebe-se que os fenômenos das grandes mídias são consumidos mais facilmente e independem da camada social. O sertanejo universitário, por exemplo, é um fenômeno que está presente tanto nas camadas mais populares, quanto nas camadas elitizadas, o que demonstra que existe certa padronização do gosto musical a partir das grandes mídias. Isso me leva a acreditar que a música mais consumida em Mato Grosso do Sul é aquela que circula no que seria o *mainstream* da música brasileira e internacional. No entanto, existiu, e ainda existe, um grande esforço, principalmente a partir da mídia regional, em reafirmar a validade da obra daqueles artistas enquanto uma música tipicamente sul-mato-grossense, vista enquanto síntese da cultura de Mato Grosso do Sul. Mas isso não está restrito apenas à mídia regional.

No âmbito acadêmico, as principais pesquisas sobre a música de Mato Grosso do Sul foram elaboradas por Evandro Higa, doutor em musicologia pela Universidade de São Paulo (USP). Enquanto pesquisador, a postura de Higa é sempre construir uma imagem da música regional sul-mato-grossense como algo fundamentado na música paraguaia. Aliás, em vários momentos, Higa aposta na existência do que ele chama de “uma alma guarani” operando na formação do gosto musical dos sul-mato-grossenses. Segundo ele, “aqui existe uma alma guarani que pulsa forte e, na música, se manifesta principalmente por meio da polca paraguaia e seus gêneros decorrente”. No intuito de localizar um lugar histórico para essa influência, Higa recorre às missões jesuítas e à ação dos bandeirantes na região, especialmente quando, pela ação destes, “os Guarani foram espalhados por toda essa vasta região”⁷³.

A partir do momento em que os bandeirantes destroem a missão jesuítica do Itatim, os Guarani reduzidos foram espalhados por toda essa vasta região, mas o que parece que ficou foi uma entidade mítica, uma alma guarani que ainda existe pulsando forte e que, na música, se manifesta principalmente através da polca paraguaia e seus gêneros decorrentes como a guarânia e o chamamé. Claro que a gente tem que pensar também que a polca paraguaia em sua formação musical não tem elementos da cultura guarani, a não ser a letra e as imagens poéticas. No entanto, embora melodicamente, harmonicamente e ritmicamente ela não tenha nada da cultura propriamente guarani, indígena, ela continua sendo um dos vestígios mais fortes dessa alma

⁷³ REVISTA ARCA. *Origens e Tendências da Música em Campo Grande*, 2005, p. 17.

guarani aqui na região centro-sul de Mato Grosso do Sul. [...] se quisermos pensar em características identitárias antes de mais nada temos que pensar na polca paraguaia⁷⁴.

A perspectiva histórica apresentada por Higa é bastante confusa. Se esses gêneros musicais não compartilham de fundamentos melódicos, harmônicos e rítmicos da música guarani, como ela pode reservar em sua essência essa tal “alma”? Além disso, como a raiz musical paraguaia pode ser a grande referência identitária sul-mato-grossense, se nem todos se os sul-mato-grossenses se identificam com ela? Na verdade, é um discurso que parte do princípio que *todos* os sul-mato-grossenses, mesmo não compartilhando das mesmas referências artísticas e culturais, estão intimamente ligados por uma matriz comum no lugar mais íntimo do seu espírito.

Stuart Hall, um dos principais pensadores sobre as produções identitárias e culturais, destaca que é muito comum existirem nas narrativas que procuram dar conta das identidades culturais elementos que sugerem a ideia de um “mito fundacional”. Na perspectiva de Hall, trata-se de “uma estória que localiza a origem [...] num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo ‘real’, mas de um tempo ‘mítico’” (HALL, 2006, p.55). Isso se confirma na perspectiva apresentada por Higa, quando afirma que existe uma entidade mítica, sobrenatural, que age sobre os sul-mato-grossenses na medida em que eles entram em contato com algo que remete à identidade cultural do povo dessa região, e que surgiu em decorrência de um processo histórico que é transformado em passado mítico.

Chama a atenção o apego de Higa a essa imagem de que existe de fato uma essência guarani. Mesmo enquanto alguns apontam corretamente a existência de uma pluralidade musical em Mato Grosso do Sul, como Manoel Raslan, que afirmou ser “leviano dizer: existe uma música paraguaia aqui, existe uma música boliviana aqui” sem que haja um estudo musicológico mais denso sobre a música de Mato Grosso do Sul, Evandro se mostrou irreduzível:

É óbvio que não só concordo quanto afirmo que realmente temos uma multiétnica presente aqui em Campo Grande, em Mato Grosso do Sul. Sem dúvida, temos muitas manifestações musicais, mas, se analisarmos sob o ponto de vista histórico, há uma precedência da civilização Guarani. Isso é inegável⁷⁵.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ REVISTA ARCA. *Origens e Tendências da Música em Campo Grande*, 2005, p. 20.

Assim, no intuito de dar garantias para sua posição, Higa citou, durante um evento realizado pela Revista ARCA, no qual debateram as origens e características estéticas da música de Campo Grande, a ocasião em que o pianista Alexandre Corrêa da Costa fez despertar essa entidade sobrenatural da alma guarani durante um concerto de música erudita, quase como se fosse um ritual de incorporação de alguma entidade mítica, uma possessão.

Eu queria só relatar uma experiência. Há alguns anos atrás o Alexandre Corrêa da Costa, um jovem pianista campo-grandense, estava fazendo um recital no Teatro prosa: tocou Mozart, Debussy, Chopin e terminou o recital com a plateia muito bem compenetrada, aplaudindo de pé. Voltando para fazer um bis, ele tocou Pajaro Campana e a plateia inteira não se segurou e fez o *Sapucay*. Então, sem cair na mesma tecla, eu só queria complementar dizendo que a alma guarani aflora, mesmo numa sala de música de concerto⁷⁶.

A perspectiva teórica formulada por Higa atua camuflando uma série de gêneros musicais que são, evidentemente, fortes na região, tais como o rock, o jazz, o blues, o pop rock, o samba, o pagode, a música dos CTGs, talvez, mais fortes do que a própria música regional. Todavia, para Higa, as únicas manifestações legítimas, sobretudo por despertarem nas pessoas essa alma guarani, que é o “conjunto de representações cuja origem estaria no profundo e ancestral senso de identidade dos povos guarani e que sobreviveu ao processo de mestiçagem advindo com a colonização no século XVI” (HIGA, 2006, p.2), é a polca paraguaia e seus gêneros paralelos, já citados. Num pequeno ensaio apresentado na ocasião do *V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, Higa definiu que, embora a polca e a guarânia seja gêneros musicais representativos da identidade cultural paraguaia, e o chamamé do norte da Argentina, eles integram o universo identitário de Mato Grosso do Sul, sendo o chamamé, por exemplo, celebrado na mídia como “a maior expressão da cultura sul-mato-grossense” (COSTA apud HIGA, 2005, p. 2). Segundo Higa:

A polca paraguaia e a guarânia se constituem em gêneros musicais representativos da identidade cultural do Paraguai, enquanto o chamamé, a despeito de ter se originado da polca paraguaia, é identificado como produto cultural do norte da Argentina. Os três gêneros integram o universo identitário da região centro-sul de Mato Grosso do Sul e sua capital Campo Grande. Seus componentes estruturais têm influência marcante sobre a produção musical da

⁷⁶ *Idem*, p. 22.

região, contribuindo para a manutenção de um sistema de representações culturais configurado no mito da “alma guarani” (HIGA, 2005, p.2).

O grande problema, em meu entendimento, é que a leitura de Higa, além de procurar um passado histórico para um dado que foi escolhido como componente do que seria a identidade cultural sul-mato-grossense quando da criação do estado, ou seja, próximo dos anos 1980, sugere que nessa região, a grande marca, no que se refere à música, é todo o conjunto de elementos musicais que foram incorporados da música paraguaia para fundar essa identidade cultural. O discurso de Higa participa de um esforço em construir essa imagem de região de fronteira para Mato Grosso do Sul. No entanto, é bem pouco provável que os sul-mato-grossenses, em sua maioria, se sintam representados pela música paraguaia. Aliás, existe uma variedade muito grande de gêneros musicais ocorrendo nessa região e que estão muito afastados da estética sonora da música paraguaia e sua influência, como o hip hop, o rap, o pagode, por exemplo. São práticas musicais que, no interior desses discursos essencialistas, nessas imagens regionalistas, acabam renegadas.

Hall já havia comentado sobre essa característica dos discursos regionalistas, tendenciosos a ignorar a existência de distinções entre seus membros. Segundo ele, “não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, [...] busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família” Na verdade, Hall também percebeu que existem inúmeros casos em que essa imagem de cultura unificada, é construída a partir de uma violenta supressão de forças das culturas díspares numa mesma região (HALL, 2006, p. 59). Isso demonstra que o discurso sobre uma identidade cultural regional legítima, aquela que semiotiza todos aqueles que estão sob os limites da região, são, na verdade, elaborações que tendem a construir uma imagem de povo único, ignorando todas as distinções existentes entre os diversos grupos que compõem uma determinada sociedade. Paralelamente, essas noções sugerem que a idéia de identidade cultural coletiva irá condicionar as ações em nível individual, uma questão, igualmente, contestável.

No caso de Higa, existe uma forte tentativa de se construir uma memória para a música de Mato Grosso do Sul; uma memória coletivizante na qual ele visualiza pontos em que estão fundados os itens da identidade sul-mato-grossense. Para ele, “os gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé como representações de uma identidade cultural associada à “alma guarani” são referências fundamentais para a configuração identitária de Mato Grosso

do Sul”. Além disso, para ele, “mesmo sofrendo mutações ao integrar-se ao universo sertanejo brasileiro [...], afirmam sua persistência na manutenção de um repertório específico e na influência que exerce sobre a produção musical da região” (HIGA, 2006, p. 15). Higa se esqueceu que existiu uma escolha por tornar *a música* de Mato Grosso do Sul mais regional. Segundo ele:

A conjunção de fatores históricos (a existência de vilarejos espanhóis e missões jesuíticas anteriores à chegada dos bandeirantes paulistas), geográficos (definição de limites de fronteira após a Guerra da Tríplice Aliança), econômicos (a erva mate, as lides com o gado), sociais (migração de paraguaios para a região) e míticos (a cultura dos índios guarani), trouxe à região centro-sul de Mato Grosso do Sul um contorno cultural único no Brasil, especialmente definido na música onde a predominância do gênero polca paraguaia e suas principais variantes (guarânia e chamamé), bem como a construção de um repertório de canções com elementos estruturais bastante próximos daqueles gêneros se constitui em um dos principais componentes de sua identidade (HIGA, 2006, p. 15).

Na recente obra *Memória e Identidade*, Joël Candau (2011) questiona a validade das retóricas holistas, nas quais a força dos saberes tomados como partilhados no âmbito coletivo, como, por exemplo, a noção de memória coletiva, determinam os comportamentos e o imaginário em nível individual. Nesse texto, Candau recorre ao historiador Moses Finley para lembrar que “a memória coletiva”, que também é produto da atuação de Higa, “afinal, não é outra coisa que a transmissão, a um grande número de indivíduos, das lembranças de um único homem ou alguns homens, repetidas vezes” (FINLEY *apud* CANDAU, 2001, p. 38). Candau destacou que qualquer hipótese de se considerar um discurso holista como um dado partilhado por *todos* os integrantes de um determinado grupo deve ser questionada. Sem que se possa ter a certeza de que cada indivíduo compartilhe dos mesmos saberes que seus pares devemos, “com todo o rigor, considerar a hipótese de que o compartilhamento [...] possa ser parcial, relativo a uma parte somente do grupo” (CANDAU, 2011, p. 43). É isso que, ao meu ver, acontece com os indivíduos vinculados à música regional de Mato Grosso do Sul: um grupo seletivo inventou e divulgou aquilo que seria entendido como parte da legítima cultura sul-mato-grossense.

Com a criação de Mato Grosso do Sul, grande parte dos artistas que antes estavam mais inclinados a fazer uma música pop, numa tentativa de se inserir no mercado fonográfico brasileiro, conforme já discutido no capítulo anterior, encontraram na vertente regional uma

importante oportunidade de auferir aos seus respectivos trabalhos enormes espaços nas mídias, afinal, seriam eles os grandes expoentes da música do estado. Acabaram se tornando os grandes responsáveis por construir essa imagem de que a música de Mato Grosso do Sul é fundamentada na música da fronteira com o Paraguai, ou na música platina. Tamanho foi o impacto e o reforço em torno dessa imagem, que o próprio Evandro Higa, assim como outros pesquisadores, passaram a idealizar uma identidade cultural para a região em que se supervaloriza uma aura regionalista, fazendo justamente o que Durval Muniz de Albuquerque Jr. critica: uma “história celebrativa, monumentalizadora, veiculadora de mitos e reafirmadora de identidades” (ALBUQUERQUE JR, 2008, p.64). Aliás, há indícios suficientes para perceber que foi justamente no final da década de 1970, mas, especialmente ao longo dos anos 1980, que essas noções foram arquitetadas.

Deve-se notar, por exemplo, que alguns nomes importantes dessa nova música urbana de Mato Grosso do Sul já apontaram na direção de uma descoberta da música paraguaia, e da valorização de uma linguagem regionalista, em meados dos anos 1980⁷⁷. A própria UFMS, a TV Morena, e os artistas, contribuíram para que se construíssem saberes estereotipados sobre a cultura da região, bem como o fizeram também uma elite política interessada em construir uma unidade cultural que pudesse dar visibilidade ao novo estado.

2.2 – Consciência ecológica, música pop e regionalismo: os ingredientes do Tetê e o lírio Selvagem.

Quando Mato Grosso do Sul adquiriu, efetivamente, sua autonomia administrativa, num processo que se iniciou em 1977 e se estendeu até 1979, no campo das artes, um grupo formado pelos irmãos Tetê, Alzira, Celito e Geraldo Espíndola, lançava o disco *Tetê e o Lírio Selvagem*, uma produção da gravadora multinacional Polygram, em 1979. Na história musical de Mato Grosso do Sul, *Tetê e o Lírio Selvagem* é considerado a primeira obra de artistas da ‘nova’ região a se inserir no restrito mercado fonográfico brasileiro, acabando por inaugurar um momento importante da música regional urbana sul-mato-grossense: a fase da produção discográfica dos artistas que deram início às suas carreiras nos famosos festivais do Clube Surian, do Rádio Clube e da TV Morena, na cidade de Campo Grande.

⁷⁷ REVISTA ARCA. *Origens e Tendências da Música em Campo Grande*, 2005, p. 22.

Para explicar de outro modo, o grupo *Tetê e o Lírio Selvagem* é o primeiro a inserir a música de Mato Grosso do Sul no moderno mercado fonográfico brasileiro, quando as grandes gravadoras multinacionais passaram a gerenciar as carreiras dos artistas e influenciar diretamente na produção, visando não especificamente à qualidade do trabalho, mas seu alcance comercial. Trata-se de um mercado talhado, em que a produção é calculada em relação às demandas, dirigido a públicos cada vez mais segmentados, que vão do brega-popularesco até o *cult*, dito mais refinado e intelectualizado. É um fenômeno que surge no Brasil, conforme apontou Roberto Zan, a partir do final da década de 1960, “época marcada pela consolidação dos departamentos de marketing nas gravadoras e pela implantação dos grandes estúdios” (ZAN, 2001, p.116). São questões que permeiam a produção do disco *Tetê e o Lírio Selvagem*, mas que não estavam no horizonte dos primeiros artistas da região a gravar, ainda nos anos 1950, tais como, Délio & Delinha e Dino Rocha.

Conforme já destacado, após a divisão do Estado e a ascensão de Campo Grande à condição de capital, os artistas da família Espíndola foram considerados os nomes mais expressivos da música de Mato Grosso do Sul, avaliados como “os Caymmi de Mato Grosso do Sul”. Ainda que se considere a inserção da música urbana de Mato Grosso do Sul no mercado do disco a partir desse trabalho, há que se avaliar o fato de que nenhum desses artistas sul-mato-grossenses conseguiu superar em números a produção discográfica do acordeonista Dino Rocha, ou mesmo da dupla Délio & Delinha que, entre compactos e LPs, soma mais de vinte títulos lançados (TEIXEIRA, 2009, p. 35). Apesar de ser uma produção realmente significativa, Rodrigo Teixeira está parcialmente correto ao afirmar que essa geração, dos artistas da música sertaneja de raiz, foi renegada ao descaso no curso da criação do estado porque havia, naquele momento de transição, “uma espécie de negação de tudo o que representava o ‘antigo Mato Grosso’” (TEIXEIRA, 2009, p. 35), fato que acertou em cheio nessa geração dos anos 1950, quando a região do sul de Mato Grosso ainda se revelava predominantemente rural.

Mesmo que a afirmação de Rodrigo Teixeira possa ser considerada, existindo concretamente uma “negação” da geração dos 1950, é possível estabelecer outra leitura sobre o fato. Segundo Marisa Bittar, “até a década de 1960, o território que hoje compreende Mato Grosso do Sul era majoritariamente rural. Nessa década o grau de urbanização era de 42% enquanto que, em 1980, o percentual urbano passou para 67% (BITTAR, 2009, p.30). Tendo em vista as informações da autora, é possível notar que não se tratava simplesmente de uma negação daquilo que poderia sugerir uma vinculação ao antigo Mato Grosso, mas, além disso,

tratava-se de uma contestação entre um novo mundo urbano que se ambicionava modernizado, especialmente na capital Campo Grande, e os resquícios de um universo rural que, com o vertiginoso avanço tecnológico e científico, que foram o esteio para surgimento dos grandes complexos industriais e urbanos, acabou por corromper a centralidade econômica, social e simbólica do campo, enquanto as cidades tornavam-se o sacrário do ideal de progresso. Nessa perspectiva, o campo passa a representar o arcaico, o retrógrado, enquanto as cidades o novo, o moderno (FERRÃO, 2000, p. 46).

No entanto, no caso de Mato Grosso do Sul, com a mecanização do campo e, principalmente, com a pecuária extensiva e as grandes monoculturas sendo tratadas como uma espécie de solução redentora para a região, somado ao fato de que Mato Grosso do Sul nunca experimentou uma grande onda de industrialização, é arriscado dizer que o campo perdeu sua centralidade econômica, social e simbólica. Ocorreu, na verdade, uma resignificação, uma atualização do universo rural a partir do cenário urbano de Mato Grosso do Sul, principalmente nas maiores cidades do estado, quando as questões do mundo contemporâneo absorveram aspectos caricaturados do rural, transformando-os em adereços de algumas práticas culturais da região. Um exemplo é o próprio movimento baileiro, que se iniciaria em Mato Grosso do Sul, nos anos 1990. Lá, apesar de uma fatia significativa desse público nunca ter vivenciado o cotidiano rural, passaram a adotar comportamentos que iam do modo de falar mais rústico, passando pela prática “pouco civilizada” de mascar fumo e cuspir no chão, até o vestuário (chapéu, bota ou botina, calça jeans apertada, fivelas), quando imaginavam estar aí a prova de uma vinculação com o campo, embora várias dessas condutas não correspondessem de forma concreta à vida campesina.

Nessas condições, me parece cabível que, antes de ser apenas uma reação dos sul-mato-grossenses a algo que remontasse ao antigo Mato Grosso, como afirmou Teixeira, a negação da música de raiz obedecia ao fato de que surgia, naquele momento, um clima bastante favorável à negação de tudo que se vinculasse ao rural. No entanto, é um discurso que provém de um grupo de artistas e intelectuais atuantes em Campo Grande, que buscavam se consolidar na cena artística da região. Isso significa que é pouco provável que se possa dizer que *todos* os sul-mato-grossenses “renegaram” ao antigo Mato Grosso e a geração da música sertaneja de raiz. Aliás, muita gente, ainda hoje, não absorveu totalmente a idéia de se autodenominar sul-mato-grossense, preferindo apenas, mato-grossense.

A própria experiência dos festivais de música em Campo Grande, já discutida no primeiro capítulo, revela que a música sertaneja de raiz e a música paraguaia nunca estiveram

efetivamente presentes no universo musical daquela geração, que no momento de criação do Estado, tinha como principais expoentes os irmãos Espíndola. Trata-se de uma imagem vinculada através das elites intelectualizadas de Campo Grande, as quais ambicionavam, ao menos desde a década de 1960, uma cena cosmopolita, avançada, *cult*, artisticamente desenvolvida. Como se pode perceber nos discursos em torno da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, por exemplo, elaborados quase vinte anos mais tarde, alguns setores da sociedade campo-grandense imaginaram ser dever da entidade levar arte e cultura às regiões periféricas do Estado, numa ação que foi assinalada como a “interiorização das ações culturais da Fundação”⁷⁸.

Era mesmo esse o imaginário em torno da criação do Estado de Mato Grosso do Sul. Segundo o artista plástico Humberto Espíndola, enquanto a população acompanhava as notícias em torno da criação do Estado, os discursos, especialmente no campo da política, apontavam na direção da construção de um Estado moderno, o famoso “Estado Modelo”⁷⁹, o qual recebeu atenção especial de Marisa Bittar na sua obra **Mato Grosso do Sul: A Construção de um Estado** (BITTAR, 2009). A mola propulsora que acentuava tais expectativas era, basicamente, o fato de que durante muito tempo a região sul foi considerada o motor econômico do antigo Estado⁸⁰, aumentando as expectativas em torno da divisão, afinal, o sul não mais seria o financiador do norte, e toda sua riqueza se concentraria na própria região que, aliás, foi parte, num primeiro momento, dos discursos regionalistas do sul do antigo Mato Grosso, sentimento que resultou em tentativas divisionistas já no início do século XX (BITTAR, 2009, p.24).

Isso significa que o que se conhece por Mato Grosso do Sul, embora seja fruto de uma decisão do general Geisel, não existiria não fosse o trabalho de artistas plásticos, poetas, músicos, escritores, folcloristas, memorialistas, historiadores circunscritos na produção regional. São esses indivíduos que trabalharam no sentido de construir saberes em torno da região. Assim, no momento da criação de Mato Grosso do Sul, cria-se a oportunidade de produzir discursos que legitimam a região, que lhe garantem um passado, mas que é constitui um trabalho significativo de reelaboração de seus sentidos e significados, inclusive de invenção ficcional do próprio espaço. É de lá que se passa a produzir saberes em torno dessa região, claramente estruturados a partir de discursos essencialistas, a-históricos. Passa-se a reproduzir a região como “marcada pelo tempo da tradição, da permanência, da semelhança e

⁷⁸ EXECUTIVO PLUS. *O programa de Trabalho da Fundação de Cultura de MS*. Ano 1: nº4, 1984.

⁷⁹ ESPÍNDOLA, Humberto. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Humberto Espíndola: O dono dos Bois**, 2007.

⁸⁰ UFMS. SÁ ROSA, Maria da Glória. **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. Editora UFMS, 1981.

da continuidade”, tal como notou Albuquerque Júnior a partir da perspectiva do espaço regional percebida na obra de Gilberto Freyre (ALBUQUERQUE JÚNIOR, [s.d.], p.6).

No final da década de 1970, os irmãos Espíndola haviam deixado Campo Grande em direção a São Paulo, o principal centro econômico e artístico do país, fato que foi tomado como decisivo na carreira dos irmãos, pois, segundo Tetê, foi justamente quando ela e Alzira deixaram Campo Grande e foram para São Paulo que “apareceu a oportunidade para a gravação do primeiro trabalho do *Tetê e o Lírio Selvagem*⁸¹. De fato, esse era um caminho conhecido pelos artistas da região que almejavam gravar um disco, algo que, de certo modo, era um ritual de iniciação ao mundo profissional da música. Era o mesmo caminho que já havia feito Délio & Delinha, por exemplo, e tantas outras duplas sertanejas do antigo sul de Mato Grosso, como revela Rodrigo Teixeira (2009), as quais deixaram a região para tentar construir uma carreira “de fora pra dentro”.

A experiência em São Paulo, fez com que surgisse a oportunidade de gravar um disco, muito embora tenha sido de Tetê a idéia de reunir os irmãos, somado ao fato de que as canções de Geraldo Espíndola já eram interpretadas por ela e Alzira em suas apresentações em São Paulo e Campinas, onde residia Alzira. Foi pelo fato de conhecer pessoas ligadas à cena musical paulistana, como Cláudio Leal Ferreira, Luiz Roberto de Oliveira e Arrigo Barnabé, que se despertou uma curiosidade em relação à música dos irmãos Espíndola.

[...] o Arrigo falou que o meu som era 'sertanejo lisérgico'. E aí ele ouviu as músicas do Geraldo naquela afinação e tudo e começou a criar um interesse e uma loucura em cima dos meus irmãos. Eu cantava músicas dos meus irmãos. Aquela época não compunha ainda nada significativo. A Alzira morava em Campinas e a gente se encontrava em Sampa e mostrava o som da Alzira. Começou a pintar um interesse grande pela Tetê e seus irmãos. Aí o Cláudio me levou na casa do maestro Luiz Roberto de Oliveira. O Luiz tinha o contato com o Marcão da Polygram. Eu falava: 'Eu e meus irmãos temos um som pronto! É só entrar no estúdio e gravar!', mas eles nunca tinham escutado. O som era super simples⁸².

Para Tetê, a cena artística de São Paulo era muito mais promissora para construir uma carreira profissional. Embora tenha tentado num primeiro momento o Rio de Janeiro, ela sentia que “estava no centro cultural mais quente do Brasil. Artistas de todos os lugares estavam por aqui encontrei logo o Arrigo e o Itamar todos na mesma barca... Aquilo era muito

⁸¹ ESPÍNDOLA, Tetê. *Entrevista*, SÁ ROSA e DUNCAN. **A Música de Mato Grosso do Sul: Histórias de vida**, 2009: 92.

⁸² ESPÍNDOLA, Tetê. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Tetê Espíndola: sertaneja planetária**, 2007.

bom, e escolhi Sampa para morar e fazer minha carreira” (ESPÍNDOLA, Tetê *apud* MURGEL, 2005, p.108).

Se por um lado destacavam-se pela naturalidade e sutileza, por outro não se enquadravam nos parâmetros comerciais das grandes gravadoras. “Mas 'que som é este?', eles perguntavam. E dizia 'a gente faz som acústico!'. E eles 'mas para a gravadora querer fazer tem que ser mais vendável, mais pop, porque a época agora é Dancing Days’”, lembrou Tetê⁸³. Foi inclusive por conta de uma possível confusão entre o nome LuzAzul, que originalmente batizava o grupo dos irmãos Espíndola, e da cantora Lady Zu, a principal atração da gravadora na época, batizada pelo famoso apresentador Chacrinha como “a Donna Summer brasileira”, em referência a cantora norte-americana, o LuzAzul passou a se chamar *Tetê e o Lírio Selvagem*, atendendo aos interesses comerciais da gravadora (Figura 2.1).



Figura 2.1 - Capa do disco “Tetê e o Lírio Selvagem” (1979).

⁸³ *Idem.*

Embora esse espaço no mercado musical tenha sido cavado por eles mesmos, principalmente por Tetê, Celito Espíndola afirmou que foi justamente o reconhecimento da influência dos ritmos ternários, somados aos gêneros da música pop, como o rock, o blues e o jazz, que despertaram o interesse da gravadora pela música do *Lírio Selvagem*.

Foi a fusão desses elementos que levou até São Paulo o Lírio Selvagem. O grupo fez enorme sucesso em shows e em programas de TV. Chegou a gravar para o fantástico, com direção de Roberto Talma, um vídeo-clip. Nessa época, tal linguagem sequer era utilizada em televisão, no país. Essa produção, sem dúvida, credencia o grupo como um dos pioneiros em produções do gênero. Por inúmeros fatores o grupo sobreviveu apenas ao disco Tetê e o Lírio Selvagem. Desfez-se como a cauda de um cometa, desintegrando-se na atmosfera da cena musical brasileira da época. Contudo, fez história e representa muito, pra muita gente⁸⁴.

A meu ver, o surgimento do grupo *Tetê e o Lírio Selvagem* foi uma aposta comercial da própria Polygram. A produção do disco ficou sob o controle da gravadora que, atendendo à sua logística, alterou toda a sonoridade final do disco, tornando-o mais pop, mais comercial, mais vendável. Embora não seja fácil encontrar registros audiovisuais das apresentações do LuzAzul, tratava-se, assim como todos os outros conjuntos e artistas de Campo Grande daquela época, de um grupo semi-profissionalizado, ou seja, que não tinha na música sua principal fonte de renda. Levando-se em consideração a descrição de Tetê sobre o processo de gravação das canções do LuzAzul e seu resultado, é fácil perceber que ainda não estavam plenamente submersos num contexto profissional. A própria gravação das “demos”, que são as pré-produções dos discos, foi feita numa garagem, ao contrário de hoje quando bandas principiantes podem gravar em alta qualidade sem precisar sair de casa, vide a aparição dos home-studios.

É. Nos fomos para uma garagem e gravamos. Nós quatro, tinha o Carlinhos no bongô e fizemos aquilo. E nós mesmos, quando gravamos pela primeira vez, sentimos que precisava de mais coisas ali. Todo mundo concordou com isso! Eram duas craviolas, um violão de 12, um baixo acústico e era tudo muito agudo, aquele monte de cordas. Quando a gente tocava acústico soava de um jeito, era toda uma magia que envolvia. Quando chegou no estúdio, não era bem aquilo. Aí todo mundo decidiu que precisava de banda mesmo e tipo 'então tudo bem!' E os caras fazendo a nossa cabeça. Ficou um disco

⁸⁴ ESPÍNDOLA, Celito. *Entrevista*, SÁ ROSA e DUNCAN. **A Música de Mato Grosso do Sul: Histórias de vida**, 2009: 125

bem diferente do que a gente fazia de Luzazul. A gravadora e o produtor decidiam tudo. Sem a banda tudo teria sido diferente. Mas este disco tem um vocal superestruturado. O maestro aproveitou as vozes e ninguém lia uma bolinha. Os vocais eram feitos juntos. E o cara ficava enlouquecido com isso. Tinha tudo para acontecer. Era o som do Mato Grosso⁸⁵.

Rapidamente o grupo se desfez, dentre outras coisas, por não se enquadrarem nos padrões de funcionamento do mercado discográfico brasileiro, especialmente porque estava em jogo não era apenas o saber cantar, mas todo um contexto que envolvia a submissão do produto aos interesses da gravadora, a responsabilidade dos artistas nos compromissos comerciais em rádio e TV que lhes era solicitado, etc. No caso do *Tetê e o Lírio Selvagem*, o fato de não existir uma estrutura profissional que cuidasse dos interesses dos artistas em relação à gravadora, somado à inexperiência dos irmãos, e também por não terem sido colocados no bloco principal da gravadora, o que certamente garantiria um número maior de shows e com remuneração maior, fez com que o grupo decidisse encerrar suas atividades.

O Lírio não aguentou a barra. A gente era muito caipira. Não tinha estrutura nenhuma para aguentar São Paulo. Os meninos voltaram e eu e a Alzira ficamos. Ninguém aguentou a barra mesmo do negócio. A gente não estourou para ganhar dinheiro, para comprar uma casa, onde cada um tivesse seu canto. Não teve nada disso. Era tudo muito louco. A gente tinha feito o Fantástico e acabamos não comparecendo a um Chacrinha que estava marcado. Aí dançou tudo com a gravadora e os irmãos se separaram. Lembro de fazer Piraretã com o Celito, uma das primeiras músicas do Brasil a falar em bicho, e que ele pegou as malas e foi embora de São Paulo. O nome da música acabou batizando meu primeiro disco solo⁸⁶.

No entanto, o fim do *Lírio Selvagem* não foi assimilado muito bem pelos irmãos. Nas memórias da própria Tetê, a idéia do *Tetê e o Lírio Selvagem* poderia muito bem não ter acontecido não fosse seu reconhecimento de que existia um vínculo, um passado importante entre eles.

Então eu tinha aquela opção: começava uma carreira solo minha, mas eu tinha todo um passado com meus irmãos, entendeu? Do LuzAzul, de tudo. Então eu falei que tinha que ser com todo o grupo e chamei os meninos, mostrei o som, o LuzAzul. Na época ainda estava rolando a história da discoteca, aqui, então eles me chamaram, toparam fazer,

⁸⁵ ESPÍNDOLA, Tetê. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Tetê Espíndola**: sertaneja planetária, 2007.

⁸⁶ *Idem*.

mas tinha que chamar Tetê e o Lírio Selvagem, não podia ser LuzAzul por causa da Lady Zu. [...] A Lady Zu estava estourada nas discotecas, isso foi em 77. E aí não podia ser LuzAzul, não podia ser acústico... Era pra eu ter dito, sei lá, “não, então não vou fazer!” Mas aquela coisa de não perder a oportunidade de ter pintado a gravadora, todo mundo resolveu fazer, aceitou fazer Tetê e o Lírio Selvagem. E foi assim que começou, então, a carreira em São Paulo, com a gravadora. E o Tetê e o Lírio Selvagem não durou nem um ano, foram oito meses, os meninos piraram, voltaram para o Mato Grosso, não quiseram ficar aqui de jeito nenhum, com pavor de São Paulo. [...] Teve a maior discórdia entre os irmãos e a gente se separou. Eu e a Alzira ficamos separadas por dois anos sem nem se ver... (ESPÍNDOLA, Tetê *apud* MURGEL, 2005, p.112).

Para Ana Carolina Murgel, que trouxe para a produção historiográfica Tetê e Alzira Espíndola em um trabalho sobre o feminino na Vanguarda Paulista, o *Lírio Selvagem* foi marcado por graves desentendimentos entre os irmãos, o que não permitiu que o grupo, apesar de um contrato para dois discos não durasse além do primeiro. O próprio Almir Sater que, mais tarde, foi convidado a participar do grupo (Figura 2.2), e que curiosamente aceitou integrar o conjunto somente após deixar combinado que não usaria “pijama [...] nem os sapatinhos de balé”, alegou que “houve um problema na família, que ocasionou a decisão da Alzira de sair do grupo”⁸⁷.

⁸⁷ SATER, Almir. Entrevista. SÁ ROSA & DUNCAN. *A Música de Mato Grosso do Sul: Histórias de vida*, 2009, p. 100.



Figura 2.2: Tetê e o Lírio Selvagem já com Almir Sater integrando o grupo: Celito, Tetê, Geraldo, Almir Sater e Alzira Espíndola.

Ao que parece, o fato de não construírem um projeto de carreira que pudesse sustentar a continuação do grupo foi, em boa medida, decisivo, afinal estavam inseridos num mercado que demandava certa organização, como concordou o próprio Celito, embora ele acredite que essa organização seja um fenômeno mais apropriado a partir dos anos 1990: “Não tinha organização nenhuma! [...] Nós estamos falando aí dos anos 1970. Final dos anos 70, entre 76 e 79. [...] estávamos a reboque de uma onda final, de um sopro final, do psicodelismo, do movimento Flower Power”⁸⁸. E continua:

No Brasil a cena estava, nesse momento, no final de Secos & Molhados, e o Lírio Selvagem chegando com uma linguagem musical totalmente inédita, uma linguagem corporal e imagética também, totalmente inédita, feita com os corpos todos pintados com malhas. A coisa era mais na base, digamos assim, do conceito artístico do que da organização. [...] Organização está mais adequado dos anos 90 pra cá.

⁸⁸ ESPÍNDOLA, Celito. *Entrevista*, 2010.

Organização que dizer planejamento de carreira, pensar no que se diz, ter um projeto. [...] Nós estávamos preocupados é com arte⁸⁹.

No entanto, a pesquisa de Murgel já indica que o disco *Tetê e o Lírio Selvagem* já reunia algumas das principais características do trabalho de Tetê e dos irmãos: “as imagens da mata aderiam ao corpo dos integrantes, [...] as músicas, compostas a partir de fusões da guarânia com o rock, a polca, [...] já indicavam caminhos de uma nova estética de vanguarda, [...] e o Mato Grosso era entoado em algumas das letras das canções (MURGEL, 2005, p. 111). Não existe a possibilidade de saber qual seria o conceito estético do segundo disco do *Tetê e o Lírio Selvagem*, embora existam indícios que ele seguiria a fórmula do primeiro, apegado numa idéia de consciência ambiental, de contestação entre o urbano e o natural.

[...] a gente tentou fazer um segundo disco, já tínhamos as faixas “Refazenda”, “Beija-Flor” e o “Aratarda”, que era eu e Alzira, e aí o Lírio Selvagem se separou. E como eu tinha um contrato com a gravadora, eu tinha que fazer dois discos, e foi por isso que eles fizeram, eles armaram Tetê e o Lírio Selvagem, eles me seguraram: “O Lírio Selvagem não quis mais? Ah, mas você vai ter que fazer”. E ficou só Tetê. Mas esse disco eu não considero meu, o meu primeiro disco é Pássaros na Garganta (ESPÍNDOLA, Tetê *apud* MURGEL, 2005, p.112).

Embora tenha sido uma carreira breve, o disco *Tetê e o Lírio Selvagem* foi tomado como o trabalho que estabelece as características fundamentais da música regional de Mato Grosso do Sul: a consciência ambiental e a influência da música paraguaia. No entanto, Murgel sugere que “quase todas as letras do LP Tetê e o Lírio Selvagem traziam imagens do Pantanal e do Mato Grosso, o que também se repetia nas vestes do grupo, trazendo uma forte identidade regional” (MURGEL, 2005, p.73). A partir da análise das letras do disco não se encontra em momento algum referência ao Pantanal, fato que demonstra que o Pantanal não era um dado efetivamente presente. De fato, existem referências às paisagens naturais do Mato Grosso, sobretudo o Coxipó, rio que nasce na Chapada do Guimarães, a cachoeira Veu da Noiva, também na região da Chapada, mencionadas na canção **Rio de Luar (Faixa 14)**.

Rio de Luar

Compositor: Geraldo Espíndola

Ai que saudade que me dá

⁸⁹ *Idem.*

De ver a morena pular
Tomando banho de cachoeira
E nadando num rio de luar

Morena bonita e formosa
Dos seios morenos de sol
A vida é boa e gostosa
Com os peixes do Coxipó

A lua nasce no véu da noiva
Iluminando o chapadão
Morena deita nas minhas coisas
Aumentando minha paixão

Além de **Rio de luar**, a canção **Andorinha Manca (Faixa 15)**, também de Geraldo, menciona elementos da natureza. No entanto, ambas as canções tomam a natureza não como a proposta temática. Ela é, na verdade, onde a trama da canção acontece; é paisagem. Daí é confuso entender que as canções do *Tetê e o Lírio Selvagem*, especialmente **Rio de luar** e **Andorinha Manca**, estejam colocando essa idéia de consciência ambiental como algo central no discurso. Ela é, a meu ver, um elemento acessório. Além disso, as composições assinadas por Geraldo Espíndola registradas nesse disco tratam de relações amorosas, muitas vezes numa erotização quase subliminar, como na primeira estrofe de **Andorinha Manca** que pode ser entendida como uma representação poética do prazer sexual.

Andorinha Manca
Compositor: Geraldo Espíndola

Mas que respiração mais louca meu bem
E que riso na boca se tem
E que vôo de asas

Como andorinha
Manca andorinha (2x)

Por que você não vem jogar seu pedaço?
Naquilo que sempre tento e não faço

Vôo de vida
Vôo que livra
Como andorinha
Manca andorinha

Na canção **É Necessário (Faixa 16)**, famosa na regravação de Almir Sater, e que é a faixa de abertura do disco *Tetê e o lírio Selvagem*, Geraldo utiliza-se do mesmo padrão de composição textual, ou seja, no que se refere à letra, o autor continua baseado nos temas românticos, que acompanham o compositor até hoje.

É Necessário

Composição: Geraldo Espíndola

É necessário você
Preparar seu amor
Arrumar sua cama
Acender sua chama

Para me receber esta noite
Para não pretender mais que sou
Para se proteger
Disso tudo seu pavor
Ninguém vai nos fazer mal.

Quando você cai dentro
Do meu coração
É como se o sol e a lua
Se esparramassem pelo chão (2x).

É importante você
Me saber acolher
Como eu colho em você
Esperanças de querer

Me deitar ao seu lado de noite
E deixar que a paixão me domine
Num abraço pretender
Ser mais forte do que as leis
Que me prendem a você.

Pode-se afirmar que as principais referências à consciência ambiental presentes no disco foram abordadas na canção **Caucaia (Faixa 17)**, de Celito Espíndola, e **Pássaro Sobre o Cerrado (Faixa 18)**, de Tetê Espíndola, ambas escritas em parceria com o jornalista, letrista e produtor musical, Carlos Rennó, o principal parceiro dos Espíndola nas letras das canções do disco. Aliás, Carlos Rennó é um dos principais letristas da música popular brasileira, tendo músicas gravadas por Caetano Veloso, Lenine, Ed Motta, João Bosco e Gilberto Gil, além dos Espíndola em suas respectivas carreiras solo.

A canção **Caucaia**, por exemplo, tematiza um fato importante da história ambiental e dos movimentos ambientalistas em São Paulo, pois trata do episódio da tentativa de construção do aeroporto internacional de São Paulo numa área de 60 km², em Caucaia do Alto, na época distrito de Cotia, dentro da “única reserva florestal na zona oeste da Região Metropolitana de São Paulo”⁹⁰. Tamanha foi a mobilização pública contra as obras, e a comprovação de que haveria sérios riscos à biodiversidade da região, que o então presidente Geisel transferiu o projeto para Guarulhos, resultando na construção do Aeroporto Internacional de Cumbica, em 1985. Além disso, nesse movimento “não se questionava apenas a localização da obra, mas também a corrupção e a especulação imobiliária em torno dela, além do próprio modelo de desenvolvimento do país, que levava ao inchaço das metrópoles e à concentração urbana” (BELINKY, 2010, p.119). Foi a partir desse contexto que Rennó escreveu a letra de **Caucaia**, enquanto Celito compôs a música.

Caucaia

Compositor: Celito Espíndola e Carlos Rennó

Caucaia do Alto, tomara
Sua cara reserva
Não caia por terra
E os aviões aportem noutra cais de asfalto

Cipós, pica-paus
E serrapilheira
Represa, floresta, beleza nativa
É preciso ver que isso tudo
À duras penas dança
Gira e gera vida
Apenas pura

Caucaia do Alto, tomara
Sua rara mancha derradeira
Na região não caia na mão
Das empreiteiras

Cipós, pica-paus e serrapilheira
Represa, floresta, beleza nativa
Pode parecer brincadeira
Mas isso tudo é tão bom
Como também é o avião

⁹⁰ REVISTA O EMPREITEIRO. *Um aprendizado de país nas lições do geógrafo Aziz Ab'Saber*. 21 de outubro de 2011.

Outra canção presente no disco é **Pássaro sobre o Cerrado**, cuja letra é de Rennó e a música de Tetê Espíndola. A canção, que trata do uso descontrolado de agrotóxicos nas grandes lavouras, especialmente do cerrado mato-grossense, nasce em um momento de grande transformação da agricultura brasileira, sendo considerado o “auge da modernização” o período entre as décadas de 1960 e 1970, conforme está relatado num estudo do Ministério do Meio Ambiente, publicado em 2000. O texto chama a atenção para o fato de que tanto pesquisadores, quanto os próprios agricultores parecem não ter dado a devida importância ao cuidado com o solo e o uso de pesticidas e agrotóxicos⁹¹. No entanto, não há como negar que existiam setores preocupados com a questão, como o próprio Carlos Rennó e, conseqüentemente, o grupo *Tetê e o Lírio Selvagem*.

Pássaro sobre o cerrado

Composição: Tetê Espíndola e Carlos Rennó

Pássaro sobre o cerrado
Sua vida suave
Sabe o canto e o corte sem saber
Do veneno que pode com o vento
Minar seu alimento

Ser que voa pelo arrozal
Acima de qualquer mal
Lembrando apenas
Viver vale à pena
O pássaro no cerrado eu sinto
Alça vôo consigo

Pássaro sobre o cerrado
Sua desapareição
Não tem nada a ver
A não ser como agora
Para o sul
Na lonjura azul

Embora o disco *Tetê e o Lírio Selvagem* seja lembrado, em boa medida, por esse aspecto preservacionista presente em algumas canções, é possível perceber que o único letrista que efetivamente tematizou tais questões foi Carlos Rennó. A diferença fundamental de Rennó para os integrantes do grupo é que, enquanto ele construía um texto denúncia, em Geraldo, por exemplo, a natureza sempre aparece apenas como o cenário em que alguma trama, invariavelmente romântica, acontece. Ou seja, não há em Geraldo Espíndola, ou

⁹¹ MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE, 2000, p.15.

mesmo nos outros integrantes do *Lírio*, uma preocupação em criar letras em que a consciência ambiental seja fator central.

Se nas composições autorais os integrantes do *Lírio*... não conseguiram transferir para letras essa consciência preservacionista, o mesmo não se aplica às suas entrevistas. No dia 13 de dezembro de 1978, o Jornal *O Roteiro* trouxe uma matéria de apresentação do grupo, além de divulgar o lançamento do disco, que aconteceria em uma temporada entre os dias 13 e 17 de dezembro, no Teatro Ruth Escobar, na capital paulista. Na ocasião, Geraldo Espíndola, então com vinte e seis anos, fez a seguinte afirmação: “nossa música tem uma parte ecológica muito forte. Vivendo no Mato Grosso a gente tá sempre em contato com o Pantanal e com isso podemos perceber o quanto estão acabando com a natureza, através da caça e outros tipos de destruição⁹².”

Em todos os momentos os integrantes do grupo procuravam reafirmar esse vínculo com o mundo natural. Celito, por exemplo, afirmou: “Nós pretendíamos usar apenas o corpo nu, assim como o índio [...] depois acabamos optamos por uma malha, que seria a roupa corpo. Sabe, nós temos a natureza no corpo⁹³.” Além disso, a explicação para o nome do conjunto foi colocada da seguinte forma:

O Lírio é aquela coisa suave, lírica, que lembra a pureza das coisas, o seu estado natural. Selvagem é justamente o oposto, algo muito rebelde, pesado, quase urbano. Assim é a nossa música, que mistura esses dois elementos⁹⁴.

A partir dessa experiência, os irmãos se estabeleceram como músicos profissionais, sobretudo Tetê e Alzira que desenvolveram trabalhos importantes na Vanguarda Paulista, juntamente com Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, e Geraldo Espíndola que ganhou reconhecimento especial como compositor. Celito, apesar de nunca ter abandonado a carreira musical, apenas nos anos 1990 faria o caminho de volta a São Paulo e lançaria pela gravadora Paradoxx seu primeiro disco solo. Para Rodrigo Teixeira:

Com o disco, Tetê se estabelece como a cantora, Geraldo vira o compositor mais celebrado e o Estado ganha uma música própria. É preciso considerar que isso foi entre 1978 e 1979, quando houve a divisão do Mato Grosso e todos estavam procurando responder a

⁹² ESPÍNDOLA, Geraldo. *Entrevista*. “Os mato-grossenses estão chegando”. Jornal Folha de São Paulo, dezembro de 1978.

⁹³ ESPÍNDOLA, Celito. *Entrevista*. *O Roteiro*, 13 de dezembro de 1978.

⁹⁴ *Idem*.

pergunta ‘quem somos nós, os sul-mato-grossenses?’ Esta geração respondia muito bem a esta questão, com uma produção artística que rompia em um primeiro momento com os músicos sertanejos que fundaram a música do sul de MT nos anos 50 e 60 (TEIXEIRA, [s.d.], p.9).

Aliás, o próprio Celito abordou essa questão da necessidade de afirmação de uma identidade regional a partir da divisão do antigo Mato Grosso e da criação de Mato Grosso do Sul. Para ele, a criação do estado os colocou diante de um problema, sendo que tanto o “Pantanal” quanto a “fronteira” seriam uma espécie de padrões identitários potencialmente capazes de responder positivamente a essa questão.

Isso é muito forte na formação musical da minha geração. Isso não é um privilégio meu. Minha geração toda lida com esses elementos. Aliás, a chamada música popular sul-mato-grossense, que surge com a minha geração, ela surge da fusão dos elementos de música contemporânea, a fusão das nossas influências de blues, de pop, de rock, de tropicália, com os elementos de música pantaneira, com o ritmo ternário. Com os elementos rítmicos e com os elementos do imaginário que compõem esse universo, que compõem o universo do homem sul-mato-grossense. Além do que, há um fato histórico que, do ponto de vista da organização dessas idéias, colocar como um marco histórico a divisão do Estado. [...] A minha geração se vê diante de um desafio: começar a dizer pra nós mesmos, quem somos nós, a partir desses elementos. Começar a construir uma música que tenha a nossa cara e a nossa identidade, e falar de nós para nós mesmos⁹⁵.

Tanto as considerações de Celito, quanto as de Rodrigo Teixeira em relação à importância histórica do disco e, sobretudo, o papel desempenhado por aqueles artistas no que corresponde às identidades culturais de Mato Grosso do Sul remetem, na verdade, a um momento histórico em que se quer estabelecer e assegurar a construção das próprias memórias, as quais estabelecem relações dialéticas com as identidades, afinal, “a memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. [...] a dialética da memória e da identidade que se conjugam, [...] se apóiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa”, como dirá Joël Candau (CANDAU, 2011, p. 16). Além disso, como assinalou Kathryn Woodward (2000), “uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio do apelo a antecedentes históricos” (WOODWARD, 2000, p. 11). Nesse caso, tanto o disco quanto a criação de Mato Grosso do Sul são colocados como acontecimentos em que, de um lado apresenta-se a necessidade

⁹⁵ ESPÍNDOLA, Celito. *Entrevista*, 2010.

oportuna de revisão de uma identidade cultural, “os sul-mato-grossenses”, de outro um dos elementos constitutivos dessa mesma identidade, a música regional. Lembrará Albuquerque Jr., que essa reivindicação estabelece um lugar no passado em que se localiza a necessidade por uma identidade, resulta numa declaração de sua origem, num discurso que “repõe permanentemente a própria identidade regional” (ALBUQUERQUE JR, 2008, p.56).

Não há como desconsiderar a atuação desses artistas naquilo que se forjaria enquanto uma identidade cultural sul-mato-grossense, subsidiária de sentimentos e discursos regionalistas, especialmente porque foram responsáveis não por camuflar a verdadeira cultura regional, mas ao contrário, por dar visibilidade e singularidade a ela, embora sempre em uma relação altamente ficcional e caricaturada. No entanto, é uma postura que parte de pequenos grupos sociais, sobretudo aqueles ligados de alguma maneira à intelectualidade sul-mato-grossense, os quais procuram resguardar o que seria a verdadeira e pura cultura sul-mato-grossense. Além disso, há ainda o fato de que as elites políticas do Estado, já há algumas décadas, tem um grande interesse em veicular essa imagem de lugar intimamente ligado à natureza, intimamente ligado a tradições culturais altamente folclorizadas, de maneira especial por conta do potencial turístico do Estado, uma solução econômica “descoberta” em meados dos anos 1980, na qual esses artistas tiveram uma participação significativa.

Na medida em que Celito Espíndola garante que a sua geração foi posta frente ao desafio de versar sobre elementos rítmicos e do imaginário que compõem o universo do homem sul-mato-grossense, é também verdade que essa era uma proposta de assegurar um valor histórico à sua geração⁹⁶. Observando a partir do disco *Tetê e o Lírio Selvagem*, é possível perceber que existem ali elementos que foram tomados como pertencentes de uma linguagem regionalistas, mas que estavam mais bem situados numa demanda de música pop, ressignificados posteriormente para aludir ao Pantanal e à música da região paraguaia ou fronteiriça.

É indiscutível que, mesmo não sendo a atração principal da Polygram, o grupo obteve certo destaque na mídia nacional, sobretudo com a aparição no programa *Fantástico*, da Rede Globo de Televisão, já naquele momento, um dos programas de maior audiência da TV brasileira. A canção apresentada na ocasião, em forma de videoclipe, foi **Bem-te-vi (Faixa 19)**, uma composição de Geraldo Espíndola. As roupas estampadas (Figura 2.3) com representações pictóricas da fauna e flora do Cerrado do antigo Mato Grosso denunciam a vinculação do grupo às propostas preservacionistas do movimento *hippie* e do *Flower Power*,

⁹⁶ *Idem.*

conforme o próprio Celito já havia apontado⁹⁷, ressignificadas a partir de elementos mais familiares.

É interessante notar que os *collants* foram elaborados pelo artista plástico cuiabano João Sebastião da Costa, dando amplo destaque à flora e fauna do cerrado mato-grossense. No entanto, com a posterior vinculação dos artistas ao Pantanal, a maioria dos textos que remetem ao visual do grupo aponta que o vestuário foi pensado a partir de um tema pantaneiro⁹⁸. Na verdade, o próprio Geraldo, já nos festivais estudantis, com a canção **Ponha na Sua Cabeça** já revelava estar envolvido pelo clima *Flower Power* que foi levado à frente no *Tetê e o Lírio Selvagem*. Além disso, o Pantanal não havia se tornado um símbolo de Mato Grosso do Sul, algo que só foi ocorrer em meados dos anos 1980. Aqueles eram códigos, a princípio, apontadores do Cerrado. Além das pinturas nas roupas, se percebe na capa do disco um aproveitamento do mesmo conceito.

Ao longo dos anos, com o crescente interesse pelo Pantanal, de todos os lados nasceram interpretações que vinculam o grupo a esse ecossistema, como se percebe em um texto recente, em uma apresentação do disco em um site estrangeiro especializado em música brasileira. Essa fonte, além de registrar a confusão que ainda se faz em relação ao nome do Estado de Mato Grosso do Sul, coloca em evidência o Pantanal no contexto da obra. Por sua vez, não foi citado em nenhum momento o Cerrado, tão cantado no disco:

This group comes from Mato Grosso, a Brazilian state inside the Pantanal and it is very influenced by the music of the countries that borders that region, Paraguay and Bolivia, being one of the most original creations on Brazilian popular music in the 70's. [...] This is their first and only album and it is nice and delicious to hear, mixing Brazilian MPB from the 70's with Guaranias, which is the regional music from Paraguay⁹⁹.

O disco *Tetê e o Lírio Selvagem* tornou-se a matriz do que viria a ser a chamada “música pantaneira”, aquilo que representaria a modernidade na nossa música urbana. Embora o disco revele alguns momentos dispostos em ritmos ternários, apreendidos da música paraguaia, além de letras abordando temáticas que tratam da natureza da região, é bem

⁹⁷ *Idem*.

⁹⁸ ESPÍNDOLA, Geraldo. *Entrevista*. SÁ ROSA & DUNCAN. **A Música de Mato Grosso do Sul: Histórias de vida**, 2009: 50; **30 anos de Lírio Selvagem**. TEIXEIRA, Rodrigo, 2008.

⁹⁹ Tradução: Este grupo vem de Mato Grosso, um Estado brasileiro dentro do Pantanal e é muito influenciado pela música dos países que fazem fronteira com essa região, o Paraguai e a Bolívia, sendo uma das criações mais originais na música popular brasileira na década de 70. [...] Este é o seu primeiro e único álbum e é bom e gostoso de ouvir, mistura de MPB dos anos 70 com guarânias, que é a música regional do Paraguai (<http://loronix.blogspot.com/2007>).

verdade que em termos do conjunto da obra, procurou-se enquadrar as músicas nos moldes do que se ouvia numa época imediatamente anterior, como o final do psicodelismo, além do rock setentista brasileiro e do tropicalismo de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Por outro lado, é bastante nítida a influência de Janes Joplin na maneira de cantar de Tetê, que inclusive homenageia a grande cantora dos anos 70 em **Canção do Amor**, registrada no disco que leva o mesmo nome, o oitavo disco da cantora, lançado em 1995 pelo selo Movieplay. As linhas vocais “bluseiras” de Tetê são similares as de Joplin, além dos grandes solos vocais em notas extremamente agudas, muito embora Joplin soe, devido ao seu registro vocal, bem mais “ácida” que Tetê. Isso demonstra que aquilo que podemos supor regionalista, participa de um cenário muito maior, muito além das fronteiras do que se pensa o regional.



Figura 2.3: Os integrantes do grupo Tetê e o Lírrio Selvagem (Geraldo, Alzira, Tetê e Celito), vestidos com os famosos *collants* estampando representações pictóricas da fauna e flora do cerrado mato-grossense e sul-mato-grossense, criadas por João Sebastião da Costa.

Uma das composições mais importantes daquele disco foi **Na Catarata (Faixa 20)**, de Alzira Espíndola e Carlos Rennó, principalmente por ser consideradas por muitos músicos de Mato Grosso do Sul como a primeira polca-rock gravada. O *riff*¹⁰⁰ que inicia a composição

¹⁰⁰ Segundo Joachim Berendt, *riff* é Pequena frase de 2 a 4 compassos, usada, às vezes, como tema. Comumente o pequeno motivo riff é repetido regular e constantemente e sobre ele instrumentistas ou cantores colocam uma melodia. As repetições do *riff* provocam quase sempre uma forte subida da intensidade musical (BERENDT, 1976).

está baseado num fraseado bastante característico da música paraguaia que consiste em arpejos de acordes, executados através de uma guitarra mais “roqueira”, como pode ser observado na transcrição:

Na catarata

Alzira Espíndola e Carlos Rennó

Tetê e o Lírio Selvagem

Disco: Tetê e o Lírio Selvagem (1978)



Figura 2.4 – Transcrição do *riff* de “Na Catarata”.

Muito embora a música transcorra sobre uma estrutura harmônica mais sofisticada, próximas às da bossa nova, o *riff* ganhou notoriedade dado o fato de que a polca-rock, estilo surgido nos anos 1990 e que fez a fusão dos ritmos ternários com uma sonoridade roqueira mais pesada, se utiliza muito dessa “formula” enquanto conceito estético. Contudo, como se percebe a partir da citação a seguir, o *riff* foi um elemento acrescentado à música na sua fase de gravação, ou seja, não se tratava de uma concepção já existente na pré-produção do disco. Segundo Rodrigo Teixeira:

No disco “Tetê e o Lírio”, a canção “Na Catarata”, de Alzira e Carlos Rennó, sempre citada, é esclarecedora. A música só recebeu aquela introdução de rock por causa da banda que estava acompanhando os Espíndola. Quando os músicos ouviram, acharam que “a música tinha um lance diferente e decidiram criar uma introdução”. Na verdade, o rife que virou a marca de “Na Catarata” não era original do arranjo, conforme a própria Alzira confirma (TEIXEIRA, 2009).

No disco *Tetê e o Lírio Selvagem* existem outros exemplos de efeitos sonoros que seriam entendidos posteriormente como partícipes de uma musicalidade regionalista. A introdução de **Andorinha Manca**, por exemplo, marca uma nítida influência da música andina, muito presente no circuito daquela juventude nos anos 1970 em Campo Grande, quando vários músicos bolivianos, no intuito de melhores condições de vida, se estabeleceram

na cidade e foram acolhidos pelos artistas daquela geração, conforme narra o próprio Almir Sater:

Sempre gostei da música andina. Houve um tempo em que foi moda aqui em Campo Grande. Foi nessa época, anos 1970, que por aqui apareceram os grupos Água, e Tarancón, que tinha a Mirian Marah, de ótima voz, cantando de forma linda. E o Emílio também, ambos do Tarancón. Quando descobrimos esse grupo, cantando na praça (quem descobriu foi o marquinho cabeleireiro), estávamos juntos eu e o Abrão Júnior. O primeiro violão de 12 cordas que vi foi com ele. Como o grupo não tinha onde ficar, levamos todos, que eram mochileiros, para a chácara do Sr. João Abrão. Fizemos verdadeiros banquetes e começamos a tocar com eles. Peguei o charango, achei lindo, e o charanguista me passou os quatro acordes fundamentais para a música latino-americana¹⁰¹.

Um dos recursos para afinar ainda mais essa influência, no que se refere à música, é a opção pela simulação das flautas andinas na introdução, trecho transcrito na seqüência (Figura 2.5). No entanto, essa influência não foi muito além do que a incorporação de alguns instrumentos, como a zamponha, a quena, o charango, o bombo legüero e as chalchas, como fazem as bandas sul-mato-grossenses *Masis Brasil* e *Muchileiros*.

Andorinha manca
Composição: Geraldo Espíndola
Tetê e o Lírio Selvagem
Álbum: Tetê e o Lírio Selvagem (1978)

Moderate ♩ = 60



Figura 2.5: Transcrição da introdução de Andorinha Manca, presente no disco Tetê e o Lírio Selvagem.

Embora todas essas questões permeiem hoje as representações sobre o disco *Tetê e o Lírio Selvagem*, nenhuma delas teve o impacto midiático do Pantanal. Mesmo não existindo referências diretas a essa imagem no disco, ele foi tomada como o principal conceito presente naquele disco. Isso, por si só, já demonstra a ressignificação que passou a obra, evidenciando,

¹⁰¹ SATER, Almir. *Entrevista*, SÁ ROSA e DUNCAN. *A Música de Mato Grosso do Sul: Histórias de vida*, 2009: 104.

inclusive, a transformação desse espaço na principal imagem relacionada a Mato Grosso do Sul, a partir dos anos 1980.

2.3 – A tomada do Pantanal e da Fronteira como marca da produção musical pós Tetê e o Lírio Selvagem.

Na medida em que uma sociedade atesta a uma determinada obra um alto valor artístico, entende-se que o artista, seja ele o compositor ou não, talvez seja alguém dotado de uma capacidade especial, fato que torna legítimo seu discurso. De todo modo, se percebe, a partir das inúmeras aparições dos Espíndola em programas do telejornalismo e/ou da imprensa regional, que são artistas invariavelmente convidados a comentar sobre a cultura sul-mato-grossense, ou mesmo sobre datas comemorativas, indicando essa legitimidade do discurso. Desse modo, eles foram transformados nas grandes autoridades sobre a preservação ambiental do Pantanal sul-mato-grossense.

Tetê Espíndola construiu para si uma relação tão íntima com o Pantanal que, mesmo nascendo em Campo Grande, região de Cerrado, afirmou que nasceu no “coração do Pantanal”. Durante uma entrevista, quando questionada sobre a veracidade do fato de ter aprendido a cantar com os pássaros, Tetê foi categórica: “sim. É porque eu nasci no meio do Pantanal, Campo Grande. Então a gente tinha um contato muito grande com a natureza, e aquilo me influenciou demais”¹⁰². Na verdade, Tetê sabe bem que a cidade de Campo Grande está afastada da região pantaneira. No entanto, existe uma preocupação em construir para si esse vínculo. Além da reprodução incessante de discursos nesse sentido, basta andar pelas ruas das principais cidades do estado para notar que também há um reforço nesse sentido, indicando que não se trata de uma exclusividade dos artistas.

Logo após o fim do *Tetê e o Lírio Selvagem*, o primeiro disco solo de Tetê Espíndola, intitulado ***Piraretã*** (Figura 2.6), que provavelmente contém canções que seriam do segundo disco do grupo, passou a veicular uma imagem do Pantanal que, até então, em termos musicais na obra dos irmãos, não existia. A canção ***Piraretã (Faixa 21)***, inspirada possivelmente na paisagem do *Salto del Piraretã*, no Paraguai, composta por Tetê e Celito, pouco antes dele retornar à Campo Grande, já demonstra uma consciência de que aquela imagem iria ter uma boa repercussão na grande mídia. Nessa canção, os compositores

¹⁰² ESPÍNDOLA, Tetê. *Entrevista*. Programa Tom Maior, 2011.

optaram por construir uma narrativa descritiva do lugar. Percebe-se que se trata da tão popular imagem do Pantanal enquanto um paraíso das espécies, ou paraíso ecológico.

Piraretã

Composição: Tetê Espíndola e Celito Espíndola

Jaguatirica
Lagarto, tatu, jabuti
Paca, veado, cobra
Bichos que habitam as matas daquele lugar

Asas de arara
Que voando vai rasgando o céu azul
Coloridas aves refletidas
Nas águas do pantanal

O rio Cuiabá
Vazante, lagoa, corixos
Panca, riacho, poça
Patos e garças bicando no Piraretã

No Piraretã, no Piraretã...

Olhos de jacaré
Que brilhando como estrelas lá do céu
Cá no brejo sempre atento está
Ao bote da sucuri

Segundo Eudes Fernando Leite, essa imagem paradisíaca do Pantanal foi uma construção que se desenvolve em meados dos anos 1970, quando a região passa a ser conhecida do grande público por conta de um grande desastre natural, quando se registrou uma das maiores enchentes da região. Segundo Leite:

Em se tratando do Pantanal, desde a década de 1970 quando a região sofreu uma das maiores enchentes já registradas, o Brasil passou a ter maiores informações a respeito da espacialidade. Restava divulgar maiores saberes a respeito da história, sobretudo, a respeito dos pantaneiros. Esse segundo aspecto, me parece, está diretamente articulado às expectativas e mesmo às demandas da sociedade brasileira e de outras nacionalidades em relação ao meio ambiente (LEITE, 2008, p. 147).



Figura 2.6: Capa do disco Piraretã de 1980, 1º disco solo de Tetê Espíndola pelo selo Polygram.

Foi inspirado nesse contexto, ou seja, nessa visibilidade e interesse pelo Pantanal, e também pelo fato do *Tetê e o Lírio Selvagem* ter conquistado um espaço na mídia por conta do discurso preservacionista, que Tetê Espíndola mergulhou fundo no apelo regionalista. Esse fato se comprova em todos os aspectos do disco Piraretã (1980). Além da própria faixa-título, canções como **Melro (Faixa 22)**, **Beija-Flor (Faixa 23)**, **Matogrossense (Faixa 24)**, e as regravações **Refazenda (Faixa 25)**, **Cio da Terra (Faixa 26)**, são reveladoras desse compromisso com a música regional, muito embora Tetê, já estivesse atuando no circuito da Vanguarda Paulista, principalmente com Arrigo Barnabé, na banda *Suave Veneno*. Este, inclusive, foi parceiro em **Tamarana (Faixa 27)**, uma canção que revela a influência de Arrigo na obra de Tetê, especialmente pela métrica rítmica mais elaborada.

No repertório do disco também se encontra a canção **Cunhataiporã (Faixa 28)**, de Geraldo Espíndola. Embora exista ainda a aposta romântica na canção, ela já revela um apego a imagem da fronteira e do regionalismo, destacando símbolos como “o Trem”, “Ponta Porã”, “Corumbá”, “Rio Paraguai”, além de um trecho da canção mesclar a língua portuguesa com o guarani. Nota-se que já existia uma proposta de narrar, a partir de figuras poéticas, a região. O próprio Geraldo afirmou que ele é um “narrador de paisagens”¹⁰³.

Cunhataiporã

Composição: Geraldo Espíndola

Onde você quer ir meu bem?
Diga logo pra eu ir também
Você quer pegar aquele trem?
É naquele trem que eu vou também

É pra Ponta Porã?
Cunhataiporã chero rai rô (moça bonita eu gosto de você)
É pra Corumbá?
É lá que eu vou pegar um barco

E descer o rio Paraguai
Cantando as canções que não se ouvem mais

Embora Paulo Simões tenha dito que os brasileiros têm dificuldade em perceber a identidade sul-mato-grossense, porque “o máximo que ‘eles’ conseguem nos ver é como pantaneiros”¹⁰⁴, trata-se de um aspecto que, em boa medida, foi construído por essa mesma geração ao longo dos anos 1980 e 1990. No entanto, chama atenção o fato de que esse Pantanal que tomaram como signo identitário foi uma “descoberta” posterior à ocorrência de já terem o tornado parte das tramas de suas canções. Segundo a cantora/compositora Lenilde Ramos, a absorção do tema “Pantanal” é uma aposta posterior, afinal, “ninguém conhecia” a região. Obviamente, ao dizer que “ninguém conhecia” o Pantanal, a artista está se referindo aos artistas da sua geração, sobretudo nos anos 1960 e 1970, diagnosticando que o tema, embora já conhecido e utilizado por artistas de gerações precedentes, como Otávio Guizo, não era de interesse dos artistas mais novos. Nas palavras de Lenilde:

Eu conheci o Pantanal porque meu pai era da rede ferroviária, era fiscal. Era fiscal boêmio que cantava, tocava... Então, nas férias, a

¹⁰³ ESPÍNDOLA, Geraldo. *Entrevista*. Campo Grande, 2010.

¹⁰⁴ SIMÕES, Paulo. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Paulo Simões**: Passageiro do Oeste, 2008.

gente não tinha o quê fazer e ele levava a gente pra viajar. E ele sempre trazia gente de São Paulo, então, todo ano tinha a ida ao Pantanal. Então eu cresci vendo aquele Pantanal, já tinha visto violade-cocho, aquela coisa toda, os índios da Bodoquena. Então, os meus amigos, fora os de Corumbá, que eram pantaneiros mesmo, e era tão natural pra eles ter aqueles rios, aquelas águas, que eles não se atinavam pra isso [...] Então, eu comecei a incentivar meus amigos músicos a conhecer o Pantanal, porque todo mundo cantava o Pantanal, o Guizo cantava o Pantanal, os mais antigos cantavam o Pantanal, bem certeza que eles já conhecessem o Pantanal. E outra coisa: quando a gente começou a cantar, a gente tinha essa noção bem clara de que a gente não ia fazer *cover* de ninguém. E que a gente queria cantar do nosso jeito. Então, “esse nosso jeito” foi assim uma forma de cada um mesclar as suas referências. Mas, acontece que o Pantanal começou, na década de 70, a ser mais falado em relação à preservação... Todo mundo começou a se dar conta de que o Pantanal tanto do Norte quanto do Sul que, na verdade era um só, a nação pantaneira, os ícones da nação pantaneira... Então nós, super urbanos (a gente era daqui pra São Paulo, no máximo daqui pra Dourados), tinha essa coisa de que nós temos um cenário, aí o Pantanal... Eu falo de boca cheia que eu sou do Pantanal [...] Eu vivi no Pantanal, pesquei no Rio Miranda, então conhecia tudo aqueles bichos, aquelas coisas¹⁰⁵.

Como se percebe, as informações da artista são extremamente relevantes. Primeiro, porque aponta na direção da leitura de Leite (2008) quanto ao início do interesse midiático pelo Pantanal. Segundo, porque demonstra que a absorção do tema foi uma percepção de que seria vantajoso tratar do Pantanal, ou seja, seria a temática ideal para se pensar na construção de uma identidade musical sul-mato-grossense, sobretudo porque se tornaria uma estratégia que desvincularia Mato Grosso do Sul de Mato Grosso. Entretanto, essa é uma sugestão que não é totalmente aceita por todos os artistas desse circuito. Geraldo Roca, que ao lado de Geraldo e de Paulo Simões, é um dos principais compositores daquela geração, afirmou:

Este negócio de cantar a natureza equivale na economia à economia extrativista. E olhar isso aqui como sociedade e fazer a crônica de costumes, mesmo que ela seja ácida, você está falando de gente. Está agregando valor e fazendo na economia o que equivale à economia industrial. Processando aquele produto. Mostrando que há uma cultura e não é só o jacaré, a arara, o corixo, o pacu... Não é isso mais. Prefiro mostrar quem é que está lidando com estes animais, que é o pantaneiro. Isso sim é interessante¹⁰⁶.

¹⁰⁵ RAMOS, Lenilde. *Entrevista*. Campo Grande, 2010.

¹⁰⁶ ROCA, Geraldo. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Geraldo Roca**: Sobre Todos os Trilhos da Terra, 2007.

Por outro lado, não se pode negar que existiu um apelo muito forte por transformar a região pantaneira de Mato Grosso do Sul num importante polo turístico. Na verdade, trata-se de uma solução economicamente viável para uma região que, por muito tempo, foi considerada um problema para Mato Grosso do Sul. O fato é que “até o final da década de 1970, o impacto ambiental do desenvolvimento econômico brasileiro foi negligenciado tanto pelos formuladores da política econômica quanto pelos acadêmicos” (BAER, 2002, p.399). Entretanto, a atitude perante essa questão mudou radicalmente desde o início da década de 1980, com o rápido crescimento dos movimentos em prol da proteção ambiental nos países desenvolvidos, o que serviu de exemplo para os países em desenvolvimento, controlando as consequências devastadoras geradas pela industrialização, caminhando na direção de um desenvolvimento mais sustentável, especialmente nas áreas ainda preservadas (BAER, 2002, p. 399). Assim, se durante um longo tempo a região pantaneira foi um ‘problema’ para o governo mato-grossense e sul-mato-grossense, a partir dos anos 1980, especialmente na administração de Wilson Barbosa Martins, há uma mudança de posicionamento político e, ao invés da implantação de indústrias na região pantaneira, como um polo siderúrgico em Corumbá, o qual utilizaria as reservas do maciço da região de Ladário e das encostas da Minas de Urucum, optou-se pela exploração do seu potencial turístico¹⁰⁷.

Esse potencial turístico é ressaltado pelos próprios artistas quando se propõem a comentar sobre o Pantanal. Geraldo Espíndola, por exemplo, nota que é uma estratégia bastante profícua vincular aos seus discursos essa imagem preservacionista do Pantanal, pois ele percebeu que “o mundo inteiro está passando por aqui por causa do Pantanal”, ou seja, existe um público muito grande atento a tudo que envolve esse ecossistema. Quando questionado se o panorama preservacionista mudou bastante desde o começo de sua carreira, quando ele já chamava a atenção para as questões da preservação do Pantanal, Geraldo foi revelador, demonstrando que acredita mesmo que o turismo é a “salvação” para a região:

Acho que o panorama melhorou muito. Tem mais gente consciente. Mas quero ver quem vai salvar o rio Taquari. Em 1980 pescava dourados enormes no Taquari. Isso não tem dinheiro no mundo que vai fazer voltar. Então o Taquari é um exemplo de como o Pantanal pode ficar se a gente continuar acabando com tudo que existe. E a água que está na nossa região, no Aquífero Guarani, é o futuro de toda a humanidade. Não se pode se brincar com isso. O Pantanal é Patrimônio Histórico da Humanidade e não nos pertence mais. E traz divisas, desenvolvimento sustentável, emprego para todo mundo do turismo e este é o caminho da salvação desta região. Então todos nós

¹⁰⁷ REVISTA EXECUTIVO PLUS, Ano 1, nº 12, p.12, 1984.

temos a lucrar com isso. Nossa arte pode ser bem vendida. O mundo inteiro está passando por aqui por causa do Pantanal, um lugar maravilhoso para se passar férias. O caminho é o turismo¹⁰⁸.

Embora essa imagem do Pantanal já esteja presente desde os anos 1980, quando também existiu uma preferência por elementos estéticos da música paraguaia, o reconhecimento da existência de uma identidade musical sul-mato-grossense já constituída, bem delimitada, aconteceu em 1996, quando o jornalista Lizoel Costa a firmou que, “aos olhos dos brasileiros, a música feita por aqui já tem uma ‘cara’, um jeito que mistura um pouco do universo caipira do interior paulista, e muito dos ritmos fronteiriços como a polca, a guarânia e o chamamê”, tendo como artistas de maior destaque Almir Sater e Tetê Espíndola¹⁰⁹. Além disso, foi o momento em que a maioria dos artistas que surgiram naqueles festivais dos anos 1960 e 1970 buscava os rumos da profissionalização.

Em 05 de setembro de 2005, num encontro promovido pela Revista ARCA para discutir as origens da música urbana de Campo Grande, naquele que o Dr. Evandro Higa, afirmou que “aqui existe uma alma guarani que pulsa forte e, na música, se manifesta principalmente por meio da polca paraguaia e seus decorrentes”¹¹⁰, Lizoel Costa, o mesmo que havia identificado essa identidade musical de forma bastante pertinente e lúcida em 1996, fez uma consideração importante:

[...] como campo-grandense, eu vejo essa tomada de consciência da música da fronteira muito a partir dos meados dos anos de 1970, quando surgiu a geração que em 1982 o Cândido da Fonseca denominou geração “Prata da Casa”. Por exemplo, em Campo Grande, a não ser pelo programa “A Hora do Fazendeiro”, da Rádio Educação Rural, a gente ouvia Chico Buarque, Beatles e muita música urbana. Eu entrevistei o João Bosco de Medeiros, que era o radialista dos anos 1960, e ele contou que, via rádio, já trazia os sucessos da Europa e dos Estados Unidos. Então, o que acho mesmo é que houve uma tomada de consciência dessa geração que surgiu a partir dos festivais no Surian e no Libanês, e se firmou depois, no final dos anos 1970 e começo dos anos 1980 quando veio a divisão do Estado e começou toda aquela série de shows¹¹¹.

Assim, paralelo a eleição do Pantanal enquanto uma paisagem na música regional sul-mato-grossense, optou-se também por construir uma paisagem sonora mais próxima da

¹⁰⁸ ESPÍNDOLA, Geraldo. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Geraldo Espíndola: o Menestrel Pantaneiro**, 2006.

¹⁰⁹ COSTA, Lizoel. Revista MS Cultura, 1996, p. 9.

¹¹⁰ ARCA, 2005: 17.

¹¹¹ COSTA, Lizoel. Revista ARCA, 2005, p. 19-20.

música paraguaia. O próprio disco *Piraretã*, conforme já foi dito, é um dos dados mais inquestionáveis desse fenômeno. O evento promovido pela Revista ARCA, no qual Evandro Higa chamava a atenção dos participantes para a “alma guarani”, revelou-se um grande palco de revisão da memória musical do Estado. De um lado, um grupo reforçando esse vínculo estreito com a cultura paraguaia. Do outro, em menor número, Lizoel Costa e Oscar Rocha atentando para o fato de que talvez, essa crença numa essencialidade de elementos da cultura paraguaia no composto cultural de Mato Grosso do Sul, não passe de “uma coisa que construímos nos últimos 20 anos”¹¹².

Um dado importante para questionar a leitura histórica proposta por Higa são os relatos memorialistas, como os de José de Melo e Silva, em que o paraguaio, ou o guarani, foi representado de maneira altamente pejorativa, chegando esse autor a afirmar que “só a coação física poderia modificá-lo” (MELO e SILVA [1939], 2003, p.84). Esse autor, que escreveu suas obras ainda na primeira metade do século XX, dizia que o descendente guarani, habitante da fronteira, ou seja, o paraguaio, na “maior parte de seu tempo se escoa em diversões – danças, passeios e musicatas”, muito diferente “do que acontece com o paulista, nordestino e demais povos laboriosos do Brasil, que só em casos excepcionais se afastam do trabalho em dias úteis” (MELO e SILVA [1939], 2003, p. 84). Além disso, afirmou que os paraguaios “agrupam-se em qualquer parte, cantando e bebendo. É comum ficarem horas a fio nas casas de negócio, cantando e tocando sanfonas, violões e violinos, a pretexto de experimentarem estes instrumentos cujos estoques são sempre vultosos” (MELO e SILVA [1939], 2003, p. 84). Na nota de rodapé, Melo e Silva fez a seguinte observação:

Seriam outras as condições da fronteira e de modo especial da baixada sulina, se machados, foices e enxadas tivessem a aceitação na razão de um décimo das sanfonas, violões, violinos e bandolins que lá se vendem. O município de Bela Vista, principal império da ociosidade, é o centro onde se podem fazer fartas observações a esse respeito. Há ali comerciantes que venderam em menos de três anos cerca de quatrocentos violões, ao passo que no mesmo espaço de tempo não conseguiram vender uma só enxada ou machado (MELO e SILVA [1939], 2003, p. 84).

Os relatos de José de Melo e Silva demonstram que nem sempre essa relação com a cultura paraguaia foi tão bem aceita, como aparecem nos discursos e nas obras dos artistas vinculados à música regional de Mato Grosso do Sul. Essa foi uma questão que, durante os

¹¹² ROCHA, Oscar. Revista ARCA, 2005, p. 18.

anos 1980, e, sobretudo no curso dos anos 1990, adquiriu uma importância maior, demonstrando que Lizoel Costa e Oscar Rocha estavam corretos ao perceber que se trata, efetivamente, de “uma coisa que construímos nos últimos 20 anos”¹¹³. No entanto, as palavras de Higa propõem que ela *sempre* existiu, sobretudo porque ele se apegou a fatos da história da região que muito pouco tem a ver com a música.

Por volta dos anos 1990, existiram questões importantes para reforçar a estreita relação da música de Mato Grosso do Sul com a música paraguaia. A primeira delas era o fato de que as questões relacionadas à América Latina, o bloco econômico do MERCOSUL, estavam latentes, chegando ao ponto de uma matéria da revista MS Cultura estabelecer a seguinte questão: “mercosulense ou sul-merculês: o quê você prefere ser?”¹¹⁴. Esse tema, esse sentimento de irmandade entre os povos latino-americanos já existia no sul de Mato Grosso desde, pelo menos a metade da década de 1970, época em que Paulo Simões e Geraldo Roca fizeram a viagem no “famoso trem que partia de Bauru, em São Paulo, passava por Campo Grande, chegava até Corumbá, na fronteira de Mato Grosso do Sul com a Bolívia, e rumava para o ponto final Santa Cruz de La Sierra”¹¹⁵. Além disso, destaca-se também a atuação do conjunto paraguaio “*Los Tammys*” que fizeram sua primeira apresentação no Brasil no Clube Libanês, em Campo Grande, no ano de 1972¹¹⁶, época em que muitos estrangeiros advindos do Paraguai e da Bolívia se instalaram em Campo Grande.

É interessante notar que existem várias versões para essa fusão da música brasileira com a música paraguaia que aconteceu em Mato Grosso do Sul. O próprio Almir Sater revela essa questão como acontecido por volta dos anos 1940. Segundo ele:

A primeira fusão da música do Paraguai com a brasileira foi Chalana lá na década de 40. Música paraguaia é simples, mais emoção. Ela pode passar pra gente aquele sentimento mais simples, tocar aquelas coisas que permitem cantar umas letras mais íntimas. Trem do Pantanal é uma guarânia com a influência paraguaia, mas a harmonia dela é toda blues. E o blues em compasso ternário fica gozado. Nunca gostei de tocar guarânia imitando o jeito paraguaio. É sem graça. Agora é bacana trazer aquela emoção da fronteira do toque da música paraguaia para o nosso som. Nós crescemos ouvindo isso e faz parte da nossa cultura. Música ao vivo em Campo Grande é na churrascaria com grupo paraguaio tocando. Isto foi importante. Mas não sei se esta música vira sucesso. Ela já é sucesso. Este rasqueado, esta música

¹¹³ ROCHA, Oscar. Revista ARCA, 2005, p. 18.

¹¹⁴ Revista MS Cultura, 1985, p. 3.

¹¹⁵ **Geraldo Roca**: Sobre Todos os Trilhos da Terra, TEIXEIRA, 2007.

¹¹⁶ *Victor Hugo Dela Sierra: 45 anos de carreira*. Disponível em: www.chamamems.com.br. Acesso em : 14 de set. 2011.

sertaneja, ela tem muita influencia da música paraguaia, os mariachis...¹¹⁷.

Embora o mais provável seja que a fusão consciente entre a música paraguaia e a música brasileira, além do interesse pelo Pantanal enquanto cenário tenha acontecido a partir dos anos 1980, essas são questões tornaram-se determinantes na produção musical de artistas como Almir Sater, Guilherme Rondon, os irmãos Espíndola, Lenilde Ramos, Paulo Simões, Geraldo Roca, entre outros. Isso significa que eles foram capazes de construir uma rede simbólica que deu contornos perceptíveis sobre o que é Mato Grosso do Sul a partir de suas canções. Além disso, demonstra que existiu, de fato, uma proposta em construir uma identidade musical para Mato Grosso do Sul. No entanto, algumas pessoas importantes nesse circuito da música regional, afirmaram que essa não é a música do Pantanal. Segundo Maria da Glória Sá Rosa e Idara Duncan:

Não existe a música do Pantanal. Pode-se mencionar o cururu e o siriri, que é um resquício cultural que sobrevive em cidades de densidade populacional suficiente para reunir dez cururuzeiros que dançam o siriri. Só que essa música não abrange todo o Pantanal onde as antenas das TVs a cabo veiculam as músicas tocadas e cantadas no Brasil inteiro, inserindo o Pantanal na Aldeia Global. O que existem são composições inspiradas na cultura pantaneira, como as do grupo Acaba (Última Cheia), de Guilherme Rondon e Paulo Simões (Paiaguás), Aral Cardoso (Pantanal em Silêncio), Dino Rocha e Zacarias Mourão (gaiivota Pantaneira), Manoel Lacerda Lima (Prece Pantaneira) que celebram a beleza da fauna e flora de uma região de homens fortes rodeados de águas claras, céu azul, onde as rodadas de tereré preenchem a solidão das noites de luar (SÁ ROSA e DUNCAN, 2009, p. 20).

Foi realmente uma opção. Por exemplo, quando os irmãos Espíndola chegaram a São Paulo, na época do *Tetê e o Lírio Selvagem*, os artistas da Bahia como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethania, Pepeu Gomes, Moraes Moreira, entre outros, estavam ocupando um espaço considerável nas grandes mídias como uma música com um viés mais regionalizado. Foi compreensível que existissem comparações entre as propostas dos mato-grossenses em relação aos baianos. O que os diferenciava foi, certamente, a proposta regionalista mais sistematizada e de preservação ambiental presente na obra dos Espíndola, por exemplo, e que não existia na música dos “baianos”. Quando questionada

¹¹⁷ SATER, Almir. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Almir Sater**: “Não sou sertanejo. Eu sou roqueiro”, 2007.

sobre essa questão, Tetê procurou afirmar ainda mais essa vinculação com o mundo natural. Segundo ela:

Mas tem a ver com o nosso lugar, muita natureza, Pantanal... É uma linha que ninguém explorou. O pessoal baiano, por exemplo. Por que não fizeram uma música de natureza com aquela Chapada maravilhosa que eles têm lá? Ninguém se preocupou com isso porque estão envolvidos com a raiz deles, que é mais carnaval, o negro. A gente está no sertão. Aqui é índio e fronteira¹¹⁸.

A partir das palavras de Tetê confirma-se a existência de uma proposta de valorização, de reforço, dessa imagem midiática na música regional de Mato Grosso do Sul, embora eu esteja considerando aqui um grupo bastante seletivo sobre esse título de regional. No entanto, como se verá no capítulo seguinte, uma parcela da população buscou, nos anos 1990, consolidar essa identidade musical e cultural sul-mato-grossense. Isso está explícito nas próprias palavras de Rodrigo Teixeira que afirmou que nesse universo, da música regional sul-mato-grossense, existe um interesse em construir gêneros musicais que estejam “de costas para o Atlântico e de frente para o Pacífico...”¹¹⁹. É justamente essa a proposta dessa música nos anos 1990.

Assim, de modo geral, nota-se que a imagem atual de Mato Grosso do Sul, como o Estado do Pantanal, região de fronteira, foi um conceito que surgiu a partir da própria intelectualidade e das elites políticas da região, e que acabou sendo altamente reforçado pela imprensa local e pela produção dos próprios artistas. Assim, esse retrato de Mato Grosso do Sul como espaço rural, de mata virgem, exótico, paraíso ecológico, que em boa medida ignora a vida urbana, não teria existido se, por volta dos anos 1980, não existissem demandas nesse sentido.

É bem verdade, que uma das representações mais fortes para o Mato Grosso do Sul recém criado foi percebida pela historiadora Marisa Bittar. Segundo ela, “depois da divisão, Mato Grosso do Sul, um estado agrário, começou a ser afamado pelas suas grandes e belas fazendas, pelos numerosos rebanhos de gado nelore que contrastavam com o verde do cerrado e convivem com a exuberância fauna e flora pantaneiras” (BITTAR, 2009, p. 30). No entanto, uma atualização dessas representações foi veiculada por um importante veículo de comunicação, quando anunciou que “o ecoturismo - a chamada indústria sem chaminé - é um setor em expansão em Mato Grosso do Sul. Ao lado da pecuária e da agricultura, já é a

¹¹⁸ ESPÍNDOLA, Tetê. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Tetê Espíndola**: sertaneja planetária, 2007.

¹¹⁹ TEIXEIRA, Rodrigo. **Almir Sater**: “Não sou sertanejo. Eu sou roqueiro”, 2007.

terceira principal atividade econômica do Estado”. Isso acontece, conforme garante o próprio texto, porque “o governo do Estado tem se preocupado em potencializar esse motor da economia. A vantagem é o fato de ter, em seu território, dois terços do Pantanal, hoje um dos principais destinos turísticos”. O resultado: a perspectiva que da conta do Pantanal como “um espetáculo de vida”¹²⁰.

¹²⁰ Ecoturismo de Mato Grosso do Sul. Disponível em: <http://rmtonline.globo.com/hotsites/ms/MeuMS/>. Acesso em: 24 de jan. 2012.

CAPÍTULO 3

A MÚSICA SUL-MATO-GROSSENSE A PARTIR DA SEGUNDA METADE DOS ANOS 1980

3.1 – Representações do regionalismo sul-mato-grossense.

As imagens de Mato Grosso do Sul que atualmente circulam nas grandes mídias, especialmente a internet e a televisão, fizeram de algumas paisagens do estado uma referência importante nos portfólios das principais agências do sofisticado mercado do ecoturismo mundial, que se tornou emergente por volta dos anos 1980, além, é claro, de participarem do ideal de identidade cultural sul-mato-grossense. Uma rápida pesquisa no *Google Imagens*, a partir da palavra chave “Mato Grosso do Sul”, comprova de imediato que existe uma grande valorização, por exemplo, das paisagens naturais da cidade de Bonito, localizada a 280 km da capital Campo Grande, na região conhecida como Serra da Bodoquena, e, principalmente, do Pantanal. Isso denuncia o grande valor socioeconômico que atualmente é atribuído aos espaços que o historiador Eudes Fernando Leite definiu como “ambientes com características de degradação sutis” (LEITE, 2008, p. 147).

Muito embora essa face da economia de Mato Grosso do Sul já se encontre, em boa medida, instituída, é oportuno indicar que se trata de uma questão que ganhou corpo apenas nos anos 1970-1980, quando existiu uma mobilização de alguns setores da sociedade sul-mato-grossense, interessados, sobretudo, no crescente potencial mercadológico e viabilidade financeira do turismo ambiental. Conforme já citado anteriormente, isso ficou evidente, por exemplo, quando, em meados da década de 1980, a proposta de construção de um polo siderúrgico em Corumbá e Ladário foi desprezada, dando lugar a sugestões que, a princípio, apenas aproveitariam um potencial turístico *natural* da região. Foi a partir daquele momento que começava a se aventar a possibilidade, ou talvez a certeza, de que o turismo seria a grande solução econômica para Mato Grosso do Sul.

Por outro lado, conforme discutido anteriormente, a partir da criação do estado, quando aconteceu a desmontagem da antiga estrutura administrativa do Estado de Mato Grosso, passou a existir demandas de valorização de uma identidade cultural regional que não ficaram restritas apenas aos domínios políticos tradicionais, dissipando-se pelas mais variadas esferas da sociedade. No caso da música, que atuou efetivamente nessa iniciativa, existe certo consenso entre pesquisadores sobre o tema indicando que “a Divisão do Estado acentuou em

nossos compositores a necessidade de afirmação da identidade cultural o que significava dar ênfase aos temas regionais, como o cerrado, o Pantanal, o folclore, a vida nas tribos indígenas (sic)” (SÁ ROSA e DUNCAN, 2009, p. 22). Além disso, não foi fortuito que a própria Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) encabeçou projetos que pudessem agregar valor a essa identidade regional, tais como o livro **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul** (UFMS, 1981), e o próprio festival *Prata da Casa*, em 1982, do qual resultou um LP que figura atualmente como uma espécie de “certidão de nascimento” da música regional sul-mato-grossense. Tudo isso está sintetizado hoje na crença de que “talvez seja a música a forma de arte que melhor reflita a fisionomia cultural de Mato Grosso do Sul”, conforme propuseram as professoras Maria da Glória Sá Rosa e Idara Duncan (SÁ ROSA e DUNCAN, 2009, p. 17).

Assim, se naquele momento existiam demandas pelos espaços em que a ação do homem, aparentemente, não havia sujeitado, elas também estimularam o interesse pelas práticas culturais que seriam procedentes dessas mesmas regiões. Foi o que aconteceu em relação ao Pantanal, haja vista que “desde a década de 1970 quando a região sofreu uma das maiores enchentes já registradas, o Brasil passou a ter maiores informações a respeito da espacialidade. Restava divulgar maiores saberes a respeito da história, sobretudo, a respeito dos pantaneiros” (LEITE, 2009, p. 147). Cabe aqui um questionamento pertinente: se foram construídas demanda pelos saberes que se projetavam a partir do interesse por essas espacialidades, quais foram os mecanismos que fizeram tais exposições?

Em Mato Grosso do Sul, a meu ver, foi construída, de modo especial, a partir das principais elites locais, uma rede de interesses, às vezes díspares, que foram dissolvidos em estruturas menores, num jogo de poder de difícil percepção. Se as elites as quais me refiro ocuparam espaços importantes nas diferentes instâncias do poder político tradicional, também foram capazes de exercer suas influências nas mídias impressas e virtuais, nas produções científicas das universidades, nas emissoras de rádio e TV, nas produções artísticas e na literatura considerada regional. Trata-se, pois, daquilo que Nicolau Sevcenko designou como a estratégia da “imagolatria”, ou seja, as bases e artifícios que compõem a “engenharia do imaginário social” (SEVCENKO, 2001, p. 123).

No curso da perspectiva apresentada por Sevcenko, inspirada, sobretudo, em Michel de Certeau e Guy Debord, os veículos de comunicação, em especial a televisão que, “após a segunda guerra”, tornaram-se “o centro da vida cultural”, atuando como “máquinas de engenharia do imaginário coletivo”, na medida em que as imagens deixam de ser “parte da

vida cotidiana”, para se transformar na própria “vida cotidiana” (MIRZOEFF *apud* SEVCENKO, 2001, p. 123). Para esse historiador, “o enorme potencial para a informação, o esclarecimento e a ação transformadora que existe latente nesse estratégico veículo de comunicação raras vezes se manifesta, em meio aos rígidos mecanismos políticos e mercadológicos que o controlam” (SEVCENKO, 2001, p. 125). Restou-nos, então, uma condição que para muitos será sempre imperceptível: ser uma grande massa de receptores, sujeitada cotidianamente a turbilhões de informações que serão despejadas insistentemente frente aos nossos olhos, até que sejamos todos, ou ao menos uma parte satisfatória, arrebatados por elas. Daí um dos aspectos mais interessantes do pensamento de Jean Baudrillard (1972), um estudioso das sociedades ocidentais do século XX a partir de aspectos do consumismo e da indústria cultural, evidenciando aquilo que ele chamou de hiper-realidade, ou seja, a capacidade que as mídias têm de criar realidades virtuais que insistentemente substituem a própria realidade. Dirá Baudrillard:

Dissuasão de toda potencialidade real, dissuasão por repetição minuciosa, por hiperfidelidade macroscópica, pela reciclagem acelerada, por saturação e obscenidade, por abolição da distância entre o real e sua representação, pela implosão dos polos diferenciados por onde passava a energia do real: essa hiper-realidade põe fim ao sistema do real, põe fim ao real como referencial ao exaltá-lo como modelo (BAUDRILLARD, 1985, p. 42).

Embora Baudrillard desnude esse mecanismo de produção da ‘realidade’, em minha opinião, ninguém foi tão fértil ao analisar essas estruturas de poder pulverizadas no interior da sociedade quanto Michel Foucault. Apesar das perspectivas historiográficas que apresentou Foucault serem insistentemente colocadas à margem da historiografia, como revela Patrice O’Brien (O’BRIEN, 1995, p. 34), a percepção de que existem estruturas discursivas instituídas no interior das sociedades capazes de determinar o lugar do sujeito naquilo que ele entendia como “a trama histórica”, ou melhor, “da constituição do sujeito na trama histórica”, é inquietante (FOUCAULT, 1995, p. 7). Faz-se necessário considerar, pensando a partir de Foucault, que a grande habilidade dos grupos que detém o poder, não somente o poder da coerção, mas o poder de construir a realidade, é estabelecer representações que, contrafeitas pelo ideal de verdade, ou “verdade a ser produzida” (FOUCAULT, 1995, p. 68), são capazes de se instituírem enquanto “verdades” universais. No entanto, Foucault também demonstra, a partir de estudos históricos que, onde há manifestações de poder, há “movimentos de resistência” ao poder (FOUCAULT, 1995, p. 29).

Refletindo sobre o objeto que proponho nesse capítulo, que é compreender como, e a partir de quais agentes históricos, foram construídas as imagens que atualmente circulam no interior desse processo de invenção identitária, de construção de imaginários, sobre Mato Grosso do Sul, especialmente com vistas à música regional, me parece oportuno recuperar uma observação feita por Custódia Sena, quando a autora de *Interpretações dualistas do Brasil* afirmou que é da competência tanto dos artistas, quanto dos intelectuais, o “trabalho simbólico de formulação da região”, assim como “na ruptura do desconhecimento que encapsula os espaços periféricos, contrariando o processo de homogeneização por meio da ênfase nas particularidades locais” (SENA *apud* NOLASCO, 2011, p.3). Muito embora a referida autora considere que “a região também é uma tradição inventada”, que são todas elas “construções simbólicas [...] eminentemente sociais” (SENA *apud* NOLASCO, 2011, p.3), sua perspectiva pressupõe que exista, de fato, algo de *essencial* nas manifestações culturais ditas regionais ou regionalistas. Na medida em que alega que esse valor regionalista corrompe um processo quase que *espontâneo* de homogeneização cultural, recorrendo àquilo que seriam as “particularidades locais”, a autora não menciona que estas são imagens que, na maioria das vezes, não são mais do que subprodutos discursivos, algumas vezes sem qualquer comprovação empírica efetiva. São representações eficazes enquanto discurso, mas que se encontram assentadas, ora nos limites do artístico, ora nos limites das produções intelectuais, distantes das práticas cotidianas do mundo globalizado.

Via de regra, todas as manifestações vinculadas de algum modo àquilo que se entende como regional ou regionalista, constroem saberes em torno de um determinado lugar e de suas práticas e identidades culturais, fazendo com que rudimentos que seriam apenas peculiaridades de regiões periféricas, elaborados inicialmente quase que para “uso caseiro”, possam ser projetados para o centro, o qual está entendido aqui como o universo das indústrias de bens culturais de massa. São maneiras de dar visibilidade ao regional, de dar visibilidade à região, não sem antes inventá-la, semiotizá-la. São imagens, representações, saberes, que permeiam os imaginários, enfatizando, de maneira especial, os objetos que detém uma historicidade e gravitam no universo das manifestações regionais, os quais não se revelam homogêneos. Afinal, como dirá Durval Muniz de Albuquerque Jr., “a região é, em grande medida, fruto dos saberes, dos discursos que a constituíram e que a sustentam” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p. 59).

Além disso, o filósofo francês Jean-François Lyotard demonstrou o quão incerto é considerar as sociedades pós-modernas como “uma totalidade unida, uma ‘unicidade’”

(LYOTARD, 1988, p. 21), argumentando que “ela não perfaz um todo integrado e que continua a ser perturbada por um princípio de contestação” (LYOTARD, 1988, p. 23). Nesses tipos de sociedades, na argumentação de Lyotard, “os antigos polos de atração formada pelos Estados-nações, os partidos, os profissionais, as instituições e as tradições históricas perdem seu atrativo”, e cada indivíduo “é entregue a si mesmo” (LYOTARD, 1988, p. 28).

Como observado no capítulo anterior, alguns estudos historiográficos dedicados a Mato Grosso do Sul, incorporam tais representações de maneira tão potente, que acabaram por se limitar à condição de repositores dessas identidades e das imagens ditas regionais. De modo genérico, essa é uma das críticas do historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior, quando observou que a chamada história regional “pode facilmente ser aprisionada pelo dispositivo da identidade, pelo discurso da identidade. Ela pode, muitas vezes, sem se dar conta, ser o veículo de reposição de uma dada dominação sustentada por este discurso identitário” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p. 59). Além disso, é preciso considerar que as sociedades realizam constantemente, um processo, às vezes quase imperceptível, de “reconstrução simbólica” (COHEN *apud* BURKE, 2002, p. 84). Entretanto, os diferentes discursos de cunho regionalizante em Mato Grosso do Sul querem fazer ver e crer justamente a permanência, o valor da tradição, a valorização da natureza, do universo rural em detrimento do urbano. Estão sempre a postos para determinar a região como um lugar cultural homogêneo, em que não há atmosfera para as práticas culturais que se afastam daquela antes projetada e chancelada pelos discursos autorizados.

No caso específico da música regional que surge no final dos anos 1980, é perceptível que existiu uma preferência por algumas questões específicas. O Cerrado, tão celebrado no disco *Tetê e o Lírio Selvagem*, cedeu lugar ao Pantanal. A idéia de alguns artistas em fazer a música regional de Mato Grosso do Sul ser incorporada pelo grande mercado fonográfico continuou latente, muito embora, a partir de uma nova estratégia. Se, nos anos 1960, a geração de Paulo Simões e Geraldo Espíndola optou por incorporar uma linguagem musical mais pop, mais rock n’ roll, afastando-se da música paraguaia e sertaneja de raiz, nesse final dos oitenta a proposta era justamente apostar no valor desse regional e, a partir dele, ser reconhecida nos grandes circuitos do *mainstream* musical brasileiro.

A produção musical dos artistas reunidos no circuito da música regional sul-mato-grossense foi marcada, desde então, pelo apelo ao Pantanal. A própria aparição de Guilherme Rondon, Celito Espíndola, Antonio Porto e João Fígar no programa *Som Brasil*, da Rede

Globo de TV, no ano de 1988 é testemunho disso. Na ocasião os artistas apresentaram a música **Paiaguás (Faixa 29)**, de Guilherme Rondon e Paulo Simões (figura 3.1).



Figura 3.1 – João Fígar (percussão e voz), Guilherme Rondon (violão e voz), Celito Espíndola (violão e voz) e Antonio Porto (violão de doze cordas) no programa Som Brasil da Rede Globo – 1988.

Paiaguás

Composição: Paulo Simões e Guilherme Rondon

Sobre o Taquari
Voa um avião
Sobrenatural ave de metal
Me leva feliz

Lá no Paiaguás
Por o pé no chão
Fruta do quintal, leite no curral
Rede pra dormir

Bem que eu devia nunca nem sair

Mundo de aguapé
Parece ilusão
Água de cristal, doce visual
Um céu tão azul

Polca ou chaminé
Primeira canção

Roda o tereré, canta quem quiser
Lua vai ouvir

Bem que eu queria nunca mais sair

Na ocasião, estavam cumprindo a função de abastecer um imaginário relacionado ao Pantanal, visivelmente inspirado numa noção edênica da região, ou seja, a idéia do Pantanal enquanto um paraíso terreno. Nesse sentido, sugere esse espaço como um local isento dos desconfortos e percalços da vida urbana, um local da vida simples, reforçado pelo próprio visual construído pelos artistas na ocasião, igualmente simples, bastante semelhante ao modelo utilizado pelo Grupo ACABA (figuras 3.1).

Essa visão edênica, que se afasta muito da realidade da vida pantaneira, a qual exige e exigiu enfrentamentos constantes entre o homem e a natureza, mostrou-se, mais recentemente, ainda muito potente, como pode ser notado na letra **Pantanal**, da artista cuiabana Yasmin Gontijo, que apareceu num contexto em que o governo mato-grossense apostava na visibilidade do Pantanal para assegurar a cidade de Cuiabá como sede de alguns jogos da Copa do Mundo do Brasil, em 2014. Além disso, embora depois de 1977 o Mato Grosso tenha sido dividido, o Pantanal, em ambos os casos, é tomado como aposta em termos de alcance midiático, e também enquanto signo identitário, ao menos nas noções de identidade elaboradas pelas elites locais das duas regiões.

Pantanal

Composição: Yasmin Gontijo

Eu passei por um lugar que é tão bonito
Que pra sempre na memória vou guardar
Nunca vi lugar com tantos animais,
Florestas, rios, tudo é demais!
E eu estava ali do lado

Todo dia o sol brilha de verdade
Toda noite mil estrelas pra cantar
Até a chuva cai em forma de carinho
O ar tão puro, tudo é lindo!
Dá vontade de voltar

Pantanal, obra-prima de beleza
Que a perfeita natureza fez pra mim

Pantanal é a pintura mais bonita
Que o artista lá de cima fez pra mim

E isso não tem fim
Não há nada assim igual
Pra se comparar ao Pantanal!

De forma metafórica, pode-se dizer que o Pantanal estendeu seu alcance de tal maneira que acabou “engolindo”, por exemplo, o Cerrado. A própria Tetê Espíndola afirmou: “Você deve saber, eu nasci em Campo Grande, no coração do Pantanal”¹²¹. Nota-se que Tetê Espíndola ignorou o fato de que Campo Grande está localizado na região do Cerrado sul-mato-grossense. Aliás, a cidade natal de Tetê é tão “pantaneira” que o governo de André Puccinelli precisou gastar milhões de reais na construção do Aquário do Pantanal.

Inquestionavelmente, a perspectiva central assenta-se no potencial turístico do Pantanal, inclusive isso foi colocado pelo então ministro do Turismo, Pedro Novais, que acredita que a cidade é um atrativo turístico nacional, que “poucos brasileiros conhecem”, sendo o aquário um importante atrativo para potencializar a divulgação, e atração de turistas para o Estado. Já Ideli Salvatti demonstrou que, incontestavelmente, a idéia de Pantanal veio para substituir a imagem do Estado de Mato Grosso do Sul vinculada ao boi e a soja, ou seja, um passado retrógrado, sendo o Pantanal também um fator de modernização do estado. Segundo ela: “Mato Grosso do Sul é conhecido como a terra do boi e da soja, mas como este centro de pesquisa, o Estado será conhecido como os rios de peixe”¹²².

Visto que a valorização do Pantanal é uma das faces mais privilegiadas do regionalismo sul-mato-grossense atual, também é necessário retomar a idéia proposta por Evandro Higa em relação à “alma guarani” que está presente, segundo ele, em cada sul-mato-grossense¹²³. Na verdade, essa idéia também se inspira no contexto histórico dos anos 1980, quando artistas locais e intelectuais ligados à arte e aos movimentos sindicais localizaram nas memórias construídas em relação aos povos indígenas que habitam a região, o ícone mais significativo da identidade cultural sul-mato-grossense. Entra em cena a figura do historiador e artista plástico Henrique Spengler e sua idéia de estabelecer a cultura dos povos Guaicuru enquanto referência cultural para Mato Grosso do Sul. Segundo Baldinir Bezerra, músico e militante de esquerda atuante nos anos 1980, “na época da divisão do Estado, foi ele”, referindo-se a Spengler, “quem surgiu com a proposta de adotar a civilização Guaicurus como

¹²¹ ESPÍNDOLA, Tetê. **Tetê Espíndola no Programa Venegas Music TV**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=khgVZhSMNPY>>. Acesso em: 25 de fev. 2010.

¹²² Disponível em: www.campograndenews.com.br/cidades/capital/lancamento-de-obras-do-aquario-do-pantanal-reune-duas-mil-pessoas. Acesso em 18 de jun. 2012.

¹²³ REVISTA ARCA. **Origens e Tendências da Música em Campo Grande**, 2005, p. 22.

referência de identidade cultural para o MS. Isto por tratar-se da referência mais antiga de ocupação humana na área que se tem conhecimento”¹²⁴.

A composição mais expressiva desse ideal identitário foi composta por Geraldo Espíndola, grafada como *Quiquiô* ou *Kikiô*. Nela, Geraldo traduz musicalmente a trama ficcional do primeiro indígena do planeta. Atualmente, após inúmeras regravações, *Quiquiô* é tratada como “uma das canções de Geraldo Espíndola que remete a toda a latinidade, a formação do povo brasileiro e a saga ameríndia em nosso continente”, como afirma Rodrigo Teixeira¹²⁵. Além disso, num dos comentários do jornalista postados em uma página do site Overmundo, do qual Teixeira é colaborador, esta é “uma música que une de verdade o sul e o norte de Mato Grosso e o insere na brasilidade-ameríndia”¹²⁶. Nota-se que a questão da divisão político-administrativa do Estado de Mato Grosso ainda é um tema polêmico.

Kikio

Composição: Geraldo Espíndola

Kikio nasceu no centro
Entre montanhas e o mar
Kikio viu tudo lindo
Tudo índio por aqui
Índio América, teus filhos
Foi Tupi, foi Guarani

Kikio morreu feliz
Deixando a terra para os dois
Guarani foi pro sul,
Tupi pro norte

E formaram suas tribos
Cada um em seu lugar
Vez em quando se encontravam
Pelos rios da América
E lutavam juntos contra o branco
Em busca de servidão

E sofreram tantas dores
Acuados no sertão
Tupi entrou no Amazonas
Guarani ainda chama

¹²⁴ TEIXEIRA, Rodrigo. **Baldinir Bezerra:** retrato tocante dos anos 80 II. Disponível em: www.overmundo.com.br/overblog/baldinir-bezerra-retrato-tocante-dos-anos-80-ii.

¹²⁵ QUYQUYHO - Geraldo Espíndola. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/quyquyho-geraldo-espindola>.

¹²⁶ Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/quyquyho-geraldo-espindola>.

Kikio na lua cheia
Quer Tupi, quer Guarani
Kikio na lua cheia
Quer Tupi, quer Guarani
Kikio na lua cheia
Quer Tupi, quer Guarani
Kikiooooooooo

Muito próximo à idéia de *Quiquiô* e do movimento Guaicuru, estão os famosos bugrinhos da Conceição, em minha opinião, ao lado da música regional, um dos ícones mais expressivos da identidade cultural sul-mato-grossense. Para Rodrigo Teixeira, tratam-se das peças de artesanato mais importantes de Mato Grosso do Sul¹²⁷.

Conceição Freitas, ou Conceição dos Bugres, como ficou conhecida a criadora dos artefatos, deixou notória a trama mística segundo a qual teria surgido a inspiração para “os Bugrinhos”. Na narrativa de Teixeira:

A inspiração para fazer o bugrinho veio para Conceição em um sonho. Ao acordar, foi até o quintal, sentou embaixo de uma árvore e percebeu uma rama de mandioca. Quando olhou a raiz viu a mesma figura que tinha enxergado no sonho. Teve a idéia então de talhar a feição na própria cepa e o resultado foi a nascença do bugre, o artefato que já virou sinônimo de Mato Grosso do Sul. A imagem do bugrinho se tornou tão famosa que é usada excessivamente em propagandas, papéis timbrados, estampas, revistas e publicidades¹²⁸

No final dos anos 1990, a revista MS Cultura, produzida pela Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul estampou em sua capa a seguinte questão: “*Identidade Cultural: São Os Bugres da Conceição A Nossa Mais Completa Tradução?*”¹²⁹. Naquela edição, a FCMS lançava uma campanha para que Conceição dos Bugres passasse a ser símbolo referencial da identidade cultural de Mato Grosso do Sul. Aliás, como se verá nas imagens seguintes, existe uma disposição de alguns artistas sul-mato-grossense em reafirmar a identidade cultural sul-mato-grossense posando com aquelas obras de arte. Na mesma edição da revista, Henrique Spengler comentava um projeto encaminhado à Assembleia Legislativa de Mato Grosso do Sul, “propondo que o epônimo *guaicuru* substitua o gentílico sul-mato-grossense, baseando-se para isso na importância histórico-cultural, desempenhada nesse Estado, pela Nação

¹²⁷ Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/mariano-multiplificador-de-bugres-da-conceicao>. Acesso em: 18 de jun. 2012.

¹²⁸ *Idem*.

¹²⁹ REVISTA MS CULTURA, nº 9 – Ano V - segundo semestre de 1996.

Guaicuru”¹³⁰. Este tema, por sua vez, merece uma pesquisa mais atenta, sendo registrado aqui somente para demonstrar que as declarações de Evandro Higa, no que se refere à “alma guarani”, estão localizadas no próprio diálogo que o autor/pesquisador exerce com alguns segmentos da sociedade campo-grandense. Ou seja, Higa está revelando, a meu ver, o seu próprio lugar social, centrado num grupo de intelectuais e artistas que “inventaram” um ideal identitário regionalista para Mato Grosso do Sul, significativamente atuantes desde os anos 1980. Nele estão reunidos artistas e intelectuais como Humberto Espíndola, o falecido Henrique Spengler, Maria da Glória Sá Rosa, Idara Negreiros Duncan, Américo Calheiros, Geraldo Espíndola, Paulo Simões; além da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, o Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, alguns grupos de intelectuais vinculados às universidades do estado, daqueles que imaginam que o sol de Mato Grosso do Sul brilha mais forte que o sol de outros lugares do planeta. Além disso, já se falou, de modo satírico é verdade, que é muito fácil reconhecer um campo-grandense, afinal é alguém que “acha que os Bugrinhos da Conceição dos Bugres são a coisa mais cult do mundo, além de serem presentes baratos para pessoas distantes”¹³¹.



Figura 3.2 – Geraldo Espíndola e seus Bugrinhos da Conceição. Embora o título da fotografia faça referência aos artefatos de Conceição Freitas, provavelmente estes não exemplares de autoria da artista.

Por outro lado, no caso das artes, existe uma instituição que se preocupou fundamentalmente com a questão da identidade regional, a Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS). Visto que as artes de Mato Grosso do Sul, de modo geral, nunca

¹³⁰ REVISTA MS CULTURA, nº 9 – Ano V - segundo semestre de 1996, p. 1.

¹³¹ Disponível em: http://desciclopedia.ws/wiki/Campo_Grande.

conseguiram manter-se afastadas do mecenato político local, a FCMS acabou por favorecer a permanência, como se verá a seguir, de um grupo de artistas altamente dependentes do poder estadual. Isso se revela adequado, inclusive, em relação à música regional, tida por muitos como a manifestação artística mais importante de Mato Grosso do Sul.



Figura 3.3 – Tetê Espíndola e o Bugrinho da Conceição. Foto de divulgação.

3.2 – A Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul e a instauração de um segmento artístico dependente.

Ao longo de todo o texto, procurei desenvolver a ideia de que isso que se convencionou enquanto música regional sul-mato-grossense, ou música pantaneira, é produto de um processo histórico. Apesar de parecer uma constatação bastante óbvia, a idéia de regional esteve sempre muito ligada a uma perspectiva essencialista, entendida, muitas vezes, como uma manifestação natural, específica, quando não, a-histórica. No entanto, a idéia de cultura e identidade regional envolve permanentemente processos de semiotização das práticas, dos artefatos, dos espaços e das performances. Algumas vezes, contudo, essas iniciativas são desempenhadas por instituições vinculadas aos grupos que gravitam no universo do poder político. Quero dizer com isso que existe uma idéia cultura popular regional que independe da noção de cultura regional oficial, e outra que atende às perspectivas

dos grupos elitizados locais, e que está nitidamente gerenciada pelo estado, ou seja, que é tomada como ponto de partida para as campanhas midiáticas encabeçadas pelo governo.

A década de 1980 é significativa para a história das artes de Mato Grosso do Sul, sobretudo porque se evidenciava uma preocupação, advinda de alguns setores da sociedade campo-grandense, especialmente os vinculados à intelectualidade e à política tradicional, com aquilo que entendiam como uma “cultura” do estado, ou, no pior dos casos, a falta dela, visto que, por não se assemelhar perfil urbano das principais cidades do país, alguns desconfiavam que Campo Grande não tivesse cultura, ou apenas seria detentora de “culturas de empréstimos”¹³². O mesmo acontecia com Mato Grosso do Sul, mesmo já existindo, desde a criação do estado, movimentos em favor de uma cultura regional sul-mato-grossense, defendida por jornais, emissoras de TV, as universidades e as escolas de ensino regular. Ou seja, era uma percepção que se assemelhava aos anos 1960 e 1970, quando a juventude campo-grandense de classe média incorporou as principais tendências artísticas do universo pop, conforme discutido no primeiro capítulo, numa busca por retirar a cidade do atraso cultural. Contudo, em nível institucional, foi apenas a partir da Lei nº. 422, de 6 de Dezembro de 1983 que o interesse pela “cultura oficial” do estado adquiriu maiores atenções dos grupos políticos, especialmente com a criação da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS),

Até aquele momento, as ações em prol da cultura regional diluíam-se entre as iniciativas de alguns intelectuais, como a professora Maria da Glória Sá Rosa, o escritor José Octávio Guizzo, um pequeno grupo de artistas, a TV Morena, a UFMS, o Jornal Correio do Estado, que reivindicava a necessidade de fugir da “nefasta ação do colonialismo cultural externo”, conforme afirmou José Carlos Ziliani (Correio do Estado *apud* Ziliani, 2000, p. 67). Assim, com a criação da FCMS, houve o compromisso de “implementar as diretrizes estabelecidas pelo Governo do Estado na área cultural”, conforme está descrito no próprio site da instituição¹³³.

Augusto Assis, que havia atuado como Consultor da Comissão de Divisão do Estado de Mato Grosso e membro do PMDB local, utilizando as páginas de um periódico da época para dialogar com alguns segmentos da sociedade sul-mato-grossense, basicamente políticos e empresários, elaborou discursos com o intuito de estabelecer uma “razão de ser” da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, tornando-a um instrumento legítimo na tarefa de viabilizar

¹³² REVISTA MS CULTURA, nº 9 – Ano V - segundo semestre de 1996, p. 36.

¹³³ Disponível em: www.fundacaodecultura.ms.gov.br. Acesso em: 12 de jan. 2012.

uma “política cultural oficial”¹³⁴. Na realidade, o grande interesse era transformar a FCMS num organismo favorável ao governo estadual, representado pelo então governador Wilson Barbosa Martins (PMDB). E não poderia ser diferente, sobretudo porque ambos, governador e diretoria da FCMS, eram, em sua maioria, peemedebistas atuantes e influentes. Não foi sequer necessário sonegar seu conceito principal: “ela”, a FCMS, “será o grande instrumento do governo estadual para a ampla mobilização e conscientização do povo”¹³⁵. Enquanto projeto, a FCMS tinha por finalidade imediata, estabelecer um plano de ação cultural, municinando o governo estadual daquilo que entendiam ser as “diretrizes gerais para a formulação de uma política cultural”¹³⁶.

Num documento encaminhado ao governador Wilson Barbosa Martins, José Otávio Guizzo, então presidente da FCMS, propunha ações bastante pontuais, nas quais podemos avaliar certa ousadia para a época, visto o enorme abismo que afastava, em termos de potencial político, a capital, Campo Grande, e o interior do estado, quase sempre imaginado como um lugar calcado em antigas tradições, enquanto alguns setores da capital desejavam ser cosmopolitas. Resumidamente, o que estava em jogo naquela proposta era, segundo Assis, “a contínua promoção da qualificação dos recursos humanos existentes no universo cultural do Estado; descentralização espacial e interiorização das ações culturais da Fundação; apoio às ações e iniciativas culturais originadas na comunidade”¹³⁷. De fundo, trata-se de uma tentativa de estabelecer uma proposta de “valorização das manifestações dos diferentes contextos culturais do Estado”¹³⁸. Se tratando de um governo que se autointitulava “de esquerda” para a época, a pretensão apresentava-se como a oportunidade de democratizar as ações culturais em prol de regiões do estado ainda “carentes culturalmente”. Contextos dessa natureza, no entanto, não são nenhuma novidade no campo das Ciências Humanas. O crítico Social e escritor, Thomas S. Eliot, afirmou que em algumas sociedades “a ‘cultura’ é reconhecida como um instrumento de política, e como algo socialmente desejável que cabe ao Estado promover (ELIOT, 1988, p.105).

Ainda que se tratasse de um órgão do governo estadual, a implantação da FCMS esteve submetida à indisposição de setores da sociedade sul-mato-grossense, os quais questionavam a relevância da proposta: “a sociedade rumina a idéia. Uns acham que esse

¹³⁴ REVISTA EXECUTIVO PLUS, *Parto Cultural*, Fevereiro, 1984, p. 25.

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ REVISTA EXECUTIVO PLUS, *O programa de Trabalho da Fundação de Cultura de MS*, Junho 1984, p. 36.

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ *Idem.*

negócio é frescura, coisa de comunistas, etc., etc.”¹³⁹. Em favor, no entanto, se dizia: “grita-se contra a bovinização de Mato Grosso do Sul”¹⁴⁰.

Acreditando na força da agropecuária não só na economia, mas também na política de Mato Grosso do Sul, como sugerem os estudos de Bittar (2009), certamente os que se manifestavam contrários à existência da Fundação de Cultura, conceituando-a como algo dispensável no cenário político e cultural de Mato Grosso do Sul eram, de alguma forma, vinculados aos ruralistas, os grupos mais conservadores da sociedade. Tratava-se da disputa entre segmentos artísticos intelectualizados e grupos eminentemente vinculados ao latifúndio. Nesse sentido, a FCMS poderia tentar “projetar sobre uma sociedade rurícola, seus contornos de pretensa catedral do espírito”¹⁴¹. Tratava-se da possibilidade de atuar, conforme já afirmei nas páginas precedentes, na “modernização da sociedade e na educação do povo”¹⁴². Assim, a antiga pretensão, que já havia sido rascunhada desde os primeiros festivais surianistas, de alguns intelectuais e artistas, em retirar Mato Grosso do Sul do abismo cultural, por arrancar dele toda aura e mentalidade arcaica que pairava, sobretudo na capital, aquele elemento não condizente com a proposta política inicial de construir um “Estado Modelo”. Enfim, contaria com o apoio do governo estadual, sobretudo porque este seria o grande financiador das artes regionais.

É preciso perceber outra questão. A criação da FCMS acontece pouco antes do fim da Ditadura Militar. Quando ela ocorre, de fato, estava aberto o espaço necessário para que os estados pudessem tomar as rédeas das políticas culturais postas em prática no intuito de valorizar as particularidades nas esferas regionais. Paulatinamente, os ideais de padronização nacional, de coesão social nacional e uniformização cederam lugar ao específico, ao local, ao singular.

Por outro lado, um grupo significativo de artistas, construiu grande expectativa em relação, principalmente, na possibilidade da FCMS financiar as suas próprias produções. O grupo ACABA, por exemplo, que foi um dos grandes entusiastas do governo estadual pós-divisão, e que havia se beneficiado em várias oportunidades pela sua proximidade com o que estava sendo valorizado enquanto cultura sul-mato-grossense, em uma apresentação no teatro Aracy Balabanian fez críticas expressas a FCMS, pois, segundo eles, a instituição tratava com grande descaso a música regional, incentivando e patrocinando apenas o que eles chamavam de *country music* (ZILIANI, 2000, p. 77).

¹³⁹ REVISTA EXECUTIVO PLUS. *Parto Cultural*, Fevereiro, 1984, p. 25.

¹⁴⁰ *Idem*.

¹⁴¹ *Idem*.

¹⁴² *Idem*.

Com o passar do tempo, no entanto, os principais artistas da música regional sul-mato-grossense tornaram-se fundamentalmente dependentes do poder público na condução das suas carreiras. Ficam sempre na expectativa da abertura de algum edital de financiamento artístico para poderem lançar alguma obra inédita, ou mesmo o custeio de viagens para apresentações fora do estado. Isso ficou evidente em vários depoimentos. Paulo Simões deixou registrado seu descontentamento com a política cultural sul-mato-grossense em uma entrevista concedida a Maria da Glória Sá Rosa e Idara Duncan. Na ocasião, Simões fez referência a uma “dependência moral e psicológica nas gerações posteriores [...], que hoje em dia não conseguem imaginar a vida sem os incentivos do governo”¹⁴³. No entanto o próprio Simões revelou sua crença na ação redentora do governo em relação à música sul-mato-grossense quando afirmou:

Vendo pelo nível político, acredito que a descontinuidade administrativa é um fato recorrente, que atrapalha bastante. De qualquer maneira, uma política municipal ou estadual de cultura deve olhar com especial carinho a música popular feita aqui. Campo Grande, por ser capital e o tambor maior da mídia da região, tem um potencial incrível nessa área. Bem poucas cidades de porte médio, incluindo capitais, já produziram artistas com linguagem própria, como aqui. Com trabalhos que podem não ser a sensação do momento, mas que vão durar, vão crescer, se ramificar, até que serão entendidos como a nossa verdadeira expressão, o nosso jeito de tirar um RG pra nossa cultura. Em vez disso, nós enveredamos pela reprodução de padrões artísticos repetitivos, quando não de mau gosto. Destinados apenas a fomentar eventos, que é de onde a indústria da diversão tira seu sustento¹⁴⁴.

Embora Simões perceba com descrédito a música regional sul-mato-grossense sem os incentivos do governo, na década de 1990 a perspectiva era, no mínimo, muito mais otimista. Naquela época, Simões afirmava que a música de Mato Grosso do Sul já havia alcançado a maturidade, acreditando que o sucesso alcançado por Almir Sater, Tetê Espíndola e Helena Meirelles era um prenúncio de “uma das mais originais, vibrantes e multifacetadas tendências da MPB contemporânea”, a música regional sul-mato-grossense¹⁴⁵. Além disso, revelava sem constrangimentos a ruptura com a própria história musical da região, pensando a música regional como um evento que nasceu junto com a criação de Mato Grosso do Sul. Segundo ele:

¹⁴³ SIMÕES, Paulo. *Entrevista*. SÁ ROSA & DUNCAN, 2009, p.33.

¹⁴⁴ *Idem*, p.35.

¹⁴⁵ SIMÕES, Paulo. *Revista MS Cultura*, 1996, p. 10.

Com apenas 17 anos de vida civil, não é exagero afirmar-se que, na música popular, Mato Grosso do Sul já chegou à maioria. Nomes como Almir Sater, Tetê Espíndola e Helena Meirelles, com sucesso nacional e espaço garantido na mídia, são a vanguarda de uma numerosa comitiva de talentos. Aqui está surgindo, para especialistas e críticos atentos, uma das mais originais, vibrantes e multifacetadas tendências da MPB contemporânea¹⁴⁶.

As expectativas de Simões em relação à música regional sul-mato-grossense se deram por conta de exemplo da cidade de Nashville que, a partir da música *country* norte americana, viveu um aumento na geração de empregos e cresceu economicamente por conta de incentivos aos artistas, chegando Simões a questionar: “seria possível acontecer o mesmo em Campo grande?”¹⁴⁷. Simões também acreditava que o desenvolvimento de estúdios de alta qualidade de gravação facilitaria a produção regional que, vitimada pelo “desgaste da romaria forçada aos grandes centros, com orçamentos relativamente modestos”, a música sul-mato-grossense não poderia se tornar competitiva. Além disso, ele alimentava expectativas com as possibilidades comerciais do MERCOSUL, que a princípio, abririam novos mercados para os artistas de Mato Grosso do Sul, sobretudo porque estavam em uma região de fronteira¹⁴⁸.

Já nos anos 1990, após tantas dificuldades, e também pelo fracasso da FCMS em consolidar um mercado para os artistas que ela deveria amparar, Simões acreditava que a música de Mato Grosso do Sul estava se tornando um produto economicamente viável. Segundo ele:

Por tudo isso, e outras evidências, que não caberiam aqui, parece claro ter chegado a hora. De investir, sem medo, nesta bela, feliz, inesperada, e – por que não dizer? – economicamente viável música made in MS. Aceitam-se apostas em contrário¹⁴⁹.

Parece que as expectativas de Paulo Simões fracassaram. A música regional sul-mato-grossense se tornou um produto sempre por acontecer, um “vir a ser” permanente. Geraldo Roca, no entanto, é muito mais cético em relação à aceitação da música regional tanto dentro quanto fora do estado. Um dos argumentos levantados por Roca, numa perspectiva de mercado interno, é a baixa demografia de Mato Grosso do Sul. Segundo ele, “o MS inteiro tem a população de Copacabana. Você imagina um cara ser estrela só em Copacabana? É

¹⁴⁶ SIMÕES, Paulo. Revista MS Cultura, 1996, p. 10.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 11.

¹⁴⁸ *Idem*.

¹⁴⁹ *Idem*.

difícil.”¹⁵⁰. Além disso, Roca ainda é crente na idéia de que existe um atraso cultural da população do estado, especialmente entre a capital, lugar avançado, e o interior, terra não civilizada. Nas palavras de Roca:

Não aconteceu nada aqui por causa do atraso cultural das pessoas. A primeira vez que fiz shows por dentro do Estado senti que há um abismo entre Campo Grande e as cidades do interior. São dois universos culturais inteiramente diferentes. É quase inacreditável pensar que alguém nunca tenha ouvido falar de Tom Jobim... Mas é possível. Vá a Maracajú e pergunta quem foi Tom Jobim, Oscar Niemeyer, Darcy Ribeiro... É inacreditável, mas não saberão responder. Se é assim isso aqui, imagino que pelo Nordeste e Norte do Brasil e outros lugares do centro-oeste, como Tocantins, seja assim também. A música que estas pessoas conhecem é a música sertaneja. Que embora seja recente, ela é a música popular deste país. Música para eles é aquilo. Nesta viagem pelo interior tocamos em Nova Andradina. Eu, a cantora Maria Alice e a banda de rock Vaticano 69. Deviam ter umas 800 pessoas que não iam embora, não aplaudiam, não vaiavam e não se manifestavam. Teve uma hora que perguntei: "Tá vivo aí pessoal?". Foi impressionante, mas eles não estavam entendendo o que era aquilo ali¹⁵¹.

É interessante notar que as palavras de Geraldo Roca, mesmo passados quase trinta anos da criação da FCMS, quando muito se falava desse atraso cultural de Mato Grosso do Sul, ainda fazem distinções entre o que seria, na visão do artista, uma alta cultura urbana dos grandes centros, e a falta dela no interior do estado, ou mesmo do país. Questões dessa mesma natureza, no entanto, já foram discutidas por vários intelectuais, tais como Terry Eagleton, que percebeu o valor dado às pessoas que detém algum nível de fruição artística ou estão ligadas às atividades intelectuais, ou seja, pessoas que estão envolvidas em atividades mais imaginativas (EAGLETON, 2005, p. 29). Quando Roca afirma que “eles não estavam entendendo o que era aquilo ali”¹⁵², se referindo ao público presente em um show em Nova Andradina, ato que justificaria sua opinião anterior de que o problema da música regional de Mato Grosso do Sul é o “atraso cultural das pessoas”, o compositor revela a crença num público despreparado para apreciar a música regional do estado.

Contudo, a meu ver, a questão mais provável é que nunca a proposta de levar “cultura”, numa perspectiva mais pedagógica, para o interior do estado, como revelavam os agentes da FCMS, tenha sido efetiva. Além disso, artistas como Geraldo Roca, Paulo Simões,

¹⁵⁰ ROCA, Geraldo. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Geraldo Roca: Sobre Todos os Trilhos da Terra**, 2007.

¹⁵¹ *Idem*.

¹⁵² *Idem*.

os irmãos Espíndola, e todos os que gravitam nesse universo da música regional, estão muito distantes da grande mídia, que realmente é o ponto de partida para a formação do gosto musical da população de Mato Grosso do Sul e, provavelmente, de todo o país. “O Almir teve que virar um ator de novela brasileira para ser reconhecido como artista em seu próprio Estado”, disse Geraldo Roca em entrevista concedida a Rodrigo Teixeira¹⁵³. Além disso, Roca afirma que os sul-mato-grossenses não têm orgulho da música regional do estado. Eu perguntaria a Roca: como é possível ter orgulho do que não conhecem? A verdade é que a grande população sul-mato-grossense ficou sujeitada, na maioria das vezes, apenas aos produtos culturais oferecidos pelas grandes mídias. Além disso, outras iniciativas governamentais como a Rádio e a TV Educativa, em minha opinião, também não foram bem sucedidas na difusão das artes regionais, sobretudo porque, assim como os próprios artistas, também ficaram restritas a um público muito seletivo, fato que poderia encaminhar um debate sobre cultura popular e alta cultura. Em alguns pontos, isso também é avaliado por Paulo Simões que, no entanto, ao sugerir que deveria ser obrigação das rádios cederem espaço para as produções locais, afirma que este poderia ser “até pequeno para não prejudicar”¹⁵⁴. Não seria melhor dizer que esse espaço deveria ser amplo, para valorizar? Na verdade, Simões faz essa afirmação porque entende que uma rádio, ou mesmo uma emissora de televisão, que arranjasse uma programação baseada na programação local seria rapidamente preterida pela população, já acostumada às novelas, o noticiário nacional, aos grandes formatos de entretenimento televisivo, etc. Nas palavras de Simões:

A rádio do governo não fala os nomes dos compositores das músicas. O que é obrigatório por lei. Mas sou realista o suficiente para achar que algo vai mudar substancialmente em pouco tempo ou até em médio prazo. [...] O próprio Prata da Casa era um meio para chegar às rádios. [...] Rádios são negócios, embora sejam concessões. O meio político não achou ainda vontade, até porque ainda não foi pressionado pelos eleitores a fazer valer certo equilíbrio. Se uma rádio é uma concessão pública, o governo tem o direito de exigir que, para a renovação da concessão, os empresários que resolvem explorar aquele negócio dêem em troca um espaço. Pode ser até pequeno para não prejudicar, tipo de 5% do tempo para produção local. Isto seria fazer valer a lei. A Constituição diz isso. Uma questão que foi abandonada e foi uma decepção para mim é que a rádio Educativa, que é do governo e do povo, teria a obrigação constitucional de dar o crédito não só dos

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ SIMÕES, Paulo. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Paulo Simões**: Passageiro do Oeste, 2008.

cantores, mas dos compositores também. Isso sim seria fazer política cultural. Para que o compositor não seja um eterno desconhecido¹⁵⁵.

Para Simões, da mesma forma como sugeriu Roca, o problema também está no próprio público, pois, segundo Simões, sem um interesse que parta dele, “não tem Kit, benção divina ou maldição dos infernos que irá alterar este cenário”, se referindo a um Kit musical que o governo lançou para incentivar as rádios a tocarem músicas regionais e que não obteve o sucesso esperado¹⁵⁶. Nas palavras dele:

E para completar falta o principal. Que é a atitude do nosso público. Falta nível cultural e mental para que as pessoas em vez de reclamar da programação nos barzinhos, façam valer o direito de consumidor. Ligar para a rádio ou mandar e-mail para as rádios e fazer acontecer o feedback, que é o que faz a Globo matar o personagem em determinado ponto da novela. É a hora de falar: “Escuta, por que a Rádio não toca a música de MS?”. Fazer valer a outra ponta. Sem isso não tem Kit, benção divina ou maldição dos infernos que irá alterar este cenário¹⁵⁷.

Outra questão a ser considerada, recorrendo ao musicólogo norte-americano Aaron Copland, é a questão da apreciação musical. Ao propor que apreciamos música a partir de nossas próprias aptidões (COPLAND, 1974, p. 5), é possível concluir que nossa memória musical é uma construção cultural e histórica. Uma pessoa cujo gosto musical foi levantado a partir de determinadas informações sonoras só poderá interpretar as novidades a partir da sujeição às lembranças auditivas que já possui. Ou seja, alguém que foi “cultivado” no rock, por exemplo, só poderá compreender o chamamé a partir das informações sonoras e dos julgamentos de valor que construiu a partir do estilo primeiro. Por outro lado, o gosto médio, construído a partir das grandes mídias, muito provavelmente terá dificuldades em compreender uma obra com uma quantidade de informações sonoras mais sofisticadas, o que não significa que esteja considerando a música regional de Mato Grosso do Sul como um reduto de sofisticação musical. A música sertaneja, que é a grande preferência nacional, ao lado do axé baiano, por exemplo, fornece um conjunto de informações sonoras específico, baseado em repetições de pequenas estruturas sonoras, que facilitam a assimilação e não exigem muito do ouvinte e, no caso do axé, existe uma intenção muito mais voltada ao aspecto dançante e da sensualidade. O jazz, por exemplo, que se notabilizou pela sofisticação

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ *Idem.*

harmônica, rítmica e melódica, com muitas linhas de improvisação, impõem resistência ao gosto médio do grande público, ficando restrito a públicos localizados, que muitas vezes se restringem a estudantes de música que enxergam no estilo muito mais o refinamento estrutural e o virtuosismo necessário aos executantes, do que propriamente uma beleza estética, tratado como se fosse um aprimorado exercício musical.

No caso da música regional sul-mato-grossense, Paulo Simões, apesar de sempre reforçar o problema político, também acredita que falta uma visão estratégica para os artistas sul-mato-grossenses construírem público, a qual se resume, basicamente, em tocar aquilo que o público quer ouvir. Segundo Simões:

Falta de visão estratégica dos envolvidos. Autoridades da área cultural também. Sempre faltou um clique. Os artistas populares também não planejam. Pensam em shows e discos para teatros. Isso a grosso modo. O repertório é voltado para platéias que não existem nem aqui em Campo Grande. E se não querem fazer shows para cá para que morar aqui. Tem que ter uma estratégia que enfoque o estado em que você mora. Quem não faz concessões? O Chuck Berry sempre procurava agradar as platéias. Falta uma maturidade intelectual maior. Falta os músicos estudarem a sua profissão. Não só música, mas sobre a sua profissão. Ler histórias e biografias. Comparar experiências. Ter parâmetro. E isto não existe¹⁵⁸.

Um bom exemplo para perceber como o fracasso da FCMS fez surgir um grupo de artistas dependentes de políticas públicas foi a excursão de Geraldo Espíndola para uma série de apresentações na França, em 2007. Numa entrevista concedida a Rodrigo Teixeira, Geraldo demonstrou todo seu descontentamento em relação à FCMS, fazendo a seguinte afirmação:

Sim. Fui para a França com o dinheiro de amigos pessoais, que graças a Deus venderam uns boizinhos para me ajudar na passagem. Não tive nenhum apoio da Secretaria e Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul. Acho isso pelo menos esquisito. Entendo que todo mundo aqui tem de apoiar todo mundo. Mas este negócio de dividir o apoio a todo mundo é uma coisa meio esquizofrênica. Divide, divide e acaba não saindo um único produto de altíssimo nível. Eu não conheço. E quando pinta um lance importante como este da França não tem gente na cultura com olho bem aberto e vivo para dizer: "Isto é importante. Estou dentro!". Pelo contrário. Tem gente dormindo¹⁵⁹.

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ ESPÍNDOLA, Geraldo. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Geraldo Espíndola**: o Menestrel Pantaneiro, 2006.

No entanto, o descontentamento de Geraldo Espíndola não ficou restrito apenas à FCMS. Geraldo reclamou também de certo descaso do Ministério da Cultura em auxiliá-lo naquela ocasião, recuperando a ideia de Mato Grosso do Sul como lugar desconhecido do Brasil, a qual já aparecera em outros momentos, inclusive quando afirmava que Mato Grosso do Sul era um lugar isolado do restante do país, ainda nos anos 1960 (ESPÍNDOLA, Geraldo. *Entrevista*. Campo Grande, 2010). Segundo ele:

Percebo que o MINC tem de ficar com os olhos mais abertos. Eles não conhecem o Brasil. Tem muita coisa acontecendo. Eu me inscrevi para que eles custeassem a minha passagem, mas ninguém prestou atenção no Geraldo Espíndola. Não queriam nem ao menos incluir meus shows no roteiro oficial do ano Brasil-França e isso só aconteceu por pressão do próprio Ministério da Cultura da França. Devo ter errado alguma coisa naquela papelada toda. É provável¹⁶⁰.

Da experiência da atuação da FCMS, especificamente no que se refere à música regional, entre os anos 1980 e 1990, ficou apenas a sensação de que a proposta inicial que consistia, dentre outras, na “modernização da sociedade e na educação do povo”, foi fracassada¹⁶¹. No entanto, deve-se considerar que um projeto viabilizado durante a administração do Partido dos Trabalhadores (PT) em Mato Grosso do Sul parece ter conquistado melhores resultados. Na opinião de Geraldo Roca:

Não sei. O que sei é que por incrível que pareça quem fez alguma pela cultura foi o governo do PT através do Fundo de Investimos a Cultura, o FIC. É preciso dar a César o que é de César. Ou a Pilatos o que é de Pilatos, sei lá... Houve realmente muita produção musical financiada, a fundo perdido muitas vezes, pelo Estado. O que não houve, e é o ponto fraco da estratégia do governo, foi circulação. E claro que ocorreu muita política de clientela, mas isso no Brasil é de se esperar... Tipo o filho do vereador do interior que quer gravar um CD e deixam ele gravar naquela base de não custa nada... Mesmo assim houve muita produção e nunca se fez tanto CD¹⁶².

Para Paulo Simões, entretanto, a administração “petista” em relação à música regional foi igualmente frágil e mal desenvolvida. Segundo ele, o Fundo de Investimento à Cultura, o FIC, em Mato Grosso do Sul, fez surgir “uma enxurrada de péssimos discos, feitos com pouco dinheiro, dentro de uma perspectiva que acho equivocada culturalmente, mas muito própria

¹⁶⁰ ESPÍNDOLA, Geraldo. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Geraldo Espíndola: o Menestrel Pantaneiro**, 2006.

¹⁶¹ REVISTA EXECUTIVO PLUS, *Parto Cultural*, Fevereiro, 1984, p. 25.

¹⁶² ROCA, Geraldo. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Geraldo Roca: Sobre Todos os Trilhos da Terra**, 2007.

do PT, de ‘democratizar o acesso’, mesmo que isso signifique um nivelamento por baixo”¹⁶³.

E continua:

Só que, nisso, corrompeu-se o sabor, a sensação de novidade que a população tinha, de ver seus artistas mais significativos alcançarem o *status* de lançar um disco. Feitos em quantidade e às pressas, com orçamentos ridículos, alguns deles na faixa de nove a dez mil reais, só poderiam mesmo ter aquele resultado. De causar uma reação do próprio governador, na época, José Orcírio. Segundo ouvi, ele disse certo dia não estar mais disposto a dar mais dinheiro para receber aquele monte de lixo que recebia. Se não for verdade, também nunca foi desmentido que ele tenha dito isso. De qualquer maneira, houve um recuo nessa área, um fechamento de torneiras [...]. Com essa bem intencionada mistura de dinheiro e paternalismo, tirou-se dessa geração um pouco de sua liberdade¹⁶⁴.

Embora Simões afirme que essa política do PT na área artística tenha sido equivocada, ele próprio produziu um disco com investimento do FIC. No entanto, só aceitou essa idéia, segundo ele, após a produtora cultural Claudia Medeiros assumir a responsabilidade pela parte política e burocrática do projeto, afinal, “tenho certa alergia a coisas oficiais, e por iniciativa própria, talvez nunca tivesse feito um disco pelo FIC”, disse Paulo Simões. Contudo, parece que a alergia de Paulo Simões foi bem curada, afinal, circulou um vídeo na internet, na página de campanha de Delcídio do Amaral (PT), candidato ao senado por Mato Grosso do Sul, em 2010. Na ocasião, Simões fez um discurso sobre a importância de um governo que prestasse atenção às questões culturais. Junto a Paulo Simões ainda estavam Jerry Espíndola e Rodrigo Tozzetti, do Bando do Velho Jack.

Se por um lado a FCMS mostrou-se relativamente ineficiente, os artistas sul-mato-grossenses aprenderam rapidamente um caminho que os levaria a conquistar espaço na grande mídia, e que também passou a ser de grande interesse político em Mato Grosso do Sul: o Pantanal. Cantar as belezas da região pantaneira, ou mesmo transformar Mato Grosso do Sul em Pantanal, fez com que esses artistas fossem requisitados como embaixadores não oficiais do pantanal sul-mato-grossense, especialmente no final dos anos 1980. Compreensível, afinal, uma produção artística que não consegue incidir em retorno financeiro, sobretudo porque esteve deslocada do grande mercado fonográfico brasileiro, na maioria das vezes está sujeitada, como lembrou Jorge Coli, à “fragilidade e dependência” (COLI, 1995, p. 92).

¹⁶³ SIMÕES, Paulo. *Entrevista*. SÁ ROSA & DUNCAN, 2009, p. 33.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 33-34.

Ao contrário do que aconteceu com seus contemporâneos, Almir Sater, o violeiro mais reconhecido de Mato Grosso do Sul, conseguiu espaço na grande mídia brasileira, especialmente por seus trabalhos em novelas, sobretudo “Pantanal” (Rede Manchete, 1990), quando deu vida ao personagem Trindade, um peão tocador de viola. Já na novela “Ana Raio & Zé Trovão” (Rede Manchete, 1990-1991), Almir representou o personagem Azelino Santos Ferreira, o Zé Trovão, peão boiadeiro que vive um romance com Ana de Nazaré, Ana Raio, interpretada pela atriz Ingra Liberato. Já em “O Rei do Gado” (Rede Globo, 1996-1997), interpretou o personagem Aparício, mais conhecido como Pirilampo, que ao lado de Sergio Reis, formavam a dupla “Pirilampo & Saracura”, tendo lançado um disco homônimo. Nota-se que, na verdade, a inserção de Almir no mercado fonográfico brasileiro se deu graças aos seus trabalhos na teledramaturgia, especialmente sob a direção de Jayme Monjardim, responsável, inclusive, por consolidar uma imagem do artista mesmo fora das telenovelas como um galã rústico, tocador de viola. Segundo o próprio Almir:

O Jayme Monjardim me ajudou muito a atingir este sucesso. "Pantanal" foi um divisor de águas. Consegui que a minha música fosse escutada, junto com a minha imagem, com o cenário do Pantanal. Encaixou tudo. É que nem acertar aquela bola que bate na trave antes de entrar¹⁶⁵.

Quando questionado sobre a situação dos músicos sul-mato-grossenses da sua geração que não conseguem atingir o grande mercado brasileiro, Geraldo Roca se reportou à experiência de Almir para revelar que, em sua opinião, esse é um problema da própria música sul-mato-grossense. Segundo ele:

O lance do Almir é que ele explodiu, mas a música dele não necessariamente. O Almir é artista que vende 20, 30 mil discos. Ele não estava mais vendo para onde ir e meteu as caras. Conseguiu o papel e estourou como figura. O Almir se tornou popular. Não foi a música sul-mato-grossense que estourou com ele¹⁶⁶.

Ao lado de Almir Sater, Tetê Espíndola também conseguiu uma inserção no mercado fonográfico brasileiro com a conquista do Festival dos Festivais da Rede Globo, em 1985. Naquela ocasião, interpretando a canção que rapidamente virou *hit* nacional, **Escrito nas Estrelas**, Tetê teve a oportunidade de assinar com uma grande gravadora, fato que aumentava

¹⁶⁵ SATER, Almir. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Almir Sater**: “Não sou sertanejo. Eu sou roqueiro”, 2007.

¹⁶⁶ ROCA, Geraldo. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Geraldo Roca**: Sobre Todos os Trilhos da Terra, 2007.

as esperanças de vários artistas no reconhecimento da música regional sul-mato-grossense. Entretanto, sou tendencioso em concordar com Geraldo Roca quando fez a seguinte afirmação: “a Tetê estourou com uma música, Escrito nas Estrelas, que não tinha nada a ver com o universo musical do MS. Mesmo os Espíndola tendo um trabalho extremamente ligado ao universo daqui. A este ritmo em 6/8”¹⁶⁷.

Apesar de estar “no topo” logo após o *Festival dos Festivais*, Tetê não conseguiu construir uma estrutura capaz de administrar sua carreira, tal como acontecera anos antes como o *Tetê e o Lírio Selvagem*, e que levou o conjunto dos irmãos Espíndola a encerrarem as atividades musicais em conjunto logo após o lançamento do primeiro e único disco. Em uma entrevista concedida a Rodrigo Teixeira, Tetê relata a sujeição que existia na relação entre artistas e gravadoras. Segundo ela:

Era muita loucura. Programa de televisão quase todo dia. E para aparecer no Chacrinha e qualquer lugar tinha que fazer um outro negócio para eles. Era tudo cobrado, um negócio absurdo. Você encontrava naqueles lugares de periferia todo mundo. Lulu, Marina, Simone... Todos passavam esta situação. A gente vivia enlouquecido. Vivia fazendo as coisas para a gravadora e não tinha tempo de pensar na vida. Era uma troca, uns jabás e a gente tinha que ir para a periferia fazer uns shows medonhos para 2 mil pessoas na base do play-back. O povo queria me pegar e saía carregada. Era isso direito. Então a hora que explodiu o negócio fiquei três meses envolvida nesta loucura. Direto. Fui pro Chacrinha com 39 de febre. O pessoal da gravadora dizia tipo: 'Não quero nem saber, você tem que levantar desta cama e pegar este avião agora...' ¹⁶⁸.

Existiram ainda, os problemas que a cantora teve quanto ao controle de vendas dos discos promocionais da canção **Escrito nas Estrelas (Faixa 31)**, um *mix* projetado pela gravadora para ser lançado antes do disco completo. Além disso, Tetê ainda reclama do fato de que, mesmo tendo vencido um festival da Rede Globo, ainda assim a emissora não fez questão de promover a cantora.

Imagina o quanto de disco que não vendi? Eles falaram que eu tinha vendido apenas 100 mil do Mix do Escrito nas Estrelas. Quando fui para o Nordeste encontrei uma pessoa da distribuição que tinha vendido 500 mil discos só lá no Nordeste. Com o prêmio do Festival a gente comprou uma geladeira, um microondas e o carro do Arnaldo, que depois foi roubado. Foi isto que a gente teve do festival, além da

¹⁶⁷ *Idem*.

¹⁶⁸ ESPÍNDOLA, Tetê. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Tetê Espíndola**: sertaneja planetária, 2007.

fama para o resto da vida. Na história da música brasileira fui a artista que teve a maior mídia da Globo. Ganhei um festival deles e então me promoviam. Mas iria ganhar dinheiro mesmo com os shows. Mas não ganhei¹⁶⁹.

Fica evidente que no caso de Tetê, como também com todos os artistas daquela geração, que o maior problema foi a dificuldade em construir uma estrutura que administrasse de forma eficiente suas carreiras. Essa questão fica evidente quando a própria artista revela:

Faltou claro. Se tivesse tido uma estruturinha. Eu não tinha ninguém. O próprio Arnaldo. Hoje ele tem uma puta experiência. Mas naquela época para ele foi uma cacetada. De repente ganhei um festival com a música dele. Aquilo foi uma bomba. Ele era arquiteto e, de repente, era o mais famoso compositor do momento. Foi chocante. Então quem tinha mais perto era o meu irmão Sérgio. O telefone não parava de tocar. Não sabia o que fazer¹⁷⁰.

O próprio Almir Sater revelou problemas com gravadoras, produtores, empresários e, até mesmo, as rádios em relação à divulgação da sua música. Como ele mesmo frisou, “eu saía com o divulgador da gravadora no carrinho dele correndo rádio por rádio. Hoje é, sei lá eu, o purgatório. Você não sabe o que está rolando. Tá uma coisa perdida”. Além disso, Almir destaca ainda o interesse desses agentes pelas músicas de maior penetração popular: “O que despontam são coisas de compreensão fácil. Musiquinha engraçadinha que fala da bundinha e tal. Um trabalho mais rebuscado precisa de um pouco mais de tempo para entender, ouvir e acho que as pessoas e os meios de comunicação não têm mais este tempo”. Entretanto, a internet, na opinião do artista, pode contribuir para a divulgação do trabalho dos artistas que estão do lado de fora do grande mercado fonográfico controlado pelas gravadoras: “Ainda bem que tem a Internet que você baixa música e todo mundo é dono de tudo e ninguém é dono de nada”¹⁷¹.

Certamente, por não haver esse gerenciamento em nível de mercado, os artistas dessa geração passaram a esperar quase sempre iniciativas do governo em prol da divulgação de seus próprios trabalhos, os quais acabaram muitas vezes acontecendo atrelados a projetos de financiamento público a fundo perdido, ou seja, sem que os valores repassados aos artistas devessem ser devolvidos ao governo. Por outro lado, mesmo quando existem iniciativas

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ SATER, Almir. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Almir Sater**: “Não sou sertanejo. Eu sou roqueiro”, 2007.

independentes, acabam ficando inviáveis por conta da dificuldade de distribuição e comercialização das obras, visto que nunca se criou um mercado que pudesse consumir esses produtos. Exemplo disso foi o projeto de Geraldo Roca intitulado *Novidade Nativa*, no qual ele reuniu vários artistas numa proposta de fazer um disco sobre a cena urbana de Campo Grande. Entretanto, por várias questões, descritas por Roca, o projeto não alcançou seus objetivos. Segundo ele:

Eu esperava uma resposta mais valente dos compositores. Algo que nunca fizeram, uma crônica urbana desta merda, e não aconteceu... Poucas pessoas compuseram para o projeto e isso me deixou triste. Mas teve coisas geniais. Uma música do Jerry Espíndola chamada *Atlântica Pantanal*, tirando o Jamaica que ele utiliza na letra, é legal. O Salinger Polck, que é sua, tem uma levada e letra legal, embora confusa. O Vaticano 69 fez *Redoma* que gostei e uma do Tomada Acústica. Teve também a homenagem do Filho dos Livres a mim com a canção *Atol do Roca*. Me emocionou. Por este lado foi do cacete. Mas a crônica da vida urbana de Campo Grande não apareceu. Estou pensando em fazer a segunda edição do *Novidade Nativa*. Mas fico pensando como veicular. Fazer os artistas circularem com esta música que não existia no Brasil até surgir a Bossa Nova. Esta música para a classe média, este bom gosto sul-mato-grossense. Porque nós estamos engolidos. Temos de um lado o popularzaço, que é a mistura de axé com vanerão representado aqui pelo Tradição, e do outro lado é o nada. Então é preciso um canal para este seguimento ser a música de MS. É isto que quero para o *Novidade Nativa*. Com toda a perda do poder do fogo da música, talvez seja esta a saída. Tenho esta esperança. Mas sinceramente estou de saco cheio de música¹⁷².

No entanto, a visibilidade midiática do Pantanal, tão valorizada nos governos de Zeca do PT e André Puccinelli, parecem ter se revelado como a nova rota para o sucesso. No entanto, como se verá a seguir, foi necessário criar o Estado do Pantanal. Nisso, os artistas foram fundamentais.

3.3 – A transição da Zebulândia para o “Estado do Pantanal”.

Em 1985, oito anos após a criação de Mato Grosso do Sul, a questão da identidade cultural sul-mato-grossense ainda era um tema muito frequente entre alguns setores da sociedade campo-grandense, como a imprensa e as artes. Naquele ano, a terceira edição da

¹⁷² ROCA, Geraldo. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Geraldo Roca: Sobre Todos os Trilhos da Terra**, 2007.

revista *MS Cultura*, uma publicação da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, teve como matéria principal a criação de Mato Grosso do Sul. Para tanto, foram convidadas algumas autoridades para opinarem sobre como aquele evento impactou a fisionomia cultural da região. A professora Idara Negreiros Duncan Rodrigues, então presidente da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, afirmava: “com referência a nossa identidade cultural, a separação criou-nos um inusitado impasse quando impeliu-nos frente ao espelho a indagar: E agora, quem somos?”¹⁷³. A resposta à inquietante questão seria resolvida somente, na opinião da presidente, na medida em que “lutarmos para que nossas autênticas manifestações populares afluam. Apenas detectando e preservando os nossos bens históricos e culturais, já estaremos contribuindo para que nossa fisionomia venha a ser bem delineada”¹⁷⁴. E continuava:

O irmão caçula finalmente emancipou-se e deixou a tutela do irmão mais velho. Este mais experiente, bem estabelecido, tem sido contemplado com grandes incentivos, quem sabe compensação por tão grande perda. Já o mais verde, tenro e promissor ramo da frondosa arte, libertou-se e conseguiu desenvolver-se com seus próprios recursos, estabelecendo a duras penas a infraestrutura necessária ao seu desenvolvimento, apesar da racionada seiva que recebeu do governo federal¹⁷⁵.

Os comentários de Idara Duncan são reveladores de algumas questões importantes no curso da criação de Mato Grosso do Sul. Uma delas, a crença implícita de que a região que após 1977 se tornou Mato Grosso do Sul, era o motor econômico do antigo estado, compreendida no entendimento de que o modelo econômico baseado fundamentalmente no agronegócio, especialmente com a criação de gado de corte e lavouras de soja, sustentou economicamente toda a região mato-grossense até a reconfiguração, em 1977. Aliás, essa era uma noção que caminhava no interior dos discursos divisionistas, engendrados por alguns grupos dirigentes na região sul, sobretudo aqueles vinculados ao agronegócio. O pesquisador Paulo R. Cimó Queiroz constatou que desde o final do século XIX, em termos de incremento populacional e desenvolvimento econômico o norte permanecia “virtualmente estacionado”, enquanto o sul já apresentava um desenvolvimento já bastante acentuado nesses dois aspectos (QUEIROZ, 2007, p. 142). Desde então, a pecuária ganhava espaço como principal atividade econômica da região.

¹⁷³ Revista *MS Cultura*, ano 1 – nº 3, 1985, p. 7.

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ *Idem.*

Um dos estudos mais importantes sobre a história política e do desenvolvimento econômico de Mato Grosso do Sul foi escrito pela historiadora Marisa Bittar e publicado pela editora da UFMS no ano de 2009, intitulado **Mato Grosso do Sul: a construção de um estado (BITTAR, 2009)**. A obra, dividida em dois volumes, *Regionalismo e Divisionismo no Sul de Mato Grosso* (Vol.1) e *Poder político e elites dirigentes sul-mato-grossenses* (vol.2), pretendeu, segundo a autora, dar continuidade aos seus estudos sobre “a origem das classes sociais dominantes em Mato Grosso do Sul e sua relação com a estrutura agrária do estado” (BITTAR, 2009^a, p. 13).

A meu ver, o grande problema da interpretação que Marisa Bittar faz da história de Mato Grosso do Sul se estabelece no fato da historiadora articular argumentos que colocam tais grupos, diretamente vinculados ao poder agropecuário, na condição de grandes protagonistas da própria criação do estado. “Tão logo comecei a pesquisa, fui percebendo que um dos maiores feitos relacionados a essa classe, senão o maior, consistia na criação do próprio estado”, relatou a autora na introdução contida no primeiro volume (BITTAR, 2009^a, p. 16). Ou seja, ela confere a determinado indivíduos, especialmente pertencentes aos grupos cujo poder político emanava do poder econômico gerado pelo agronegócio, a condição de legítimos responsáveis pela criação de Mato Grosso do Sul. A análise apresentada por Bittar, fundamentada nas perspectivas teóricas de Gramsci, dedica-se, essencialmente, a compreender “como uma classe social se torna dirigente” (BITTAR, 2009^a, p. 17). Nesse sentido, a leitura histórica proposta pela autora, inspirada no cientista político italiano, passa pela constatação de que “o poder de uma classe é exercido de duas formas: há distinção entre o momento da força, isto é, do ‘domínio’ propriamente dito, e da ‘direção’, ou seja, ‘organização do consenso’. Isso implica na constatação de que “o grupo dominante não se torna dirigente senão quando chega, por meio de seus intelectuais, a exercer a hegemonia sobre a sociedade inteira” (BITTAR, 2009^a, p. 18). A partir disso, Bittar faz uma consideração importante:

Na trajetória da criação de Mato Grosso do Sul, a classe dos grandes proprietários de terras contou com a elaboração de idéias sobre a necessidade de um novo estado, fazendo com que o seu projeto fosse incorporado pela sociedade, tornando-se hegemônico. Ela gerou seus próprios intelectuais. Esses intelectuais atuaram na obtenção de convencimento, tanto de forma individual quanto coletiva, destacando-se a Liga Sul-Mato-Grossense criada em outubro de 1932. Já o jornal *Correio do Estado*, desde a sua fundação, se tornou uma espécie de partido ideológico da divisão de Mato Grosso [...]. Além disso, é o único jornal de abrangência estadual que não sofreu

interrupção em seu funcionamento desde 1954, data da sua criação, e se caracteriza por ter estado sempre ao lado do poder e dos grupos políticos hegemônicos no sul de Mato Grosso e em Mato Grosso do Sul (BITTAR, 2009^a, p. 18).

Nota-se ao longo da obra, que a perspectiva de Marisa Bittar está condicionada, como se pode observar a partir do trecho citado, a identificar o poder como algo restrito às esferas político-administrativas tradicionais. É interessante que a autora não identifica os intelectuais, ou mesmo o Jornal Correio do Estado, como núcleos de poder, ou como núcleos de *micropoderes*. No entanto, ao menos duas considerações de Marisa Bittar são inquestionáveis: num primeiro momento, a de que os grupos que se encastelaram no poder político-administrativo estadual, após a criação de Mato Grosso do Sul, estavam efetivamente ligados às estruturas latifundiárias da região; segundo, a que admite que um grupo de intelectuais, inclusive que identifiquei ao longo dos capítulos anteriores vinculados a própria UFMS, foi responsável por estabelecer a imagem clássica de Mato Grosso do Sul, na qual ele aparece como um estado eminentemente agrário, em que se destaca a força do agronegócio, especialmente da pecuária. Digo inquestionáveis, pois, é manifesto que os grandes proprietários de terra dessa região foram muito habilidosos em transformar o poder econômico procedido das grandes monoculturas e da pecuária em poder político, e isso está muito bem relatado ao longo do texto de Bittar. Além disso, quanto aos intelectuais que atenderam aos interesses dessa elite dirigente, basta verificar, como fizeram Carlos Magno Meires Amarilha (2006) e Ricardo Souza da Silva (2006), que algumas instituições importantes, como a Academia Sul-Mato-Grossense de Letras e o Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, atuaram em consonância com os interesses dos grupos dirigentes, eu contou ainda com a principal emissora de televisão do estado, a TV Morena.

O lugar social dos intelectuais, no entanto, já foi abordado por Foucault. Quanto a essa questão, o autor destacou o vínculo desses setores com o que ele denomina como dispositivos de verdades instituídos no interior das sociedades. Estes dispositivos, por sua vez, se instituem não em “combate ‘em favor’ da verdade, mas em torno do estatuto da verdade e do papel econômico-político que ela desempenha”. Segundo Foucault, “o que se deve levar em consideração no intelectual não é, portanto, ‘o portador de valores universais’; ele é alguém que ocupa uma posição específica, mas cuja especificidade está ligada às funções gerais do dispositivo de verdade em nossas sociedades”. Além disso, “ele funciona ou luta ao nível geral deste regime de verdade, que é tão essencial para as estruturas e para o funcionamento de nossa sociedade” (FOUCAULT, 1995, p. 11). Na concepção de Foucault:

Há um combate "pela verdade" ou, ao menos, "em torno da verdade" - entendendo-se, mais uma vez, que por verdade não quero dizer "o conjunto das coisas verdadeiras a descobrir ou a fazer aceitar", mas o "conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui aos verdadeiros efeitos específicos de poder"; entendendo-se também que não se trata de um combate "em favor" da verdade, mas em torno do estatuto da verdade e do papel econômico-político que ela desempenha. É preciso pensar os problemas políticos dos intelectuais não em termos de "ciência/ideologia", mas em termos de "verdade/poder" (FOUCAULT, 1995, p. 11).

Tamanho foi o vínculo estabelecido entre alguns grupos de intelectuais e as elites dirigentes, inclusive de uma elite artística que estava se constituindo a partir de laços estreitos com a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e a administração estadual, que existiu uma opção em representar Mato Grosso do Sul como uma região predominantemente, senão essencialmente, rural. Maria da Glória Sá Rosa, deixou registrado que, “considerando-se a importância da Agricultura e da Pecuária no Estado, é normal o interesse da população pela música sertaneja” (SÁ ROSA e DUNCAN, 2009, p. 20). Foi nesse curso, especialmente ao longo da década de 1980, que elegeram o boi como o símbolo mais potente dessa condição.

No campo das artes plásticas, Humberto Espíndola foi um dos responsáveis pela crítica a essa disposição socioeconômica do estado, fundamentada na agropecuária. Humberto se tornou conhecido como o ‘pintor dos bois’, “fazendeiro mor das artes plásticas”, ou mesmo “sacerdote do boi”, especialmente por ter elegido essa imagem tão comum na região como suporte para criticar uma sociedade, na visão do artista, “embrutecida”. Maria da Glória Sá Rosa, em referência ao artista plástico escreveu: “Utilizando o boi como metáfora, escreveu, a partir dele, a fábula da vida sul-mato-grossense”, afirmava em um texto publicado sobre Humberto Espíndola em 1985¹⁷⁶.

Mais recentemente, no entanto, a perspectiva contestatória do artista mudou radicalmente. Se, desde meados dos anos 1960, Humberto considerava que o boi representava fidedignamente os contornos de uma sociedade arcaica, atrasada, atualmente o artista considera que o desenvolvimento do econômico do estado se deveu à pecuária, idéia que está sintetizada quando afirma, “tudo veio do boi”. Segundo Humberto, “naquela época eu via o boi como um símbolo regional, como alguma coisa que tinha embrutecido a nossa sociedade.

¹⁷⁶ SÁ ROSA, Maria da Glória. **O culto da Bovinocultura**. Revista MS Cultura, ano 1 – nº 3, 1985, p. 9.

Hoje, pelo contrário, vejo como enriqueceu a nossa sociedade”¹⁷⁷. A concepção de Humberto é interessante, pois ele foi um dos principais entusiastas dos artistas da geração de Paulo Simões, Geraldo Roca e Geraldo Espíndola, dispostos num primeiro momento a efetivamente a dar continuidade à crítica iniciada por Humberto. Geraldo Espíndola, por exemplo, só conseguiu realizar suas apresentações na França porque uns amigos “venderam uns boizinhos”, como citado anteriormente¹⁷⁸. Por outro lado, é interessante notar os mecanismos que tornam o discurso desses artistas tão importante no interior da sociedade.

Para Jorge Coli, “para decidir o que é ou não arte, nossa cultura possui instrumentos específicos. Um deles, essencial, é o discurso sobre o objeto artístico, ao qual reconhecemos competência e autoridade”. Nesse aspecto, entra em jogo a voz autorizada de indivíduos cujo discurso técnico está diretamente relacionado a aparelhos de veracidade, tais como “o crítico, o historiador da arte, o perito, o conservador de museu. São eles que conferem o estatuto de arte a um objeto’ (COLI, 1995, p.10-11). No caso de Humberto Espíndola, e dos músicos aqui estudados, o poder da imprensa também colaborou na legitimação do valor artístico das obras e, conseqüentemente, dos próprios artistas. Em certa ocasião, uma matéria sobre Humberto tratou de criar uma aura de singularidade em relação à sua produção utilizando-se de recursos de linguagem que construíram um discurso altamente enfadonho que, no entanto, é capaz de sugerir e agregar valor. Num determinado momento do texto, a autora Maria da Glória Sá Rosa, que na época já participava da Associação Brasileira dos Críticos de Arte e ocupava a presidência do Conselho Estadual de Cultura, fez a seguinte proposição:

O fazer artístico é uma batalha das mais árduas entre o criador e a matéria da criação. Espíndola questiona até mesmo os limites da tela, da moldura, a qualidade das tintas, procurando a expressividade da obra e não mais um eventual relacionamento com o referente. Sua pintura torna-se reflexiva, metalinguística. O artista tem consciência de cada fase do fazer criador, desce à essência da obra para descobrir tesouros submersos nas linhas que se pretendem: boi, nuvem, pasto, amplidão. Antes, durante e depois, Espíndola passa em revista todos os elementos que se juntaram, para a composição do quadro, de tal forma que a tela passa a ser o lugar de onde fluem novos textos, um discurso gerando seu próprio discurso, “um simulacro entre o mundo e a linguagem”, no dizer de Júlia Kristeva¹⁷⁹.

¹⁷⁷ ESPÍNDOLA, Humberto. *Entrevista. O Boi e a Arte - Humberto Espíndola, o pintor dos bois*. Disponível em: <http://oficinasdeindividuacao.blogspot.com.br>. Visitado em: 25 de mar. 2012.

¹⁷⁸ ESPÍNDOLA, Geraldo. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Geraldo Espíndola: o Menestrel Pantaneiro**, 2006.

¹⁷⁹ SÁ ROSA, Maria da Glória. **O culto da Bovinocultura**. Revista MS Cultura, ano 1 – nº 3, 1985, p. 10.

Além disso, é interessante perceber como o próprio artista se colocou perante o ato criador. Num relato tedioso, caracteriza os procedimentos da arte enquanto manifestação metafísica, transcendental:

Pintar é um ato Teatral. Antes de criar, sinto-me, como se estivesse preparando-me para uma representação. Tenho que me sentir leve, em estado de graça, para começar essa luta com a imagem, diante da qual me esqueço de tudo, num estado que me leva ao êxtase, como se fosse um médium, tomado por algum espírito¹⁸⁰.

A proposta artística de Humberto em reivindicar uma postura crítica que atingiria as bases da própria sociedade sul-mato-grossense, foi justificada por Maria da Glória Sá Rosa no fato de que foi justamente esse modelo econômico que, se por um lado, era identificado como o grande responsável pela geração de riquezas, por outro, era igualmente responsável pela existência de severas desigualdades sociais na região¹⁸¹. No entanto, na mesma edição da revista MS Cultura em que foi publicada a matéria sobre Humberto Espíndola, e que a figura do boi foi posta de forma ambivalente e ambígua, uma propaganda comercial da ENERSUL, na época a estatal responsável pelo fornecimento de energia elétrica na região, se reportava a Mato Grosso do Sul como o estado do boi e da soja, reforçando a idéia de que ela justamente a agropecuária a mola propulsora da economia da região. Pronunciava a propaganda: “Ê Boi – Desde 1980 a ENERSUL vem colaborando para que a terra do gado e da soja atinja o file mignon da produção, gerando energia de boa qualidade e promovendo um atendimento de primeira”¹⁸².

Trata-se de discursos que eram produzidos reafirmando o valor do agronegócio, de onde surgiu a grande parte dos representantes do poder político-administrativo, emanados de instâncias aparentemente isentas de interesses, tais como as artes e uma estatal de abastecimento elétrico. Contudo, se levarmos em consideração que as três instituições mencionadas se colocaram ao lado do governo estadual para construir, cada um a partir de seus interesses, a imagem do estado, parece óbvio que agiriam em favor das elites dominantes. A revista MS Cultura era uma publicação da Fundação de Cultura de MS. A professora Maria da Glória Sá Rosa, além de bom trânsito entre as lideranças políticas do estado, era vinculada a UFMS, a Academia Sul-Mato-Grossense de Letras e também da própria Fundação de Cultura, como também era Humberto Espíndola, que trabalhou na

¹⁸⁰ *Idem.*

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² Revista MS Cultura, ano 1 – nº 3, 1985. Texto da propaganda publicitária da Empresa de Energia Elétrica de Mato Grosso do Sul – ENERSUL.

entidade nos seus primeiros anos de funcionamento. Além disso, no caso da ENERSUL, por se tratar de uma empresa estatal, indiscutivelmente atenderia aos interesses dos grupos dominantes que compunham a administração pública estadual. Ou seja, colaboraram para reafirmar a imagem de um estado ruralizado, gerenciado e submetido pelo poder político, econômico e intelectual que procedia do campo.

Retornando à questão do boi, a postura inicialmente crítica de Humberto Espíndola em relação a essa sociedade foi incorporada por outros segmentos artísticos da região. Geraldo Roca, um dos principais compositores da música regional sul-mato-grossense, afirmou certa vez que Humberto foi uma espécie de “pai” intelectual da sua geração. Para Roca, “ele foi o responsável pelo primeiro saque da cultura daqui que foi o quadro Boi-general, de 1968 [...]. É uma crítica a ditadura, a economia, ao homem atrasado, ao bovino, tudo junto numa sacada só”. Na concepção do compositor, a própria música **Polca Outra Vez (Faixa 32)** é inspirada nessa influência “humbertiana”. A temática da canção foi interpretada por Roca como tratando de “um cara saindo da civilização, do Rio de Janeiro, ou de onde ele estivesse, e adentrando o mundo do Centro-Oeste, a Terra do Boi, a Zebulândia”¹⁸³. Ou seja, é também a imagem da terra não civilizada, espaço do atraso. O carioca Geraldo Roca, por sua vez, apesar de estar muito ligado à música de Mato Grosso do Sul, ainda é um grande crítico dessa sociedade. Recentemente, em uma entrevista a Maria da Glória Sá Rosa, Roca representou Campo Grande como uma “grande fazenda”¹⁸⁴. Disse Geraldo: “Morei no Rio de Janeiro até os 30 anos. E, quando vim pra cá, estranhei o negócio de a noite acabar, na semana, às 11:30 ou à meia noite, o que me deixava às vezes enlouquecido. Acaba tudo, você não tem com quem falar, não tem para onde ir e isso me deixava desesperado”¹⁸⁵.

A canção **Polca Outra Vez**, que para Rodrigo Teixeira e Maria da Glória Sá Rosa retomam uma idéia de democracia cultural em Mato Grosso do Sul, constitui uma crítica bastante robusta não só em relação a essa imagem de sociedade ruralizada, como também a práticas culturais evidentes na região sul-mato-grossense, especialmente de aspectos da cultura paraguaia. Nessa canção, há referência a uma estrutura econômica atrasada, *démodé*, tendo como suporte o relacionamento entre o homem civilizado e a filha do rei do gado, indivíduo não civilizado, brega, cafona: “Dança comigo um momento, morena *Che Ro Rai hú*/ Eu sei que você é filha do rei do gado zebu/ Falemos de céu azul/ Falemos de casamento, que eu quero esse gado todo consignado num testamento”. E completa: Morena *Che Roga Mi*,

¹⁸³ ROCA, Geraldo. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Geraldo Roca**: Sobre todos os trilhos da terra, 2007.

¹⁸⁴ ROCA, Geraldo. *Entrevista*. SÁ ROSA e DUNCAN, 2009, p. 79.

¹⁸⁵ *Idem.*, p. 80.

seu pai não me reconhece/ Enquanto diz por aí que eu não sou coisa que preste/ No baile eu morro de rir do *Black Tie* que ele veste/ Hipócrita a velha peste acena e sorri” (**Polca Outra Vez –Composição:** Geraldo Roca).

Noutro aspecto da canção, há referência ao personagem Juan Martinez Ortega, uma espécie de maestro de música paraguaia. Embora para alguns esse aspecto da canção seja a valorização da influência cultural paraguaia, “a influência paraguaia é a mais visível, o que comprova a composição Polca Outra Vez, de Geraldo Roca, que resume as alegrias dos bailes nas fazendas comandadas pelo compasso da polca”, como afirmou Maria da Glória Sá Rosa (SÁ ROSA e DUNCAN, 2009, p. 19), trata-se, pois, de uma atitude satírica do compositor. Nessa canção a influência paraguaia é colocada como algo anedótico, sendo a música paraguaia uma manifestação altamente redundante e sem nenhum vigor estético: “Ramon Martinez Ortega, paraguaio de Assunción/ Comanda o baile hoje a noite, o baile então será bom/ Ramon conhece a receita, que quê interessa o tom / Conta um, dois, três, e mete bronca, mais uma vez/ E tome polca!”. A crítica direcionada a música paraguaia fica implícita quando canta: “É nesse compasso, o negócio aqui, ô guria/ Só nesse compasso, que nunca tem fim, ô guria/ Dim dim dim dim dim dim, roda em volta de mim, polca paraguaia é assim” (**Polca Outra Vez –Composição:** Geraldo Roca).

A crítica de Geraldo Roca sobre essa “grande fazenda” foi explicitada na canção **Sobre a Cidade Média (Faixa 33)**. Nessa canção Geraldo coloca Campo Grande como um lugar de monotonia, do tédio, lugar em que nada acontece: “A minha namorada fala alto e bebe mal/ o que vem nos tornando uma atração local/ local onde emoção é casamento e funeral”. Então, como sugeriu o compositor, “nossa saída, é embarcar no Corujão” (**Sobre a Cidade Média – Composição:** Geraldo Roca).

Contudo, num determinado momento, a atenção desses artistas se volta ao Pantanal. E existe um momento bastante simbólico nesse curso. Visto que um dos assuntos mais marcantes desde a década de 1980 esteve relacionado à preservação do Pantanal, o Pantanal Alerta Brasil, promovido pela Reserva Nacional, entre os anos de 1987 e 1993, tornou-se um dos eventos mais importantes. Contanto com a adesão de músicos, escritores, artistas plásticos, cineastas e jornalistas de todo o país, o evento proporcionou simpósios, debates, shows musicais e exposições artísticas no intuito de conscientizar a população brasileira sobre os problemas do Pantanal, que já havia sido transformado em paraíso ecológico. Segundo Leite:

[...] destaca-se o entendimento construído desde os anos 1970 de que a região é uma espécie de paraíso ecológico, santuário ou paraíso das espécies. Essa condição ou ressignificação da região esteve suportada pelas demandas decorrentes do crescimento das grandes metrópoles que concentraram milhões de pessoas em espaços reduzidos, sem esquecer dos excluídos que alargaram as favelas. Combinado a isso há o desmatamento urbano e rural e a poluição em suas várias formas que avançaram muito, contribuindo para degradar expressivamente a qualidade do ar nas metrópoles e no planeta como um todo (LEITE, 2008, p.147).

Para a música de Mato Grosso do Sul, a primeira edição do evento foi de grande importância, pois, além de se apresentarem no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, nos dias 19 e 20 de dezembro de 1987, artistas como Almir Sater, Alzira Espíndola, Celito Espíndola, Geraldo Espíndola, Guilherme Rondon, João Figar, Paulinho Simões e Toninho Porto foram chamados a informar a população brasileira sobre os problemas ambientais e da cultura da região pantaneira. Curioso é o fato de que essa mesma geração que, entre o final da década de 1960 e 1970 havia renegado os temas ‘regionais’, buscando uma música mais urbana, passou a ser autoridade sobre a cultura pantaneira, legítimos representantes do Pantanal sul-mato-grossense, um lugar que passaram a conhecer tempos depois de já cantarem suas belezas.

Em uma entrevista, a cantora e instrumentista Lenilde Ramos revelou que a sua geração foi motivada a cantar sobre o Pantanal, transformá-lo numa das paisagens mais abordadas na música regional sul-mato-grossense, não só por conta das referências dos músicos mais antigos, mas, principalmente, por conta do interesse das grandes mídias pela região¹⁸⁶. Segundo Lenilde:

[...] eu comecei a incentivar meus amigos músicos a conhecer o Pantanal, porque todo mundo cantava o Pantanal, o Guizzo cantava o Pantanal, os mais antigos cantavam o Pantanal, bem certeza que eles já conhecessem o Pantanal. [...] acontece que o Pantanal começou, na década de 70, a ser mais falado em relação à preservação... Todo mundo começou a se dar conta de que o Pantanal tanto do Norte quanto do Sul que, na verdade era um só, a nação pantaneira, os ícones da nação pantaneira... Então nós, super urbanos (a gente era daqui pra São Paulo, no máximo daqui pra Dourados), tinha essa coisa de que nós temos um cenário, aí o Pantanal... Eu falo de boca cheia que eu sou do Pantanal¹⁸⁷.

¹⁸⁶ RAMOS, Lenilde. *Entrevista*. Campo Grande, 2010.

¹⁸⁷ *Idem*.

O saldo positivo para esses artistas foi o registro de suas apresentações, um trabalho produzido por Guilherme Rondon e que, apesar de ter sido registrado num gravador K7, o áudio é de boa qualidade. No que se refere às canções presentes do disco, não há nenhuma grande novidade. Os ritmos vão da guarânia ao arrasta-pé, com exceção da canção **Na Chapada**, gravada por Tetê Espíndola em seu disco *Parcerias*, que não participou do evento por conta do nascimento do seu primeiro filho, hoje um dos novos nomes do “clã” Espíndola, Dani Black. Na ocasião, Celito fez homenagem à irmã interpretando a canção.

O que há de mais notável para os artistas sul-mato-grossenses participantes desse disco é o fato de terem se transformado em referências do universo cultural pantaneiro. Dali em diante se confirma a idéia de uma ‘música pantaneira’, um gênero musical que elegeu como temas tópicos da fauna, flora e cultura pantaneira, a partir de ritmos fronteiriços em divisões ternárias. Desde então, o disco *Tetê e o Lírio Selvagem*, que já fazia a crítica ao desmatamento, da necessidade de preservação ambiental, nitidamente influenciados pelo *Flower Power*, com as estampas que faziam referência à fauna e flora do cerrado sul-mato-grossense, passou a ser um disco sobre a preservação do Pantanal, mesmo que em nenhum momento esse lugar seja citado nas letras. Assim, passaram a valorizar em suas entrevistas e materiais de divulgação, uma relação estrita com a cultura pantaneira. Tudo isso foi reafirmado, ao longo dos anos 1990, inclusive com o surgimento da polca-rock.

3.4 – A Polca-Rock e a reafirmação da identidade fronteiriça.

Entre o final dos anos 1980 e início dos anos 1990, uma nova geração de músicos começou a atuar de modo mais significativo na cena musical de Campo Grande. Naquele momento, começava a ser desenvolvido o conceito estético que ficaria conhecido como a polca-rock.

Dentre os artistas mais significativos daquele movimento, destacaram-se Caio Ignácio, Rodrigo Teixeira, e o irmão caçula dos Espíndola, Jerry Espíndola. A “receita” da polca-rock propunha basicamente a fusão do pop, de um rock n’ roll mais pesado, misturados a elementos de música tradicional paraguaia, a polca, a guarânia e o chamamé, que em boa medida já havia sido incorporado pela música urbana campo-grandense ao longo dos anos 1980. Disse Rodrigo Teixeira:

Naquele final dos anos 1980, havia uma escassez de bandas e a polca-rock veio com a vontade de regionalizar, de envenenar a polca paraguaia e ser portadora da mensagem: olha, estamos aqui, somos uma nova geração de músicos, não existe apenas o pessoal da Jacarelândia. A influência dessa geração Prata da Casa era muito forte na época e muita gente se revoltava. Havia uma postura política na polca-rock. Hoje eu reconheço como eles me influenciam e influenciaram de forma definitiva. Mas na época era diferente¹⁸⁸.

Além dessa necessidade de “regionalizar”, como foi dito por Teixeira, para os músicos envolvidos, essa nova sonoridade poderia, enfim, colocar a música sul-mato-grossense no centro do espetáculo musical em nível nacional, objetivo cobiçado desde o lançamento do disco *Tetê e o lírio Selvagem*, no final dos anos 1970 e reavivado em momentos esporádicos, como a inserção de Almir Sater na teledramaturgia brasileira e na vitória de Tetê Espíndola no Festival dos Festivais da Rede Globo, em 1985, com a canção **Escrito nas Estrelas**. Além disso, existia também a esperança por superar os artistas da geração Prata da Casa, tal como esses últimos fizeram em relação à geração da música sertaneja de raiz nos anos que precederam a divisão do Mato Grosso. A meu ver, existia ali uma espécie de atualização identitária e cultural, afinal, as influências e as referências musicais dessa nova geração eram, em boa medida, diferentes se comparadas à geração precedente. Isso está implícito quando Teixeira afirma:

Nos anos 1980/1990, a questão da polca rock era apenas uma parte do processo, não um todo, como veio a acontecer depois. A gente conseguia pensar mas, pela inexperiência, não conseguia concretizar muito bem a idéia. Eu tocava reggae, funk, rock e polca-rock também. Era mais uma coisa germinativa e de postura. Se soa estranho ainda hoje, naquela época era mais ainda, pois além do som pesado havia a mistura com o regional¹⁸⁹.

No entanto, para muitos artistas dessa nova geração, aliás, a idéia germinal da polca-rock já existia desde o *Tetê e o Lírio Selvagem*, expressamente com a canção **Na Catarata**, isso porque ela já deixava ‘evidente’ a influência pelos ritmos ternários e pelo fato de sua introdução ter sido baseada em elementos sonoros mais voltados ao rock. Esta seria a fase inconsciente da polca-rock, como enfatiza Rodrigo Teixeira¹⁹⁰. No entanto, ele mesmo revelou que o trecho em questão foi acoplado à canção pela banda de apoio responsável pela

¹⁸⁸ TEIXEIRA, Rodrigo. *Entrevista*. SÁ ROSA & DUNCAN, 2009, p. 201.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 203.

¹⁹⁰ Disponível em: http://www.humbertoespindola.com.br/006-mino-txt_004.htm.

gravação do disco, que contava com a participação do pianista Nelson Ayres, um dos mais importantes pianistas do país. Ou seja, aquilo que foi historicamente considerado como uma marca pura, a essência da identidade musical de Mato Grosso do Sul, não estava na idéia original da música, não foi uma idéia que nasceu da memória musical dos Espíndola. Para ser mais preciso, ela é parte de uma adequação estética que permeou toda a produção do disco no intuito de “aproximar o trabalho do que seria mais comercial para a época”¹⁹¹. Conforme já foi discutido no segundo capítulo, um dos grandes problemas enfrentados pelo grupo naquele disco, foi a insistente interferência da gravadora na sua produção musical, desde a escolha dos músicos que formariam a banda de apoio, até o arranjo das canções, os quais ficaram, segundo a própria Tetê Espíndola, muito diferentes das idéias originais, basicamente um som mais acústico¹⁹².

Além da referência à **Na Catarata**, a canção **Polca Outra Vez**, de Geraldo Roca também é apontada como uma matriz da polca-rock. Apesar de muitas vezes passar despercebido, essa canção narra, de forma satírica, a vinda de um jovem da capital para um mundo ruralizado e retrógrado, que seria, na visão do compositor, o Centro-Oeste brasileiro e sua face cultural voltada à cultura paraguaia, especialmente, Mato Grosso do Sul, o “velho matão”. Para Geraldo Roca, “**Polca Outra Vez** é um cara saindo da civilização, do Rio de Janeiro, ou de onde ele estivesse, e adentrando o mundo do Centro-Oeste, a Terra do Boi, a Zebulândia... **Polca Outra Vez** é Rock n’ Roll, não é outra coisa... Tem até aquele rife a la Chuck Berry, mas em compasso ternário”¹⁹³. Nessa definição do seu conceito, é interessante notar que para ele existe um modelo de civilização, especialmente o Rio de Janeiro. No entanto, essa idéia de um modelo urbano e cultural sempre esteve presente na mentalidade dos artistas da região, com destaque especial a São Paulo, como apontado no primeiro capítulo.

Outra questão interessante para ser percebida diz respeito às diferentes maneiras de recepção dessa canção. Para Maria da Glória Sá Rosa e Idara Duncan, ao contrário de Geraldo, essa canção revela a grande influência da cultura paraguaia em Mato Grosso do Sul, canção “que resume as alegrias dos bailes nas fazendas comandados pelos compassos da polca (SÁ ROSA & DUNCA, 2009, p.19). Essa noção é questionável, afinal, o próprio personagem criado por Geraldo Roca, Juan Martinez Ortega, maestro paraguaio, é um

¹⁹¹ **Tetê e o Lírio Selvagem**. Disponível em: <http://www.humbertoespindola.com.br/006-mino-txt_004.htm>. Acesso em: 26 de fev. 2012.

¹⁹² ESPÍNDOLA, Tetê. *Entrevista*. TEIXEIRA, Rodrigo. **Tetê Espíndola**: sertaneja planetária, 2007.

¹⁹³ TEIXEIRA, Rodrigo. **Geraldo Roca**: Sobre Todos os Trilhos da Terra. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/geraldo-roca-sobre-todos-os-trilhos-da-terra>>. Acesso em: 25 de fev. 2012.

indivíduo displicente quanto a “receita” musical paraguaia, entendida com uma musicalidade não refinada, “qualquer nota”, para utilizar uma expressão corrente entre os músicos: “que quê interessa o tom/ Conta um, dois, três, e mete bronca, mais uma vez/ E tome polca!”. Além disso, a imagem construída pelo compositor em referência ao grande fazendeiro da região, pai da moça que interessa muito mais pela fortuna da criação de gado do que propriamente por conta de algum sentimento romantizado. Roca o representa como um personagem cafona, um brega-chique, cuja esposa é traduzida pelo compositor apenas como uma velha hipócrita. A canção torna evidente um imaginário corrente nos anos 1980 que empreendia uma crítica a essa sociedade do boi, um dos primeiros esteios identitários de Mato Grosso do Sul. Uma crítica nascida, basicamente, no seio dos circuitos artísticos e intelectuais campo-grandenses.

Polca Outra Vez

Composição: Geraldo Roca

Bêbado no avião, aqui vou eu Centro-Oeste,
Eu fiz a conexão, voltei de Punta del Leste,
Ninguém proibiu, e o avião não caiu,
Aterrisamos de volta ao velho matão.

E tome polca!

É nesse compasso,
O negócio aqui, ô guria,
Só nesse compasso,
Que nunca tem fim, ô guria,

Dim dim dím dim dim dim, roda em volta de mim,
Polca paraguaia é assim.

Ramon Martinez Ortega, paraguaio de Assunción
Comanda o baile hoje a noite, o baile então será bom
Ramon conhece a receita, que quê interessa o tom
Conta um, dois, três, e mete bronca, mais uma vez

E tome polca!

É nesse compasso,
Assim é que é, ô guria,
Não é vanerão,
esse é chamamé,

Dim dim dim dim dim dim, roda em volta de mim,
Polca paraguaia é assim.

Dança comigo um momento
Morena *Che Ro Raihuuuu (eu gosto de você)*
Eu sei que você é filha
Do rei do gado zebu
Falemos de céu azul
Falemos de casamento
Que eu quero esse gado todo
Consignado num testamento

Morena *Che Roga Mi (da minha casa)*
Seu pai não me reconhece
Enquanto diz por aí
Que eu não sou coisa que preste
No baile eu morro de rir
Do Black Tie que ele veste
Hipócrita a velha peste
Acena e sorri

E tome polka!

É nesse compasso,
O negócio aqui, ô guria,
Só nesse compasso,
Que nunca tem fim, ô guria,

Dim dim dim dim dim dim, roda em volta de mim,
Lá na fronteira é assim.

Na trama construída por Geraldo Roca, a música paraguaia é visivelmente representada como uma fórmula altamente repetitiva: “Dim dim dim dim dim dim, roda em volta de mim / Polca paraguaia é assim”. Desse modo, é interessante perceber que a influência paraguaia é colocada de modo irônico por Geraldo Roca, diferentemente do que propõem as professoras Maria da Glória e Idara Duncan ao se reportarem à canção.

Outra referência importante para a geração da polca-rock foi o grupo *Poranguetê*. Nos anos 1980, o *Poranguetê* se destacou no cenário campo-grandense a partir da proposta de fazer um “rock de botina”. O *Poranguetê* aconteceu simultaneamente à explosão do que se chamou de rock rural, cujo nome mais expressivo foi o trio Sá, Rodrix e Guarabira. O rock rural fez a fusão entre o rock, o rasqueado, música folk inglesa e estadunidense, a música sertaneja de raiz, com violas e violões, ou seja, ele reunia no mesmo hall de referências Luiz Gonzaga e Bob Dylan; Crosby, Still & Nash e Tônico & Tinoco, fazendo algo que é muito comum na música brasileira, para falar especificamente, que é a fusão de sonoridades que resultam em experiências sonoras nitidamente híbridas. Algumas das primeiras experiências

do rock rural aconteceram com Tom Zé, ainda na época do Tropicalismo, especialmente com a canção 2001, e *Casa no Campo*, de Zé Rodrix. Com Sá, Rodrix e Guarabira, no entanto, o rock rural tornou-se mais bem definido e direcionado, figurando como um conceito musical e não apenas parte de outro conceito, no caso, o Tropicalismo. Nesse sentido, a experiência do Poranguetê foi tomada como uma referência mais roqueira na música de Mato Grosso do Sul, conforme nota-se a partir das palavras de Rodrigo Teixeira:

Nas conversas com o Caio Ignácio a gente refletia sobre um jeito de fazer com que a música daqui tivesse uma pegada mais forte, uma linguagem mais roqueira, com menos violão, mais guitarra e percussão. [...]. Antes disso houve o Poranguetê, grupo de Lenilde Ramos, Pedro Ortale, Geraldo Ribeiro, Antônio Porto e Cacá na bateria, que faziam um som que eles batizavam de Rock de Botina¹⁹⁴.

A primeira canção declarada como uma polca-rock foi **Colisão (Faixa 34)**, composta por Jerry Espíndola e Ciro Pinheiro. “Colisão, de Jerry Espíndola e Ciro Pinheiro, [...] pode figurar como a primeira polca-rock tocada como tal. No final da década de 1980 e início de 1990, eu acompanhei Caio como guitarrista e, por isso, toquei bastante Colisão já com a intenção de fazer polca-rock”¹⁹⁵. No conjunto do disco *Pop Pantanal*, de Jerry Espíndola, **Colisão** destoava do restante das composições, pois havia nela algo notado pelo músico Paulinho Moska como singular no universo já saturado da música pop brasileira: o ritmo ternário, uma influência da música paraguaia, conforme narra Teixeira:

Em 2001, o Jerry me ligou, comunicando sua ida ao Rio onde iria lançar o disco Pop Pantanal. Jerry chegou ao Rio, foi à casa do Paulinho Moska e depois foi à minha. Tocou a campainha e entrou borocochô. Perguntei-lhe o que tinha acontecido, já que estava com um disco novo na mão. Bicho, fui à casa do Paulinho Moska, ele me falou que tudo que tem no meu disco já não é mais novo. A única coisa de que ele gostou foi Colisão, porque é uma coisa diferente. Ele disse que todo mundo já fez música pop¹⁹⁶.

Na verdade, **Colisão** responde a questões altamente importantes no universo cultural e musical sul-mato-grossense. De um lado, ela reafirma uma identidade cultural mais voltada à cultura das sociedades platinas, pairando nas noções que sugerem Mato Grosso do Sul mais voltado culturalmente ao Paraguai do que com o restante do país. Do outro lado, ela é a mais

¹⁹⁴ TEIXEIRA, Rodrigo. *Entrevista*. SÁ ROSA & DUNCAN, 2009, p. 201.

¹⁹⁵ *Idem*.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 204.

recente aposta da música regional de Mato Grosso do Sul na tentativa de obter um reconhecimento no mercado fonográfico brasileiro, ainda insistindo no que seriam suas especificidades: os ritmos ternários, o Pantanal, a cultura indígena, etc. Então, foi justamente a partir da constatação de isso tudo ainda poderia ser um diferencial da música de Mato Grosso do Sul, que surge, de fato, a polca rock. Disse Rodrigo Teixeira

O que o Paulinho Moska disse a ele foi justamente o que o Caio e eu ressaltávamos na década de 1980. A polca-rock é um diferencial que pode ser utilizado de maneira mais contundente. E é algo que é natural nosso. “Não adianta repetir o que todo mundo faz”. Foi como se o Paulinho Moska dissesse ao Jerry: *Você tem uma coisa pura nas mãos, algo que só você sabe fazer e precisa potencializar*. O Jerry não colocava fé nessa questão ainda. O Paulinho Moska foi quem abriu os olhos dele. Quando aconteceu isso no apartamento da Santa Clara, a chama da polca-rock subiu. Aquele braseiro que estava quase apagando cresceu e fizemos ali o pensamento de fazer algo centrado na polca-rock¹⁹⁷.

É interessante notar que a própria letra de **Colisão** remete a essa questão identitária. Quando propõe a ideia de “nosso ritmo”, Jerry está fazendo referências aos ritmos ternários, característicos da música tradicional do Paraguai e, já assentados na música regional de Mato Grosso do Sul. Além disso, Jerry também dá destaque a ideia de que os ritmos ternários, por não serem tão usuais na música brasileira, são complicados em demasia para os ouvidos não treinados: “Pensa que não pode manter/Que é melhor nem tentar”.

Colisão

Composição: Jerry Espíndola e Ciro Pinheiro

Você também conhece
E gosta do nosso ritmo
Pensa que não pode manter
Que é melhor nem tentar
Não te quero fria memória
Nem te quero mito de história

Eu te chamo porque
Sei que não é de pano
Seu sorriso de prazer
É mentira seu medo
De me dar a mão

¹⁹⁷ *Idem*, p. 205.

É besteira negar
Nossa colisão

Tenho pressa te quero agora
Bem antes da guerra
Vem comigo
Não pense nem fale nada
Apenas segure a levada

Depois da polca rock, tal como aconteceu com os artistas da geração Prata da Casa que repentinamente se tornaram referência sobre a cultura do Pantanal de Mato Grosso do Sul, os artistas vinculados a esse movimento acabaram tornando-se referência sobre a cultura de Mato Grosso do Sul. O próprio Jerry Espíndola fez uma série de workshops na capital e no interior do estado sobre a música e a cultura de Mato Grosso do Sul, destacando o valor dos ritmos ternários para a música sul-mato-grossense. Segundo o músico, “eram oficinas, em média, de duas horas e meia, destinadas ao pessoal ligado à música. Destaquei a importância do ritmo ternário para Mato Grosso do Sul”¹⁹⁸. Consta em uma matéria de Oscar Rocha para o Jornal Correio do Estado a seguinte afirmação:

O músico explica que os ritmos em tempo ternário não são tão comuns na música brasileira. O samba é binário, enquanto gêneros como rock, pop e funk são quaternários. “Estilos como o chamamé, guarânia, polca paraguaia trabalham com ritmos com tempos em 3/4 e 6/8. São estes ritmos que são marcantes na nossa música”¹⁹⁹.

A verdade é que, não fosse a geração que surgiu dos festivais de música em Campo Grande e que depois atuou efetivamente na idéia de regionalizar a cultura urbana sul-mato-grossense, esse tipo de referência não seria considerada a máxima representação da identidade musical de Mato Grosso do Sul, afinal, a música paraguaia foi, durante muito tempo, associada a um grupo subalternizado na “sociedade do boi”. Era música da peonada nos fundos da fazenda. Ou seja, a polca-rock é a continuação de uma proposta regionalizante que está em vigor desde os anos 1980. Na imagem de Rodrigo Teixeira caracterizado para uma apresentação de um dos seus projetos musicais, o Mandioca-Loka, que também é uma referência à raiz tão importante na culinária de Mato Grosso do Sul, ainda é visível a referência à cultura indígena, já destacada nos anos subsequentes à divisão do Mato Grosso (Figura3.2).

¹⁹⁸Disponível em: http://www.correiodoestado.com.br/noticias/musicalidade-regional-em-duas-etapas_6972/

¹⁹⁹ *Idem*.



Figura 3.4: Rodrigo Teixeira caracterizado para uma apresentação do *Mandioca Loka*.

Muito embora a polca-rock pudesse ter sido uma atitude de contestação frente aos artistas que figuram, desde os anos 1980, como os legítimos representantes da música de Mato Grosso do Sul, como sugere Rodrigo Teixeira²⁰⁰, quando se brigava por uma reformulação da música urbana, especialmente em Campo Grande, ela apenas inseriu outros artistas no universo do que se pode chamar de “a música oficial de Mato Grosso do Sul”, ou seja, aquela que adquiriu o *status* de legítima representação musical da região, a partir de núcleos importantes na estrutura política do estado, em que se destacam intelectuais, políticos e os próprios artistas.

²⁰⁰ TEIXEIRA, Rodrigo. *Entrevista*. SÁ ROSA & DUNCAN, 2009, p. 201.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando a influência da historiografia francesa no Brasil, a historiadora Ana Maria Carvalho de Oliveira destacou que aquilo que se pretende a partir dessa modalidade historiográfica, a chamada História Regional ou Local, é “aflorar o específico, o próprio, o particular” (OLIVEIRA, 2003, p. 15). A partir dessa concepção, é produzido o que se pode chamar de discurso regionalizante, ou seja, que inventa e faz ver o regional a partir de perspectivas fundamentalmente essencialistas. Logo, o grande problema que se coloca frente aos historiadores é questionar a criação das imagens e saberes sobre a região, visto que muitas vezes a região é notada “como um dado prévio, como um recorte espacial naturalizado, a-histórico, como um referente identitário que existiria per si [...] que parece não ser fruto de um dado processo histórico” (ALBUQUERQUE JR., 2008, p. 55).

No caso de Mato Grosso do Sul, é explícito que alguns setores da sociedade, especialmente durante as duas primeiras décadas após a divisão do antigo Mato Grosso, ficaram mais próximos da administração estadual, ocupando importantes espaços de produção de saberes sobre a região. Não se pode ignorar, por exemplo, a atuação dos intelectuais vinculados à Academia Sul-Mato-Grossense de Letras (ASL) e ao Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul (IHGMS), na proposta de formular uma memória coletiva e, conseqüentemente, a própria história da região, como mostram os estudos de Carlos Magno Meires Amarilha (2006) e Ricardo Souza da Silva (2006). Ao mesmo tempo, não se pode ignorar a atuação dos artistas que surgem no contexto dos festivais de música popular em Campo Grande e que posteriormente vinculam-se à Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS), transformando-se em agentes fundamentais na produção de identidades artísticas e culturais para a região. Além disso, destacam-se também os eventos organizados pela UFMS e a TV Morena que, no curso dos anos 1980, não mediram esforços para promover e divulgar as produções artísticas consideradas regionais, no intuito de, por exemplo, preservar uma memória “que se desgastaria se não fosse registrada”, ou mesmo, de “valorizar uma linguagem regional emergente” (UFMS, 1981, p.10-11).

Isso tudo permite considerar que o processo de semiotização que produziu a maioria dos grandes discursos sobre Mato Grosso do Sul, como a “Terra do boi e da soja”, num primeiro momento, ou como o “Estado do Pantanal” mais recentemente, contaram com a adesão de importantes setores da sociedade, sendo que a característica em comum entre eles foi estar de algum modo, vinculados aos grupos que se encastelaram no poder administrativo

em nível estadual, intimamente atrelados à agropecuária da região, como demonstra a pesquisa de Marisa Bittar, desenvolvida a partir do interesse da autora em compreender “a origem das classes sociais dominantes em Mato Grosso do Sul e sua relação com a estrutura agrária do Estado” (BITTAR, 2009, p. 13). Ou seja, foi estabelecida uma teia de micropoderes que se entrelaçavam a partir de interesses específicos, cada um fornecendo, em seus próprios limites, representações para a elaboração de uma imagem que reafirma Mato Grosso do Sul como um espaço fundamentalmente agrário e pantaneiro.

Tendo em vista essa perspectiva, que obviamente não é a única possível, é importante considerar que essa imagem de estado rural não corresponde à realidade sul-mato-grossense, afinal, ao menos desde os anos 1980, a maior parte da população sul-mato-grossense se concentra em cidades, estimulado, em boa medida, pela redução da força de trabalho no setor primário de produção da região que se iniciou ainda nos anos 1970, acompanhado pelas transformações tecnológicas do campo. Em decorrência disso, “a concentração fundiária tem sido a tendência marcante no campo sul-mato-grossense” (BITTAR, 2009, p. 30). Na opinião de Marisa Bittar, esse cenário de urbanização acelerado, desacompanhado de efetivas políticas urbanas, resultaram na deterioração da qualidade de vida na maioria das cidades do estado (BITTAR, 2009, p. 32).

No entanto, é tão grande a força política do agronegócio em Mato Grosso do Sul, que alguns grupos foram capazes de influenciar importantes espaços da vida social, fazendo com que as percepções sobre o estado, especialmente a partir de 1977, quando o antigo Sul de Mato Grosso recebeu da Ditadura sua autonomia político-administrativa, ratificassem certo alinhamento de interesses entre alguns grupos políticos, artísticos e intelectuais. Muito por conta disso, acabaram influenciando uma parcela significativa da população, a qual coube reproduzir, algumas vezes sem muita lucidez, o interesse das elites políticas a partir do seu próprio discurso.

São noções que reivindicam e legitimam uma vocação agropecuária para a região, colocando esse modelo produtivo como o mais adequado às suas características geográficas, como se pode observar em uma entrevista divulgada no jornal *Estado de São Paulo* no dia 9 de novembro de 1996, quando um produtor rural afirmou: “[...] a pecuária extensiva é a solução econômica encontrada pelos fazendeiros, para sobreviver e utilizar nossas terras”, e continua: “Toda a região de Mato Grosso do Sul, de areia quartzosa, [...] só pode ter pecuária extensiva” (O Estado de São Paulo *apud* BITTAR, 2009, p. 56). Tais palavras se afastam em, praticamente, vinte anos da divisão do antigo Mato Grosso, o que deixa evidente que essa

noção de que o agronegócio é a “solução econômica” para Mato Grosso do Sul encontra-se profundamente enraizada. Como se percebeu ao longo do texto, o grupo de artistas aqui estudado também contribuiu num determinado momento para cristalizar essa imagem para o estado.

Muito por conta desse entendimento de que o agronegócio é o motor econômico da região, em Mato Grosso do Sul, pertencer à elite agrária, quase que invariavelmente, significou pertencer também à elite política. Ou seja, o poder econômico do campo foi transformado em poder político. Não é de causar surpresa, então, que os entremeios da política estadual tenham sido, em grande parte das vezes, determinados em benefício próprio dos latifundiários. Parece-me fatalista que, sendo a região um espaço tradicionalmente dominado, nas esferas políticas e econômicas, pelo agronegócio, os signos identitários de Mato Grosso do Sul tenham sido construídos a partir de laços estreitos com os interesses específicos desses grupos e, conseqüentemente, eles tenham se revelado na própria produção dos músicos locais.

Nesse sentido, esta pesquisa registrou a importância do final da década de 1960 para a música de Mato Grosso do Sul, afinal, foi naquele momento que se inaugura um circuito de festivais de música popular de Campo Grande, promovidos numa parceria entre a Aliança Francesa, o Jornal do Comércio, a Rádio Educação Rural e o Clube Surian, num primeiro momento, e pela TV Morena e a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), já no final da década de 1970, quando caminhava para seu esgotamento, donde surgiram os artistas que sustentariam uma noção de música regional sul-mato-grossense.

Os festivais surianistas, como são lembrados os certames que aconteceram no Clube Surian, foram responsáveis por evidenciar o nascimento de uma música urbana autoral em Campo Grande, a segunda cidade do Antigo Mato Grosso, considerada por muitos a capital econômica do estado²⁰¹. Desde então, cantores e compositores como Paulo Simões e Geraldo Espíndola, integrantes do grupo *Os Bizarros*, passaram a figurar no circuito musical regional com uma proposta bastante evidente de fazer uma música que estivesse voltada às questões da vida urbana, muito mais vinculadas aos conceitos estéticos da música pop que, a partir daquele momento, colocou-se no centro do espetáculo das grandes mídias da época (rádio, TV e imprensa escrita).

Nasceu do interior da classe média campo-grandense, um grupo de jovens compositores, interessados e inspirados pelo rock n’ roll britânico (Beatles, Rolling Stones,

²⁰¹ SÁ ROSA, 1981, p. 9.

Pink Floyd, Bob Dylan), pelos artistas da Jovem Guarda (Roberto e Erasmo Carlos), pelos tropicalistas (Os Mutantes, Gilberto Gil e Caetano Veloso). Eram artistas que desejavam, acima de tudo, colocar a música do Sul de Mato Grosso nos padrões das grandes mídias nacionais. Assim, aqueles festivais foram o espaço privilegiado não só para o treinamento desses novos artistas, como também para o “adestramento” do próprio público, posto frente a uma nova cena artística para a cidade de Campo Grande.

Como se viu, a grande inspiração, tanto dos organizadores dos festivais, quanto dos próprios artistas, foi o circuito de festivais da TV Record, especialmente o festival de 1967, quando os tropicalistas, liderados por Gilberto Gil e Caetano Veloso, estabeleceram um novo conceito estético-musical construído, basicamente, a partir de experimentações sonoras. No caso de Gilberto Gil, por exemplo, a fusão de *Beatles* com Luis Gonzaga, de Jefferson Airplane com Banda de Pífaros de Caruaru, dando suporte a temas do cotidiano urbano das grandes cidades, mostrou que essa mistura de rudimentos poderia resultar em sonoridades altamente inovadoras. Notou-se ao longo do texto, que a música regional urbana sul-mato-grossense também se baseou nesse modelo, resultando num produto experimental e híbrido.

Com a criação de Mato Grosso do Sul, entre 1977 e 1979, essa geração dos festivais foi elevada ao patamar de legítima representante da música sul-mato-grossense. De acordo com a argumentação do jornalista e músico Rodrigo Teixeira, um dos principais divulgadores da música regional de Mato Grosso do Sul, aquele momento estimulou um sentimento de rejeição de tudo que pudesse representar a cultura do Antigo Mato Grosso. Nesse sentido, a música sertaneja de raiz, que estava já arraigada na cultura musical da região, sobretudo nas cidades do interior, não seria considerada uma manifestação condizente com aquele novo momento. Entretanto, a geração de artistas que havia renegado a música sertaneja de raiz no tempo dos festivais, foi colocada perante o desafio de cantar a cultura regional de Mato Grosso do Sul, não sem antes contribuir para a sua própria invenção, ou seja, a invenção de uma identidade regional sul-mato-grossense. Maria da Glória Sá Rosa, uma das principais articuladoras dessa música urbana que nasce no final da década de 1960 e se consagra na criação de Mato Grosso do Sul, fez a seguinte leitura sobre aquele momento: “A divisão do Estado acentuou em nossos compositores a necessidade de afirmação da identidade cultural o que significava dar ênfase aos temas regionais, como o cerrado, o Pantanal, o folclore, a vida nas tribos indígenas”²⁰².

²⁰² SÁ ROSA & DUNCAN, 2009, p. 22.

Na verdade, a criação do estado colocou frente não só aos artistas, como também aos intelectuais (UFMS, ASL, IHGMS), a tarefa de construir uma identidade cultural para Mato Grosso do Sul. Isso está explícito em entrevistas como a de Carlos Colman, concedida a Maria da Glória Sá Rosa e Idara Duncan, quando ele afirmou que o período pós-divisão foi um período bastante rico culturalmente, “quando”, diz ele, “buscávamos uma das coisas mais importantes na vida de um povo, que é identidade cultural. Poucas pessoas tinham uma visão clara do problema. Nós mesmos não sabíamos do que se tratava. Também não sabíamos que, ao falar do Pantanal, do homem, da terra e dos costumes, estávamos em busca de nossa identidade”²⁰³.

O conceito estético que acompanhou a produção dos artistas filiados à ideia de música regional pós-divisão esteve baseado, fundamentalmente, na apropriação de elementos sonoros da música paraguaia, também chamada de música de fronteira. Construiu-se em torno disso a ideia de que a música regional sul-mato-grossense é, ela mesma, a música paraguaia. Para alguns, inclusive, a música que melhor reflete a fisionomia cultural de Mato Grosso do Sul, é justamente essa música paraguaia, com a polca, o chamamé e a guarânia. No entanto, existem fontes indicando que a apropriação da música paraguaia pela geração que se coloca como legítima representante da música sul-mato-grossense aconteceu apenas nos anos 1980²⁰⁴. De fato, a proposta de evidenciar a música paraguaia no que seria a música regional sul-mato-grossense aconteceu somente quando o desafio foi confirmar uma ideia de cultura regional.

A produção fonográfica do grupo *Tetê e o Lírio Selvagem*, por exemplo, considerada por muitos o marco inaugural da produção fonográfica da música regional urbana sul-mato-grossense, revela muito mais a intenção da gravadora Polygram em construir um produto comercialmente viável, o que significa estar de acordo com as normas de padronização do grande mercado fonográfico, do que propriamente um disco que trate da incorporação da música fronteiriça. A canção **Na Catarata**, especialmente sua introdução e ritmo, é vista como uma prova liquidante da influência da música paraguaia na memória musical dos irmãos Espíndola, ou mesmo da fase gestacional e inconsciente da polca-rock, última grande manifestação da música regional urbana de Mato Grosso do Sul. No entanto, a tão louvada introdução da canção, foi uma ideia musical elaborada pela banda responsável pela gravação do disco, ou seja, não partir dos integrantes do grupo. Aliás, segundo a própria Tetê Espíndola, a interferência da gravadora e da banda na produção do disco *Tetê e o Lírio*

²⁰³ COLMAN, Carlos. **Entrevista**. SÁ ROSA e DUNCAN, 2009, p.139.

²⁰⁴ COSTA, Lizoel. **REVISTA ARCA**, 2007.

Selvagem (1978) foi intensa. Segundo ela, “a gravadora e o produtor decidiam tudo. Sem a banda, tudo teria sido diferente”²⁰⁵.

Ao longo dos anos 1980, com o crescente interesse midiático pelas questões ambientais e culturais relacionadas ao Pantanal, os músicos regionais tornaram-se também músicos pantaneiros. Essa questão, por sua vez, veio a reforçar ainda mais essa apropriação de elementos da música paraguaia na criação da música regional sul-mato-grossense. Assim, com os artistas “oficiais” da região apresentando seus trabalhos nos grandes centros do país, criou-se um imaginário em torno da idéia de cultura regional em Mato Grosso do Sul, agora entendido como lugar exótico, de espaços de natureza preservada, paraíso natural, culturalmente deslocado do restante do país, de aspectos culturais mais voltados aos países platinos. Como dirá Rodrigo Teixeira, em Mato Grosso do Sul “estamos de costas para o Atlântico e de frente para o Pacífico”²⁰⁶. Como se percebeu ao longo do texto, paulatinamente, a questão da fronteira foi sendo estabelecida no centro do debate em torno das identidades artísticas e culturais de Mato Grosso do Sul.

Contudo, essa imagem, que é condizente apenas com grupos bastante específicos e que pouco condizem com a realidade sul-mato-grossense, como pretendem dar conta as noções do “regional”, é constantemente reafirmada pelas mídias locais, pelo trabalho dos artistas e, não menos significativo, também pelos estudos culturais em nível acadêmico. A meu ver, muitas das pesquisas em nível acadêmico tiveram sua parcela de contribuição para cristalizar essa imagem, tão cultivada por alguns grupos, de modo geral, grupos apegados apenas a uma idéia folclorizada de cultura regional cada vez mais desatualizada. Uma idéia que, dentre outras, procura estabelecer uma imagem de Mato Grosso do Sul como a região da agropecuária e do paraíso pantaneiro.

Na academia, por exemplo, alguns trabalhos colocam que a música paraguaia é fundamental nos bailes da região. No entanto, algumas fontes produzidas a partir de entrevistas com pessoas ligadas ao circuito da música profissional em Mato Grosso do Sul revelam que a aceitação desse tipo de música é cada vez menor, ficando deslocado por conta do interesse dos pagantes pelas canções que tocam nas rádios e na televisão, especialmente do chamado sertanejo universitário. Ainda assim, alguns pesquisadores querem enxergar que a música paraguaia ou a música regional é a mais legítima manifestação musical da região.

²⁰⁵ TEIXEIRA, Rodrigo. **Tetê Espíndola:** sertaneja planetária. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/tete-espindola-sertaneja-planetaria>. Acesso em: 25 de fev. 2012.

²⁰⁶ TEIXEIRA, Rodrigo. **Almir Sater:** Não sou sertanejo, sou roqueiro. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/almir-sater-nao-sou-sertanejo-eu-sou-roqueiro>. Acesso em: 25 de fev. 2012.

Quero dizer com isso que a academia também foi responsável por transformar a cultura paraguaia em um dado *cult.*

Concepções dessa natureza aparecem, inclusive, nos livros dedicados à história de Mato Grosso do Sul. Ao longo da pesquisa, deparei-me com uma obra produzida pelas professoras Lori Alice Gressler, Luiza Mello Vasconcelos e Zélia Peres de Souza, intitulado **História do Mato Grosso do Sul**, destinada aos estudantes do ensino fundamental, sugerindo que as pessoas aqui usam bombacha, lenço no pescoço por conta da “herança cultural” dos gaúchos que se estabeleceram na região. Ou seja, é produzido um tipo de conhecimento sempre pronto a reafirmar essas identidades culturais que, no máximo, atende aos interesses de pequenos grupos localizados e, no quadro mais amplo das políticas culturais sul-mato-grossense, às expectativas da influente indústria do ecoturismo da região. A própria audiência de alguns artistas da música regional urbana de Mato Grosso do Sul acontece no estado, na maioria das vezes, a partir da própria Universidade. Guilherme Rondon se apresentou pela primeira vez em Dourados após quase 40 anos de carreira, somente por iniciativa da Universidade Federal da Grande Dourados, em um evento em comemoração aos seus cinco anos de fundação.

Não se deve esquecer que os indivíduos aderem a determinadas práticas culturais apenas quando elas lhes parecem dotadas de sentidos, como sugere o historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr, ou seja, manifestações culturais permanentemente atualizadas²⁰⁷. Nesse sentido, é possível pensar que dificilmente as manifestações da cultura paraguaia, em especial em relação à música, que aparecem em Mato Grosso do Sul por conta do estabelecimento de paraguaios e descendentes na região, tão valorizada na música produzida pelos “artistas regionais”, possam ser efetivamente valorizadas e assimiladas pelas gerações mais novas, muito mais interessadas em “Linkin Park”, “Adele”, “Capital Inicial”, “Charlie Brow Jr.”, “Luan Santana” e “Michel Teló”. Ou seja, são artistas postos frente a um público cujo gosto foi construído a partir dos grandes veículos midiáticos atuais. Esta questão, embora tenha sido contemplada ao longo do texto, merece ser melhor estudada noutra oportunidade.

Além dela, outra questão de igual importância foi construída por Evandro Higa, um dos principais pesquisadores sobre a música de Mato Grosso do Sul em nível acadêmico. Para ele, a explicação para essa relação estreita entre a cultura sul-mato-grossense e a paraguaia está justificada na existência de uma alma guarani que desperta em todo o sul-mato-grossense

²⁰⁷ Ver: ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Receitas regionais: a noção de região como um ingrediente da historiografia ou o regionalismo como modo de preparo historiográfico. Rio de Janeiro: ANPUH, 2008 (Anais).

quando entra em contato com alguma manifestação própria da cultura paraguaia. Ou seja, Evandro Higa elaborou uma explicação mitológica para explicar um fato que teve seu momento de origem na própria criação de Mato Grosso do Sul, o que implica dizer que existe uma historicidade por esse interesse pelas questões relativas à fronteira Mato Grosso do Sul e Paraguai. Ela não é uma essencialidade, como pretende afirmar Higa.

Embora estes artistas advenham de diferentes “escolas” musicais, é evidente que souberam, cada uma a sua maneira, encontrar elementos que, aplicados às suas composições, garantiram certa singularidade a música que faziam. Cantar o “Pantanal”, a “Fronteira”, as belezas da região sul-mato-grossense, tudo isso misturado a uma musicalidade platina, alimentada por polcas, chamamés, guarânias e, até mesmo um pouco do rock norte americano e inglês dos anos 60 e 70, cuja influência em grande parte dos artistas daquela época é inegável, foi capaz de construir uma identidade musical para Mato Grosso do Sul.

Além disso, outra questão importante nesse trabalho foi a dificuldade desses artistas em garantir uma inserção no grande mercado fonográfico do país, inclusive das grandes mídias. Em vários momentos da história musical de Mato Grosso do Sul houve artistas e indivíduos ligados à música regional acreditando que era eminente o reconhecimento do grande público em relação à música regional do estado. Ela mostrou-se sempre um evento sempre a acontecer. Foi muito por conta disso, que os artistas vinculados à música regional sul-mato-grossense têm tanta dificuldade em imaginar suas respectivas carreiras sem que exista a figura do estado como seu principal incentivador e financiador.

Nesse sentido, outro dado que merece ser estudado é o surgimento do chamado sertanejo universitário, um estilo musical importante na grande mídia brasileira e que teve seu início a partir de algumas duplas e grupos de Mato Grosso do Sul. Nomes como João Bosco & Vinícius, Maria Cecília & Rodolpho, Luan Santana e Michel Teló souberam alavancar suas carreiras sem depender economicamente de grupos políticos. São artistas que alcançaram o sucesso tão desejado pelos artistas da geração Prata da Casa e que, apesar de terem nascido em Mato Grosso do Sul, não compartilham do modelo de música produzido pelos artistas regionais. Trata-se de uma geração que soube ser pop.

Em resumo, a grande proposta desse estudo foi recuperar a historicidade da chamada Música Regional de Mato Grosso do Sul. A partir disso, ficou evidente que o grupo de artistas que passou a ser reconhecido como seus mais legítimos representantes, recebeu esse título porque atenderam aos interesses dos principais grupos políticos do estado, embora isso não signifique que essa relação tenha sido sempre harmoniosa. Além disso, foram esses mesmos

grupos que historicamente financiaram a carreira desses artistas, afinal, a maioria deles dependeu de recursos públicos para gravações e apresentações. Por outro lado, a atuação desses artistas deu visibilidade a conceitos sobre a cultura do Estado de Mato Grosso do Sul, reafirmando os ícones que se encontram cristalizados como suas principais referências identitárias, especialmente o “Pantanal” e a “Fronteira”. Assim, apesar de se tratar de um objeto inconcluso, a Música Regional de Mato Grosso do Sul revela-se um componente importante para a compreensão histórica da elaboração das identidades culturais sul-mato-grossenses.

FONTES E REFERÊNCIAS

A ONDA sonora que vem do Mato. **Jornal O Roteiro**, 13 de dez. 1978. Disponível em: <http://www.teteespindola.com.br/trajetória/1978>. Acessado em: 20 de dez. 2011.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **Receitas regionais: a noção de região como um ingrediente da historiografia ou o regionalismo como modo de preparo historiográfico**. Rio de Janeiro: ANPUH, 2008 (Anais).

_____. O Objeto em Fuga: algumas reflexões em torno do conceito de região. In: **Fronteiras**. Dourados, MS, v. 10, n. 17, p. 56, jan-jun. 2008.

AMARILHA, Carlos Magno Mieres. **Os intelectuais e o Poder: História, Divisionismo e Identidade em Mato Grosso do Sul**. Dissertação de mestrado, UFGD, 2006.

ARGAN, Giulio C. **As Fontes da Arte Moderna**. Brasil: Novos Estudos. CEBRAP, n 18, 1987.

ARRUDA, Fabiano; MILHOMEM, Italo. Lançamento de obras do Aquário do Pantanal reúne 2 mil pessoas nos altos da Afonso Pena. Disponível em: <http://www.campograndenews.com.br/cidades/capital/lancamento-de-obras-do-aquario-do-pantanal-reune-duas-mil-pessoas>. Acesso em: 18 de fev. 2012.

ASSIS, Augusto. O programa de trabalho da Fundação de Cultura de MS. **Executivo Plus**. Campo Grande, ano 1, nº 4, p. 36, jun. 1984.

_____. Parto Cultural. **Executivo Plus**. Campo Grande, ano 1, nº 1, p. 25, fev. 1984.

BACHA, Sueli. Mercosulense ou sul-mercosules: o quê você prefere ser?. **Revista MS Cultura**. Ano 3, nº 1- 1º Semestre de 1996. 3-8.

BAER, Werner. **A economia brasileira**. São Paulo: Nobel, 2002.

BAIA, Silvano F. **A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971-1999)**, Universidade de São Paulo, USP, Brasil. 2010. Tese de Doutorado.

BALLER, Leandro. **Cultura, Identidade e Fronteira: transitoriedade Brasil/Paraguai (1980-2005)**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil)-Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Dourados. 2008.

BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BELINKY, Aron. **Consumo, Cidadania e a Construção da Democracia no Brasil contemporâneo: Observações e reflexões sobre a história do Idec**. Dissertação (Mestrado em História) - Fundação Getúlio Vargas, 2010.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. **Teoria da Cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BERENDT, Joachim. **O Jazz: do rag ao rock**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

BITTAR, Marisa. **Mato Grosso do Sul: a construção de um estado. Poder político e elites dirigentes sul-mato-grossenses**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009. 2 v.

_____. **Mato Grosso do Sul: a construção de um estado. Regionalismo e divisionismo no Sul de Mato Grosso**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009. 1 v.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

_____. **Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRASIL canta MS. **Cultura em MS**. Campo Grande. Ano III, nº3, p. 5, 2010.

BRASIL. Ministério do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis. **Agricultura Sustentável**. Museu Paraense Emílio Goeldi. PNUD Projeto BRA/94/016. Brasília, 2000.

BURKE, Peter, **Variiedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **História e teoria social**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CAMPO Grande. Desciclopédia. Disponível em: http://desciclopedia.ws/wiki/Campo_Grande. Acesso em: 27 de fev. 2012.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHIMÉNES, Miriam. Musicologia e história. Fronteira ou 'terra de ninguém' entre duas disciplinas?. **Revista de História**, São Paulo, n. 157, p. 15-29, 2º semestre, 2007.

COLI, Jorge. **O que é arte?**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

COPLAND, Aaron. **Como ouvir (e entender) música**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

_____. **Los Placeres de la Música**. Editora virtual Elaleph, 1999.

COSTA, Lizoel. Música do MS: Previsões de colheita farta. **Revista MS Cultura**. Ano 3, nº 1- 1º Semestre de 1996. 9-11.

Ê BOI. Texto propaganda da empresa de energia elétrica de Mato Grosso do Sul – ENERSUL. **Revista MS Cultura**, Ano 1, nº 3, 1985.51.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

ECOTURISMO: Indústria sem chaminé cresce no Pantanal. Disponível em: <http://rmtonline.globo.com/hotsites/ms/MeuMS/>. Acesso em: 24 de jan. 2012.

EDITORIAL. **Revista MS Cultura**, Ano 1, nº 3, 1985. 7.

ELIOT, Thomas S. **Notas para a definição de Cultura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

ESPÍNDOLA, Celito. **Entrevista**. Campo Grande (2010). Entrevista concedida a Eudes Fernando Leite e Gilmar Lima Caetano

_____. Entrevista. In: SÁ ROSA, Maria da Glória; DUNCAN, Idara. **A Música de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: FIC/MS, 2009.

ESPÍNDOLA, Geraldo. Entrevista concedida a ABUSSAFI, Aroldo. In: SÁ ROSA, Maria da Glória (Coord.) **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: UFMS. Projeto Universidade 81, 1981.

_____. Entrevista. In: SÁ ROSA, Maria da Glória; DUNCAN, Idara. **A Música de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: FIC/MS, 2009.

ESPÍNDOLA, Jerry. **Jerry Espíndola**. Vídeo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TEkGZ2XB0Ac&feature=relmfu>. Acesso em: 13 de mar. 2012.

ESPÍNDOLA, Tetê, et al . **Bem-te-vi**. Videoclipe. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=L_KA7WY5vb0. Acessado em: 12 de mar. 2010.

_____. **Entrevista para o programa Tom Maior**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=KyK0swUIgWM>. Acessado em: 18 de fev. 2012.

_____. Entrevista. In: SÁ ROSA, Maria da Glória; DUNCAN, Idara. **A Música de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: FIC/MS, 2009.

_____. **Tetê Espíndola no Programa Venegas Music TV**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=khgVZhSMNPY>>. Acesso em: 25 de fev. 2011.

ESPÍNDOLA, Alzira. Entrevista. In: SÁ ROSA, Maria da Glória; DUNCAN, Idara. **A Música de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: FIC/MS, 2009.

FAVARETTO, Celso. **Tropicalismo: a canção popular transformada e fortalecida**. Ciência Hoje: SBPC, Rio de Janeiro, p. 22 - 27, 01 ago. 2011.

FERRÃO, João. **Relações entre Mundo Rural e Mundo Urbano**: Evolução histórica, situação actual (sic) e pistas para o futuro. Sociologia n.33 Oeiras set. 2000.

FILHO, Onésimo. Entrevista concedida a SIMÕES, Paulo. In: SÁ ROSA, Maria da Glória (Coord.) **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: UFMS. Projeto Universidade 81, 1981.

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

GIL, Gilberto. **Documentário**. Biography Channel (Prod.). Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=f_MK718Weow. Acesso em: 01 de fev. 2012.

GÓIS, Marcos Lúcio de Souza (org.); NOLASCO, Paulo Sérgio dos Santos (org.). **Literatura e Linguística: Práticas de interculturalidade no Mato Grosso do Sul**. Dourados: Ed. UFGD, 2011. v. 1.

GRESLLER, Lori Alice; *et al.* **História do Mato Grosso do Sul**: 1ª ed. São Paulo: FTD, 2005.

GUERRA, Ailton. Entrevista concedida a FONSECA, Cândido Alberto da. In: SÁ ROSA, Maria da Glória (Coord.) **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: UFMS. Projeto Universidade 81, 1981.

GUIZZO, José Octávio. **A moderna música popular urbana de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: UFMS, 1982.

HALBWACHS, Maurice (1877-1945). **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990. 189 p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HIGA, Evandro Rodrigues. **A assimilação dos gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais**. In: VII Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para Estudo da Música Popular - IASPM, 2006, Havana - Cuba. VII Congresso Latinoamericano da IASPM - LA, 2006.

HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (org.). **A Invenção da Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IDENTIDADE Cultural: São os Bugres da Conceição a nossa mais completa tradução? Revista MS Cultura, nº9 – Ano V- 2º semestre de 1996. 36- 46.

LEITE, Eudes Fernando. Do Éden ao Pantanal: Considerações sobre a construção de uma representação. **Espaço Plural**, Marechal Cândido Rondon, nº 18, p. 145-151, 1º semestre. 2008.

LYOTARD, Jean-François. **O Pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MARTINS, José de Souza. **O poder do atraso**. Ensaios de sociologia da história lenta. São Paulo: Hucitec, 1994.

MELO E SILVA, José de. **Fronteiras guaranis**. São Paulo: Imprensa Metodista, 1939.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti**: produção musical feminina na Vanguarda Paulista. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla B. (org). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.

O BOI e a arte – Humberto Espíndola, o pintor dos bois. Disponível em: http://oficinasdeindividuacao.blogspot.com.br/2011/02/24-o-boi-e-arte-humberto-espindola-o_15.html. Acesso em: 25 de mar. 2012.

O LÍRIO Selvagem: Tetê e o Lírio Selvagem. Disponível em: <loronix.blogspot.com/2007/06/o-lirio-selvagem-tete-e-o-lirio.html>. Acessado em: 20 de ago. 2010.

O' BRIEN, Patrice. A história da cultura de Michel Foucault. In: HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

OLIVEIRA, Ana Maria Carvalho dos Santos. **Recôncavo Sul: Terra, Homens, Economia e Poder no Século XIX**, Salvador: UNEB, 2003.

OLIVEIRA, Márcia Regina Castanho de. **Imigração Sírio-Libanesa em Campo Grande e o Clube Libanês**. 2010. 216 p. (Dissertação de Mestrado) – FCH-UFGD, Dourados.

OLIVEIRA, José Francisco de. **Entrevista**. Dourados (2011). Entrevista concedida a Gilmar Lima Caetano.

ORIGENS e tendências da música em Campo Grande. **Revista ARCA**. Campo Grande, nº 11, p. 15-30, 2005.

OS MATO-GROSSENSES estão chegando. **Jornal Folha de São Paulo**. Dez. 1978. Disponível em: <http://www.teteespindola.com.br/trajetoria/1978>. Acessado em: 20 de dez. 2011.

QUEIROZ, Paulo R. Cimó. *Notas sobre divisionismo e identidades em Mato Grosso/Mato Grosso do Sul*. **Revista Raído**, Dourados, nº 1, p. 137-163, 1º semestre. 2007.

RAMOS, Lenilde. **Entrevista**. Campo Grande (2010). Entrevista concedida a Eudes Fernando Leite e Gilmar Lima Caetano.

REVISTA MS Cultura, nº 1 – Ano III - 1º Semestre de 1996.

REVISTA MS Cultura, nº9 – Ano V- 2º semestre de 1996.

ROCA, Geraldo. Entrevista. In: SÁ ROSA, Maria da Glória; DUNCAN, Idara. **A Música de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: FIC/MS, 2009.72-87.

ROCHA, Oscar. Musicalidade Regional em Duas Etapas. **Jornal O Correio do Estado**, 01 de set. 2010. Disponível em: www.correiodoestado.com.br/noticias/musicalidade-regional-em-duas-etapas_6972/. Acesso em: 30 de mar. 2012.

ROSDON, Guilherme, et al. Paiaguás (videoclipe). **Programa Som Brasil** – Rede Globo, 1988. Disponível: <http://www.youtube.com/watch?v=2vDA0ekhpPs>. Acesso em: 20 de mar. 2010.

ROSS, Alex. **Escuta só: do clássico ao pop**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SÁ ROSA, Maria da Glória (Coord.) **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: UFMS. Projeto Universidade 81, 1981.

_____. O Culto da Bovinocultura. **Revista MS Cultura**, Ano 1, nº 3, 1985. 9-18.

_____; DUNCAN, Idara. **A Música de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: FIC/MS, 2009.

SATER, Almir. Entrevista concedida a SIMÕES, Paulo. In: SÁ ROSA, Maria da Glória (Coord.) **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: UFMS. Projeto Universidade 81, 1981.

_____. Entrevista. In: SÁ ROSA, Maria da Glória; DUNCAN, Idara. **A Música de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: FIC/MS, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. **A Corrida para o Século XXI: no Loop da Montanha Russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SEVERIANO, Jairo. **História da Música Popular Brasileira: Das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, Ricardo Souza da. **Mato Grosso do Sul: Labirintos da Memória**. Dissertação de mestrado, UFGD, 2006.

SIMÕES, Paulo. Entrevista. In: SÁ ROSA, Maria da Glória; DUNCAN, Idara. **A Música de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: FIC/MS, 2009.

SIMÕES, Paulo. Música Made in MS: Maioridade aos 17 anos. **Revista MS Cultura**, nº 1 – Ano III - 1º Semestre de 1996. 10-11.

_____. **Paulo Simões**. Vídeo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=EEkY-RuNdOY>. Acesso em: 13 de mar. 2012.

SIMÕES, Paulo; FONSECA, Cândido Alberto da. In: SÁ ROSA, Maria da Glória (Coord.) **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: UFMS. Projeto Universidade 81, 1981.

SIUFI, Renê. Entrevista concedida a SIMÕES, Paulo e FONSECA, Cândido Alberto da. In: SÁ ROSA, Maria da Glória (Coord.) **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: UFMS. Projeto Universidade 81, 1981.

SOARES, Marcelo V. C. **História do Telejornalismo em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: UFMS, 2011.

TEIXEIRA, Rodrigo. 30 ano de Lírio Selvagem. **Jornal O Estado de Mato Grosso do Sul**. 11 de nov. 2008.

_____. **Almir Sater:** Não sou sertanejo, sou roqueiro. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/almir-sater-nao-sou-sertanejo-eu-sou-roqueiro>. Acesso em: 25 de fev. 2012.

_____. **Baldinir Bezerra:** retrato tocante dos anos 80 II. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/baldinir-bezerra-retrato-tocante-dos-anos-80-ii>. Acesso em: 25 de fev. 2012.

_____. Entrevista. In: SÁ ROSA, Maria da Glória; DUNCAN, Idara. **A Música de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: FIC/MS, 2009.194-209.

_____. **Geraldo Espíndola:** O menestrel pantaneiro. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/geraldo-espindola-o-menestrel-pantaneiro>. Acesso em: 25 de fev.2012.

_____. **Geraldo Roca:** Sobre Todos os Trilhos da Terra. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/geraldo-roca-sobre-todos-os-trilhos-da-terra>. Acesso em: 25 de fev.2012.

_____. **História da música de MS.** s.d. Disponível em: <http://www.musicasertanejadoms.org.br/historia.php>. Acessado em: 15 de set. 2011.

_____. **Humberto Espíndola:** O dono dos Bois. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/humberto-espindola-o-dono-dos-bois-1>>. Acesso em: 25 de fev. 2012.

_____. **Mariano:** multiplicador de bugres da Conceição. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/mariano-multiplicador-de-bugres-da-conceicao>. Acesso em: 25 de fev. 2012.

_____. **Os Pioneiros:** A origem da música sertaneja de Mato Grosso do Sul. Campo Grande: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 2009.

_____. **Paulo Simões:** Passageiro do Oeste. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/paulo-simoes-passageiro-do-oeste>. Acesso em: 25 de fev. 2012.

_____. **Quiquiô:** Geraldo Espíndola. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/quyquyho-geraldo-espindola>. Acesso em: 25 de fev. 2012.

_____. **Tetê Espíndola:** sertaneja planetária. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/tete-espindola-sertaneja-planetaria>>. Acesso em: 25 de fev. 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **Entrevista**. Itaú Cultural (Prod.). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=543fG8LsrI>. Acesso em: 15 de jan.2012.

TOZZETTI, Rodrigo. **Rodrigo Tozzetti, de O Bando do Velho Jack**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Xlpw60EkEXo&feature=relmfu>. Acesso em: 13 de mar. 2012.

TREM-DE-MINAS.BLOGSPOT.COM. **Prata Da Casa – 1982**. Disponível em: <http://trem-de-minas.blogspot.com.br/2008/11/prata-da-casa-um-marco-que-leva-o-nome.html>. Acesso em: 12 de fev.2012.

TURISMO no lugar das Indústrias. **Executivo Plus**. Campo Grande, ano 1, nº 2, p. 12-14, abr. 1984.

UFMS. **Prata da Casa**. Campo Grande: UFMS, 1982. 1 LP.

UM APRENDIZADO de país nas lições do geógrafo Aziz Ab'Saber. **Revista o Empreiteiro**. Disponível em: <http://www.oempreiteiro.com.br/Publicacoes/10052/um-aprendizado-de-pa%C3%ADs-nas-li%C3%A7%C3%B5es-do-ge%C3%B3grafo-aziz-ab%C2%B4saber.aspx>. Acessado em: 21 de outubro de 2011.

VELOSO, Caetano. Entrevista. In: GIL, Gilberto. **Documentário**. Biography Channel (Prod.). Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=f_MK7l8Weow. Acesso em: 01 de fev.2012.

VICTOR Hugo Dela Sierra: 45 anos de carreira. Disponível em: <http://www.chamamems.com.br/site/index-php/3138.html>. Acesso em: 26 de fev. 2012.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

ZAN, José Roberto. **Música popular brasileira, indústria cultural e identidade**. EccoS Rev. Cient., UNINOVE, São Paulo: (n. 1, v. 3): 105-122.

ZILIANI, José Carlos. **Tentativas de construções identitárias em Mato Grosso do Sul (1977-2000)**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Dourados. 2000.

ZORZATO, Osvaldo [1998]. **Conciliação e identidade: considerações sobre a historiografia de Mato Grosso (1904-1983)**. 1998. 181 f. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH/USP, São Paulo.

Discografia

- ESPÍNDOLA, Alzira. **Alzira Espíndola**. São Paulo: 3M, 1987. 1 CD.
- _____. **AMME**. São Paulo: Baratos Afins. 1 CD.
- ESPÍNDOLA, Geraldo. **30 Anos Nesse Mato**. Campo Grande: FIC, 2004. 1 CD.
- _____. **Intimidade Acústica**. São Paulo: Independente, 2005. 1 CD.
- ESPÍNDOLA, Jerry. **Polca-Rock**. São Paulo: Elo Music, 2002. 1 CD.
- _____. **Pop Pantanal**. Campo Grande: Pantanal Discos, 2000. 1 CD.
- ESPÍNDOLA, Tetê. **Canção do Amor**. São Paulo: JHO Music, 1995. 1 CD.
- _____. **Escrito nas Estrelas**. São Paulo: Polygram, 1985. Compacto simples.
- _____. **Gaiola**. São Paulo: Polygram, 1986. 1 CD.
- _____. **Pássaros na Garganta**. São Paulo: Som da Gente, 1982. 1 CD.
- _____. **Piraretã**. São Paulo: Polygram, 1980. 1 CD.
- _____; ESPÍNDOLA, Alzira. **Anhaí**. São Paulo: Dabliú, 1998. 1 CD.
- _____; *et al.* **Tetê e o Lírio Selvagem**. São Paulo: Polygram, 1978. 1 CD.
- PANTANAL ALERTA BRASIL. **Pantanal Alerta Brasil**. São Paulo: Independente, 1987. 1 CD.
- ROCA, Geraldo. **GerAção**. Campo Grande: Independente, 2006. 1 CD.
- _____. **Litoral Central**. São Paulo: Independente, 1997. 1 CD.
- RONDON, Guilherme. **Piratininga**. São Paulo: Velas, 1994: 1 CD.
- SATER, Almir. **Doma**. São Paulo: RGE, 1982. 1 CD.
- _____. **Estradeiro**. São Paulo: Continental, 1981. 1 CD.
- _____. **Terra de Sonhos**. São Paulo: 1994. 1 CD.
- SIMÕES, Paulo. **Paulo Simões & o Expresso Arrasta-Pé Volume I**. São Paulo: Independente, 1992. 1 CD.
- UEMS. **Prata da Casa**. Campo Grande: Independente, 1982. 1 CD.