

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CAMPUS DE AQUIDAUNA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS
CURSO DE MESTRADO**

IAN RARI NOGUEIRA FARIA

**CONTRIBUIÇÕES DA MÚSICA REGIONAL NA CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE HISTÓRICO-CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL – SENDAS
EM CANÇÕES DE GERALDO ROCA**

**AQUIDAUANA, MS
2024**

IAN RARI NOGUEIRA FARIA

**CONTRIBUIÇÕES DA MÚSICA REGIONAL NA CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE HISTÓRICO-CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL – SENDAS
EM CANÇÕES DE GERALDO ROCA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Sujeitos e Linguagens

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogerio Heck Dorneles

AQUIDAUANA, MS

2024
FOLHA DE APROVAÇÃO

IAN RARI NOGUEIRA FARIA

**CONTRIBUIÇÕES DA MÚSICA REGIONAL NA CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE HISTÓRICO-CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL – SENDAS
EM CANÇÕES DE GERALDO ROCA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Resultado:_____

Aquidauana, MS, 30 de setembro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogerio Heck Dorneles
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. Antônio Firmino de Oliveira Neto
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. Fábio da Silva Sousa
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Profa. Dra. Janete Rosa da Fonseca
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Profa. Dra. Diana Milena Heck
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

FARIA, I. R. N. Contribuições da música regional na construção da identidade histórico-cultural do Mato Grosso do Sul – sendas em canções de Geraldo Roca. Orientador: Marcos Rogério Heck Dorneles. 2024. 93 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Aquidauana, 2024.

RESUMO:

A presente pesquisa visa à discussão sobre a construção da identidade histórico-cultural do Mato Grosso do Sul através do regionalismo presente na obra de Geraldo Roca. Nesse sentido, a dissertação é pautada no diálogo entre enfoques dos Estudos Culturais e aspectos de reflexões históricas e filosóficas e discutirá conceitos de identidade, cultura e fronteira, por meio de quatro composições desse artista: “Trem do Pantanal”, “Polka outra vez”, “Uma pra estrada” e “Mochileira”. Desse modo, a partir do levantamento documental e bibliográfico, buscar-se-á o possível entendimento do contexto histórico da criação do estado, dos festivais de Mato Grosso do Sul e das composições musicais de Roca. Afinal, pode-se mencionar que a região é rica em diversidade cultural e histórica — além de encontrar na obra de Geraldo Roca uma expressão vívida de seu regionalismo. Assim sendo, por meio de sua produção artística, o compositor oferece uma visão profundamente enraizada na identidade da região, explorando elementos que vão desde a paisagem natural até as tradições e vivências do povo sul-mato-grossense. Desse modo, por meio das canções de Geraldo Roca, traçou-se um dos objetivos de captar essências do Mato Grosso do Sul, destacando aspectos da cultura local – como o folclore, as paisagens únicas do Pantanal e do cerrado, além das nuances históricas que moldaram a identidade do lugar – contribuindo para a preservação e para a celebração da identidade cultural da região. Assim, essa pesquisa, ao explorar temas como a relação do homem com a natureza, os conflitos sociais e a memória coletiva, busca, por meio da obra de Geraldo Roca, não apenas destacar, mas também contribuir ativamente para a construção e a preservação da identidade histórico-cultural do Mato Grosso do Sul.

Palavras-chaves: Geraldo Roca; Identidade; Regionalismo.

FARIA, I. R. N. Contribuições da música regional na construção da identidade histórico-cultural do Mato Grosso do Sul – sendas em canções de Geraldo Roca. Orientador: Marcos Rogério Heck Dorneles. 2024. 93 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Aquidauana, 2024.

ABSTRACT

This research aims to discuss the construction of the historical and cultural identity of Mato Grosso do Sul through the regionalism present in the work of Geraldo Roca. In this sense, the dissertation is based on the dialogue between approaches of Cultural Studies and aspects of historical and philosophical reflections and will discuss concepts of identity, culture and border, through four compositions by this artist: “Trem do Pantanal”, “Polka outra vez”, “Uma pra estrada” and “Mochileira”. Thus, based on the documentary and bibliographical survey, the aim will be to understand the historical context of the creation of the state, the festivals of Mato Grosso do Sul and Roca's musical compositions. After all, it can be said that the region is rich in cultural and historical diversity — in addition to finding in the work of Geraldo Roca a vivid expression of its regionalism. Thus, through his artistic production, the composer offers a vision deeply rooted in the region's identity, exploring elements ranging from the natural landscape to the traditions and experiences of the people of Mato Grosso do Sul. Thus, through Geraldo Roca's songs, one of the objectives was to capture the essence of Mato Grosso do Sul, highlighting aspects of the local culture – such as folklore, the unique landscapes of the Pantanal and the Cerrado, as well as the historical nuances that shaped the identity of the place – contributing to the preservation and celebration of the region's cultural identity. Thus, this research, by exploring themes such as the relationship between man and nature, social conflicts and collective memory, seeks, through Geraldo Roca's work, not only to highlight, but also to actively contribute to the construction and preservation of the historical and cultural identity of Mato Grosso do Sul.

Keywords: Identity; Regionalism; Geraldo Roca.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	
1 INTERLOCUÇÕES SOBRE CULTURA, IDENTIDADE E REGIONALISMO ...	
1.1 Concepções de cultura	
1.2 Identidade, nação e identidade nacional	
1.3 Horizontes do regionalismo	
2 ÂMBITOS DA PRODUÇÃO MUSICAL FEITA NO MS ENTRE AS DÉCADAS DE 1960 E 1990	
2.1 Preâmbulo memorialista	
2.2 Elaboraões musicais e culturais de um estado nascente	
3 GERALDO ROCA EM FOCO	
3.1 Vida, obra e recepção crítica de Geraldo Roca	
3.2 Exame de canções sob a perspectiva da cultura e das fronteiras	
3.2.1 “Uma pra estrada”, ou quando os instantes se encontram	
3.2.2 “Mochileira”, a cigarra que canta na chuva	
3.2.3 “Trem do Pantanal”, a viagem em travessia	
3.2.4 “Polka outra vez”, contraste e fruição	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	
REFERÊNCIAS	

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo proporcionar contribuições para os debates sobre a construção da identidade cultural do Mato Grosso do Sul, a partir da análise de canções de Geraldo Roca¹, utilizando como base teórica alguns âmbitos relacionados a cultura, identidade e regionalismo, e, em especial, certas esferas do conceito de hibridização, desdobrado por Homi Bhabha (1998). Nesse sentido, realiza-se a pesquisa também em interlocução com algumas proposições do sociólogo e crítico literário Antonio Candido, nas quais serão feitas reflexões sobre determinados cenários do regionalismo que permeiam esta investigação, e com algumas ponderações de Stuart Hall e Karl Erik Schollhammer em contextualizações sobre cultura, regionalismo e identidade. O trabalho aqui desenvolvido selecionou quatro canções de Geraldo Roca para serem analisadas, quais sejam: Uma Pra Estrada, Mochileira, Trem do Pantanal e Polka outra vez. A escolha de tais canções teve por objetivo sintetizar, com as mesmas, o propósito da presente pesquisa acadêmica. Acredito, me pautando na sensível análise que fiz em relação a produção musical de Geraldo Roca, que essas canções apresentam toda a mistura cultural que esse trabalho teve o intuito, desde a sua gestação, em pesquisar. Essas são canções que tratam de dualidades, misturas, influências diversas, relações plurais, entre outros. Ressalto, ainda, que a análise sobre as canções se pautará estritamente no aspecto das letras. O presente trabalho não pretenderá fazer uma análise harmônica e melódica sobre a produção de Roca.

Inicialmente, cabe salientar que o crítico Antonio Candido dedicou relevante parcela de sua pesquisa e produção intelectual com o objetivo de elucidar percepções e significados que a temática acerca do regionalismo produziu na literatura nacional. Dentro da unidade política e territorial em que o Brasil foi edificado, a diversidade foi a marca mais latente no caminho da construção cultural do país, conforme assinala a perspectiva de Cândido sobre a questão:

A partir dos movimentos estéticos do decênio de 1920; da intensa consciência estético-social dos anos 1930-1940; da crise de desenvolvimento econômico e do experimentalismo técnico dos anos recentes, começamos a sentir que a dependência se encaminha para uma interdependência cultural [...]. Isto não apenas dará aos escritores da América Latina a consciência da sua unidade na diversidade, mas favorecerá obras de teor maduro e original, que serão

¹ Esta pesquisa utiliza parcialmente textos provenientes de alguns artigos deste autor, publicados em revistas acadêmicas e em anais de congressos, os quais encontram-se dispostos na seção “Referências bibliográficas”

lentamente assimiladas pelos outros povos, inclusive os dos países metropolitanos e imperialistas. O caminho da reflexão sobre o desenvolvimento conduz no terreno da cultura, ao da integração transnacional, pois o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca. (Candido, 2000, p. 154-155).

Desse modo, é importante refletir que, para que tal unidade do país fosse mantida, força, arbítrio e imposições/determinações também se constituíram como símbolos para esse processo – como os expressos na narrativa do romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, sobre o qual Antonio Candido aborda:

Mundo diverso da ficção regionalística, feita quase sempre 'de fora para dentro' e revelando escritor simpático, compreensivo, mas separado da realidade essencial do mundo que descreve; e que enxerta num contexto erudito elementos mais ou menos bem apreendidos da personalidade, costumes, linguagem do homem rústico, obtendo montagens, não a integração necessária ao pleno efeito da obra de arte. [...] *Em Grande sertão: veredas*, o aproveitamento literário do material observado na vida sertaneja se dá 'de dentro para fora', no espírito (Candido, 2002, p. 191)

Contudo, cabe rememorar que essa produção de símbolos emerge com o processo de colonização. Assim, essa diversidade foi forjada em núcleos, sejam eles políticos, sociais ou econômicos (embora tivessem língua, religião, moeda, leis em comum) que, por vezes, dificultavam-se vários tipos de relação entre si, fazendo com que a pluralidade de realidades se constituísse em uma característica quase que natural, devido ao isolamento desses núcleos e somado ao gigantismo territorial da própria colônia. Entretanto, sendo fortemente influenciado pela produção histórica e sociológica de Sérgio Buarque de Holanda (Holanda, 1987) e Caio Prado Júnior (Prado Júnior, 2000), Antonio Candido destaca que as estruturas coloniais representadas por patriarcalismo, patrimonialismo, concentração fundiária e escravidão, acabaram produzindo certa unidade que era coexistente com a diversidade local já previamente destacada.

Assim, independentemente de qual região colonial e, posteriormente a 1822, nacional, fosse analisada, mesmo que se identificasse particularismo, é possível perceber os reflexos e marcas que as estruturas coloniais deixaram por todo o território nacional, como afirmam os estudos de Jucimeri Silveira, Sergio Nascimento e Simões Zalembessa:

Os efeitos do processo colonizador são atualizados nas formas de reprodução da desigualdade histórica, particularmente social, étnico-racial e de gênero, num contexto de modernização conservadora, cuja base é colonial, com consequente acirramento do racismo de Estado em relação aos povos e grupos estigmatizados e oprimidos. Entendemos, nesse sentido, que as relações de

dominação e de dependência entre centro e periferia não se restringem a fatores econômicos e políticos, uma vez que abrangem a construção dos conhecimentos, a cultura, a produção de subjetividades políticas, a desigualdade e as violências. (Silveira; Nascimento; Zalemessa, 2020, p. 2)

Em outras palavras, num país em que, por 300 anos, a escravidão assim como a concentração de terras, de poderes e de recursos foram uma tônica, constata-se, obrigatoriamente, por todos os rincões, as mazelas que o colonialismo, mesmo findado, deixou de herança para o Estado Nacional brasileiro. Deste modo, esse é o sentido da colonialidade, que autores diversos apresentam um vasto material de investigação, mas que, ao menos por hora, não será objeto de pesquisa para o presente trabalho. Contudo, é, nesse universo, em que são reproduzidos os resultados da exploração colonial e no qual surge o regionalismo – fruto direto do descompasso estrutural pelo qual determinadas regiões do país se encontravam, sobretudo no contexto de produção literária, em meados do Século XX, como discorre Marcelo Frizon Guadagnin:

Numa terra em que o bom era copiar a Europa, apresentar os problemas das regiões mais remotas do Brasil era demonstrar que o país não só sofria com o atraso, mas, de certa forma, o exaltava, dada a pureza que alguns escritores reivindicavam para a literatura nacional, ou seja, uma literatura sem influências estrangeiras. (Guadagnin, 2007, p. 11)

Logo, a ausência de condições que permitissem um desenvolvimento, em especial econômico, geraram um contexto social de profundo isolamento e falta de estrutura estatal (inclusive do sentido socioeducacional do termo) para as regiões interioranas brasileiras, como as do Centro-Oeste. Neste contexto, o desdobramento do conceito de hibridização de Homi Bhabha torna-se fundamental para compreender as dinâmicas culturais presentes na obra de Geraldo Roca. Bhabha (1998) propõe a hibridização como um processo pelo qual culturas se encontram e interagem, produzindo novas formas de identidade que rompem com as dicotomias tradicionais. A hibridização étnica, social, econômica, temporal e, no caso de Roca, musical, reflete a complexidade das identidades culturais em contextos pós-coloniais.

Geraldo Roca, em suas composições, incorpora essa hibridização ao mesclar ritmos regionais com elementos do rock, da música folk e influências de movimentos artísticos como o tropicalismo. Suas letras trazem uma lírica realista que aborda as vivências do Mato Grosso do Sul, região marcada pela diversidade cultural e pela condição fronteiriça com países como Paraguai e Bolívia. Essa mistura de influências resulta em uma expressão musical que expressa parte de uma identidade híbrida da região. Isso posto, ao

mesmo tempo em que o regionalismo é o resultado da diversidade e da heterogeneidade da formação tanto social quanto econômica do Brasil desde os tempos coloniais, ele também é fruto do desenvolvimento desigual do interior – do qual um cenário de desigualdade e atraso socioeconômico é o fruto de tal processo. Seria o regionalismo, nesse sentido, uma entre tantas outras marcas da colonialidade que ainda hoje se fazem presentes na realidade brasileira, como nas palavras do próprio Geraldo 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 Maracaju e pergunta quem foi Tom Jobim, Oscar Niemeyer, Darcy Ribeiro... É inacreditável, mas não sabem 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 ali. (Roca, 2007).

A obra de Roca, portanto, pode situar-se como um veículo de hibridização musical, ao introduzir novos elementos e vetores em um cenário culturalmente restrito. Suas composições desafiam as fronteiras culturais estabelecidas, promovendo um diálogo entre o local e o global, o tradicional e o moderno. Essa dinâmica é essencial para a compreensão da identidade cultural sul-mato-grossense, que se constrói a partir da interação de múltiplos vetores.

Retomando certos aspectos relacionados à formação desse Brasil mais interiorano, em um salto temporal, na segunda metade dos anos 1970, o Brasil começou a articular mudanças que se aprofundaram nos anos seguintes e que, em última instância, encerraram o longo e tenebroso período ditatorial que fora inaugurado com o infame Golpe civil-militar-midiático de 1964. Assim, no dia 15 de março de 1974, chegou ao poder, pelo já tradicional voto indireto, Ernesto Beckmann Geisel, o 4º General-Presidente desde os vergonhosos acontecimentos de março-abril de 1964.

Geisel, que governou o Brasil entre 1974 e 1979, teve a sua administração marcada por um contexto e por acontecimentos que, embora relevantes para a discussão histórica, não serão objetos de estudo no presente trabalho, visto que um aprofundamento desse tema traria um desvio de rota em relação ao propósito primeiro deste trabalho,

porém, uma das marcas é prioritária para a edificação dos conceitos, argumentos e eventos que aqui serão apresentados. Essa marca foi o famigerado processo de reabertura política pelo qual o país passou nas mãos do General-ditador, batizado por ele como a: “reabertura lenta, gradual e segura”. Nesse viés, sobre essa temática, faz-se necessária a presença de um breve parêntese histórico para uma melhor elucidação dos acontecimentos ocorridos durante o governo de Geisel e também do seu sucessor, o igualmente General-ditador, João Baptista de Oliveira Figueiredo.

Assim, o Brasil foi organizado, desde a imposição do Ato Institucional nº 2 (outorgado em outubro de 1965), sob o regime político bipartidário: Aliança Renovadora Nacional (ARENA), como partido governista; e Movimento Democrático Brasileiro (MDB), como partido de oposição consentida, assim expresso pelo historiador Rodrigo Patto Sá Motta:

Quanto ao sistema bipartidário, a razão de ser de Arena e MDB era conferir ares de legitimidade à ditadura, tentando convencer o público interno e o externo de que ela respeitava os princípios liberal-democráticos. Ademais, seu papel era acomodar os aliados liberais do regime militar e os setores dispostos a fazer-lhe oposição leal, ou seja, criticar moderadamente a ditadura sem questionar suas bases essenciais (Motta, 2021). Pode-se questionar a razão para colocar-se em foco o sistema bipartidário e o Congresso, já que tais instituições tinham pouco poder e, na ótica dos dirigentes estatais, serviam para escamotear a realidade da ditadura. (Motta, 2022, p. 04)

Dessa forma, na tentativa de suavizar a realidade ditatorial pela qual o Brasil passava com a suposta permissão de organização formal de um partido oposicionista, o Governo acabou concentrando os divergentes da situação (aqui entendido no sentido político do termo) em um único grupo. Nesse sentido, durante os anos iniciais e intermediários da ditadura, essa concentração oposicionista pouco pôde transformar essa realidade em ganhos políticos concretos. Isso ocorreu, porque, mesmo que os membros do MDB fizessem parte da oposição consentida, eles possuíam divergências ideológicas. Essa situação, entretanto, com o passar do tempo, começou a mudar quando o quadro do partido se engajou na reabertura democrática do país, como afirma Motta (2022, p. 05):

No entanto, Arena e MDB foram além desse figurino, pois expressaram interesses e opiniões políticas de certos grupos sociais (GRINBERG, 2009). No caso da Arena, o partido facilitava as tarefas de governo para os chefes da ditadura, ao indicar nomes para ocupação de cargos em nível estadual e municipal, principalmente. Quanto ao MDB, parte de seus militantes contrariou os planos oficiais ao fazer oposição real e mesmo resistir à ditadura. Por isso, eles foram alvo constante da repressão estatal, sofrendo prisões e cassação de mandatos parlamentares e direitos políticos. Os partidos ganharam

maior relevância a partir da distensão política e do início da crise do modelo econômico da ditadura, quando a simples coerção foi se tornando menos eficiente para a manutenção do poder. Essa análise se aplica especialmente ao MDB (e seu sucessor, o PMDB), que a partir da metade dos anos 1970 conquistou maior reconhecimento público e tomou-se peça-chave na transição democrática dos anos 1980. (Motta, 2022, p. 5)

Exemplo disso, foi quando uma proposta de reforma do poder Judiciário que atendia as vontades do General-ditador foi recusada no Senado Federal, graças aos votos do MDB. Isso fez com que ocorresse a resposta do Governo para a derrota no Senado: o “Pacote de Abril”, outorgado por Geisel em 1977 (valendo-se das prerrogativas do Ato Institucional nº 5), conforme expõem Alessandro Soares, Rafael Tauil e Luciléia Colombo, em pesquisa sobre o bipartidarismo no Brasil:

No dia 1º de abril de 1977, em resposta à não aprovação pelo Congresso de uma Emenda Constitucional de Reforma do Poder Judiciário, Geisel, com base no AI-5, emitiu o Ato Complementar nº 102, que decretava o recesso do Poder Legislativo (Kinzo, 1988, p. 181). Em seguida, o governo baixou um conjunto de atos que ficaram conhecidos como Pacote de Abril. As medidas adotadas modificavam as regras do sistema político de modo a desfavorecer o MDB. Dentre as alterações realizadas, estavam a imposição de eleições indiretas para governadores de Estado e para um terço das cadeiras do Senado, extensão do mandato do presidente (a ser eleito de 5 para 6 anos), adoção das regras da Lei Falcão para as eleições legislativas, bem como a redução para maioria simples do quórum para a aprovação de emendas constitucionais pelo Congresso (Soares; Tauil; Colombo, 2016, p. 20)

Logo, como disposição presente no “Pacote de Abril”, estabeleceu-se que 1/3 do Senado Federal fosse diretamente indicado pelo Poder Executivo Federal (leia-se, pelo próprio Presidente). Inclusive, valendo-se da cultura popular da época, tais Senadores foram batizados de “Senadores biônicos”. Nota-se, então, que, tendo essa realidade como embasamento, o Governo impôs um novo golpe político – dessa vez direcionado ao poder Legislativo.

Essa atitude, então, foi uma forma do governo ditatorial não sofrer uma nova humilhação política, tal qual se julgava que fora a recusa da reforma do Judiciário meses antes. Além disso, outra atitude tomada para controlar o Legislativo, e que se converteu em cerne para o presente trabalho, foi a alteração no número de representantes do Legislativo federal que passou a formar o Congresso Nacional. Inclusive, isso foi realizado de dois modos. O primeiro ocorreu com a reorganização da proporcionalidade que os entes federativos teriam no Congresso. Dessa maneira, estados mais alinhados com os interesses do Governo tiveram suas bancadas federais ampliadas na esfera Legislativa.

O segundo se pautou pela ampliação do número de cadeiras no Congresso com a criação de novas Unidades Federativas.

É nesse contexto histórico e político, portanto, que o desejo de figuras como João Ferreira Mascarenhas e Vespasiano Barbosa Martins (destacados defensores do separatismo do Sul do Mato Grosso) foi concretizado. Graças a esse conjunto de eventos, então, criou-se o estado de Mato Grosso do Sul. Inclusive, esse ato foi sancionado em 11 de outubro de 1977, pela Lei Complementar nº 31/1977:

Art. 1º - É criado o Estado de Mato Grosso do Sul pelo desmembramento de área do Estado de Mato Grosso.

Art. 2º - A área desmembrada do Estado de Mato Grosso para constituir o território do Estado de Mato Grosso do Sul, situa-se ao sul da seguinte linha demarcatória: das nascentes mais altas do rio Araguaia, na divisa entre os Estados de Goiás e Mato Grosso, segue, em linha reta, limitando os Municípios de Alto Araguaia, ao norte, e Coxim, ao sul, até às nascentes do córrego das Fumas; continua pelo córrego das Fumas abaixo, limitando, ainda, os Municípios de Alto Araguaia, ao norte, e Coxim, ao sul, até sua foz no rio Taquari; sobe o rio Taquari até a barra do rio do Peixe, seu afluente da margem esquerda, continuando por este até sua nascente mais alta, tendo os Municípios de Alto Araguaia, ao leste, e Pedro Gomes, ao oeste; segue daí, em linha reta, às nascentes do rio Correntes, coincidindo com a linha divisória dos Municípios de Alto Araguaia e Pedro Gomes; desce o rio Correntes até a sua confluência com o rio Piquiri, coincidindo com os limites dos Municípios de Itiquira, ao norte, e Pedro Gomes, ao sul, continua pelo rio Correntes, coincidindo com os limites dos Municípios de Itiquira, ao norte, e Corumbá, ao sul, até sua junção com o rio Itiquira; da junção do rio Correntes com o rio Itiquira, segue coincidente com a divisa dos Municípios de Barão de Melgaço, ao norte, e Corumbá, ao sul, até a foz do rio Itiquira no rio Cuiabá; da foz do rio Itiquira no rio Cuiabá segue por este até a sua foz no rio Paraguai, coincidindo com a divisa entre os Municípios de Poconé, ao norte, e Corumbá, ao sul; da confluência dos rios Cuiabá e Paraguai sobe pelo rio Paraguai até o sangradouro da Lagoa Uberaba, coincidindo com os limites dos Municípios de Poconé, ao leste, e Corumbá, ao oeste; da boca do sangradouro da lagoa Uberaba segue sangradouro acima até a lagoa Uberaba, continuando, por sua margem sul, até o marco Sul Uberaba, na divisa do Brasil com Bolívia, coincidindo com os limites dos Municípios de Cáceres, ao norte, e Corumbá, ao sul.

Art. 3º - A Cidade de Campo Grande é a Capital do Estado. (Brasil, 1977)

Assim, cria-se um estado politicamente novo, mas com cidades que se organizavam desde a primeira metade do Século XIX; com uma estrutura econômica em expansão que fazia de Campo Grande, naquela época, a “Capital econômica” do antigo Mato Grosso uno. Além disso, disposto com uma oligarquia política fortemente alinhada com os projetos governistas, foi estratégico para o governo da época. Portanto, pode-se perceber que, mesmo radicalizando, era nítido para o Governo que os tempos eram outros. Posto isso, se realmente os Generais-ditadores quisessem conduzir o processo de reabertura política de modo mais seguro quanto a seus interesses, seria necessário contar

com um poder legislativo totalmente alinhado com os ideais do governante. Afinal, como afirma Dêis Maria Lima Cunha Silva (2019, p.04):

Os militares não queriam arriscar mudanças repentinas. Deste modo, o governo ditou o ritmo da abertura política e não a oposição. Seria uma espécie de autorreforma do regime, que passaria a ser liberalizante e sob o poder dos militares. Nesse contexto, o general presidente Ernesto Geisel foi sucedido pelo também general João Baptista de Oliveira Figueiredo. Em seu governo João Figueiredo promoveu a reorganização partidária, dessa maneira, '[...] As eleições de 1989, portanto registraram o 'retorno' de indivíduos que participaram ativamente das disputas políticas do período pré-1964, assim como daqueles que se destacaram no combate e oposição ao regime autoritário'. (Carvalho, 2014, 393). É importante destacar que, mesmo que os militares estivessem 'controlando' a transição para a abertura política, houve durante esse processo mobilizações que contou com a participação de políticos influentes como Ulysses Guimarães, por exemplo, visto que a população brasileira que se posicionaram contra ao Regime Civil-Militar organizaram-se em movimentos contra o autoritarismo dos militares. (Silva, 2019, p. 2)

Nesse sentido, coube a Mato Grosso do Sul, a partir de então, edificar suas bases políticas, econômicas e culturais, em um contexto de autonomia política frente ao vizinho do Norte. Portanto, a partir de alguns efeitos dessa concepção, o foco da pesquisa do presente trabalho começa a se desvelar: compreender aspectos da construção da identidade cultural do Mato Grosso do Sul. Portanto, optou-se por realizar um recorte histórico que vai da divisão política até a primeira metade dos anos 1990, tendo na música regional sua principal ferramenta para análise desse processo. Para isso, essa pesquisa será dividida com base em três enredos fundamentais: análise do conceito de cultura; discussão acerca do entendimento de regionalismo; e, análise da produção musical feita no Mato Grosso do Sul dentro do recorte temporal previamente citado, tendo em Geraldo Roca seu objeto principal.

O conceito de hibridização é central para compreender como Roca incorpora e reflete os múltiplos vetores culturais presentes na região. A condição fronteiriça do Mato Grosso do Sul propicia um ambiente de intensa troca cultural, onde vertentes indígenas, hispânicas, africanas e europeias se entrelaçam. Roca, ao mesclar ritmos regionais como a polca paraguaia com elementos do rock e da música folk, cria um som único que expressa traços da identidade híbrida do estado. Além da hibridização musical, é possível identificar na obra de Roca a hibridização étnica e social, resultado da convivência de diferentes grupos étnicos e sociais na região. O Mato Grosso do Sul abriga comunidades indígenas, descendentes de migrantes europeus, populações afro-brasileiras e uma forte influência da cultura paraguaia e boliviana. Essa diversidade é retratada nas letras de

Roca, que abordam temas como a vida no Pantanal, as tradições locais, as tensões vivenciais e as transformações sociais.

A hibridização econômica e temporal também se faz presente, refletindo as mudanças pelas quais a região passou ao longo do tempo. A transição de uma economia baseada na agropecuária tradicional para um modelo mais moderno e integrado ao mercado global trouxe desafios e impactos culturais significativos. Roca captura essas transformações em suas composições, explorando as tensões entre o progresso e a preservação das tradições locais.

O conceito de “terceiro espaço”, introduzido por Bhabha (1998), é relevante nesse contexto. Trata-se de um espaço de negociação e criação, no qual as identidades não são fixas, mas continuamente reconstruídas. A obra de Roca opera nesse terceiro espaço, ao desconstruir dicotomias e promover a emergência de novas identidades culturais que não se encaixam nos modelos tradicionais. Sua música pode ser uma mostra de como a hibridização pode ser uma força criativa, gerando novas formas de expressão e resistência cultural.

A metodologia adotada neste trabalho envolve a análise das letras das canções de Roca, a contextualização histórica e cultural, e o diálogo com os referenciais teóricos mencionados anteriormente. Pretende-se, assim, oferecer certa contribuição para os estudos sobre identidade cultural, regionalismo e hibridização, sinalizando como a obra de Geraldo Roca move-se na expressão dessas dinâmicas. Em suma, este trabalho busca evidenciar que a identidade cultural sul-mato-grossense é resultado de um processo complexo de interações e hibridizações, no qual a obra de Geraldo Roca pode desempenhar um papel fundamental. Sua música não apenas expressa aspectos da realidade da região, mas também atua como agente transformador, promovendo a valorização das culturas locais e a abertura para novas produções, em consonância com as teorias de Homi Bhabha sobre hibridização.

No primeiro capítulo serão abordadas acepções de cultura, identidade, fronteira e regionalismo, por intermédio de aportes provindos de: Dicionário Aurélio, Constituição Brasileira, Marcel Barreto Silva, Raymond Williams, Homi Bhabha, Maria Elisa Cevasco, Karl Erik Schøllhammer, Cecília Azevedo, Eric Hobsbawm, Tzvetan Todorov, Kalina Silva, Maciel Silva, Stuart Hall, Antonio Candido e Gustavo Matiuuzzi de Souza. Já no capítulo dois serão expressos os movimentos iniciais da produção musical no estado nascente de Mato Grosso do Sul dentro do recorte temporal previamente citado. Para tal, são articuladas as bases propositivas de Gilmar Caetano, Álvaro Neder e Evandro Higa.

Por fim, no terceiro capítulo serão abordados âmbitos relacionados à vida, obra e recepção crítica de Geraldo Roca, e ao exame de suas canções sob a perspectiva fronteiriça, cultural e musical. Nesse horizonte, foram articulados os estudos com os levantamentos de Rogério Valdez, Maria da Glória Sá Rosa, Idara Duncan, Gilmar Caetano, Evandro Higa e Álvaro Neder.

1 – INTERLOCUÇÕES SOBRE CULTURA, IDENTIDADE E REGIONALISMO

1 INTERLOCUÇÕES SOBRE CULTURA, IDENTIDADE E REGIONALISMO

Dentro do senso comum, chegar à definição de cultura é um processo desafiador, já que, nessa ótica, observa-se um conceito amplo e multifacetado. Nesse sentido, de modo geral, percebe-se que ela se refere ao conjunto de maneiras de ser, pensar, agir e produzir de um grupo específico de indivíduos, seja essa sociedade definida por fronteiras, como as étnicas, as religiosas ou as geográficas.

Ademais, ela pode ser classificada em diversos aspectos, como a material, cujo enfoque são os objetos físicos criados e utilizados por uma sociedade; a imaterial que leva em consideração as expressões artísticas, crenças, tradições transmitidas oralmente; e a popular, representada pelas manifestações culturais compartilhadas por uma grande parte da população. Inclusive, está prevista na Carta Magna brasileira:

Art. 216

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (Brasil, 1988)

Assim sendo, a sua dinamicidade, sob a ótica do senso comum, expõe a sua complexidade pelo fato dela acompanhar o processo transformativo das relações sociais. Este, inclusive, é embasado por interações sociais, como migrações, avanços tecnológicos e mudanças históricas. Portanto, encapsular a sua definição em um único conceito pode ser considerado desafiador, tanto que, segundo o *Dicionário Aurélio*, o vocábulo “cultura” é definido em várias acepções, dentre elas, estas seis:

1. Ato, efeito ou modo de cultivar. 2. Cultivo. 3. O complexo dos padrões de comportamento, das crenças, das instituições e doutros valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade: civilização. 4. O desenvolvimento de um grupo social, uma nação, etc., que é fruto do esforço coletivo pelo aprimoramento desses valores; civilização, progresso. 5. Apuro, esmero, elegância. 6. Criação de certos animais, em particular microscópicos. (Ferreira, 2023, p. 512)

Com tais significados, é possível constatar que a definição de cultura possui formas variadas a depender do contexto. Assim, todas as definições citadas acima são amplamente aceitas pelo entendimento geral. De tal forma, ela pode significar tanto os valores e padrões de comportamento de uma sociedade, como definidos pelo item 3 do dicionário, como também é entendida pelo significado de civilização e progresso, como explicitado pelo item 4. Esse termo, ainda se relaciona com o sentido de apuro e elegância (item 5). Logo, com esse entendimento, faz-se necessária a reflexão de que, embora todos os significados sejam amplamente aceitos, dentro da pesquisa com as ciências humanas o rigor conceitual deve se valer de cuidados, precauções e preocupações que aqueles que lidam com tal palavra de maneira cotidiana e descompromissada não o teriam.

Nesse viés, dentro do processo de análise sobre os conceitos de cultura, fica evidente, já com as pesquisas iniciais, que a oferta de respostas objetivas e incontestáveis não são facilmente encontradas. Dessa forma, o presente trabalho não possui o objetivo de apresentar juízos e argumentos que sejam irrefutáveis. Por fim, aqui estarão presentes os pressupostos conceituais de autores que, reconhecidamente, se destacam no campo dos Estudos Culturais. Inclusive, entre os quais, pode-se citar os responsáveis pela inauguração desse novo campo de investigação e de pesquisa científica: os britânicos Raymond Williams e Edward Thompson.

1.1 Concepções de cultura

Nos tempos da Antiguidade Clássica, o emprego do termo *civitas*, objetivamente relacionado com o ideal de ordem e educação (no sentido cordial da palavra) impunha um contraponto à barbárie e à desordem. Nesse sentido, pode-se afirmar que o emprego do termo “bárbaro” referia-se às civilizações que extrapolavam os limites Balcânicos e do Lácio. Inclusive, era perceptível que, mesmo entre as duas civilizações, existia um olhar depreciativo e hierarquizado do sentido civilizacional, sobretudo dos helenos em relação aos latinos. Isso, inclusive, é perceptível pela definição do termo como indicam Maria Sanches Costa e Aurea Zöllner Ianni:

A palavra cidadão vem do latim *civitas*. O conceito remonta à Antiguidade e na civilização grega o termo adquiriu os significados de liberdade, igualdade e virtudes republicanas. Em *A política*, Aristóteles (1973) define o que é ser cidadão e quem poderia usufruir desse *status*.

Ser cidadão, explica, significava ser titular de um poder público e participar das decisões coletivas da polis (cidade). Já com relação à igualdade, o status de cidadão limitava-se a um pequeno grupo de homens livres, excluindo-se

assim as mulheres, os escravos e os estrangeiros. Apesar de altamente exclusiva, a cidadania clássica, segundo Aristóteles legou-nos uma dimensão política que atravessa todos os aspectos de vida na polis. Cidadão '[...] é o homem que partilha os privilégios da cidade', ou seja, é um indivíduo que participa ativamente das decisões e da vida política da polis. Essa era a concepção de uma cidadania ativa, embora seu exercício estivesse vinculado à condição de ser um homem livre. (Costa; Ianni, 2018, p. 43)

Com isso, para atingir esse estado de civilidade organizacional, tais povos teriam traçado um caminho prévio de desenvolvimento e de evolução. Assim, a educação e a ordem social seriam o resultado de um processo histórico progressivo que, em última instância, dissociaria esses povos do primitivismo e do retrocesso de outros. Isto posto, consoante a perspectiva de Williams, a civilização e o progresso eram termos intercambiáveis nas discussões inauguradas com a modernidade (Williams, 2014). Isso, por consequência, trouxe a noção de cultura como sinônimo de progresso, assim destacado por Marcel Barreto Silva:

Uma vez que, no século XVIII, 'cultura' e 'civilização' eram termos intercambiáveis, utilizados para falar de coisas semelhantes, houve portanto uma fusão das noções de cultura e de progresso. É nesses termos que compreendemos cultura num sentido valorativo, capitalizado: investe-se em cultura e dela se desprende um valor, um capital, e, quanto mais essa cultura se manifesta em conhecimento, tecnologia, ideias e práticas sociais produtivas, mais em direção ao progresso se parece caminhar. . (Silva, 2012, p. 211)

A escolha para uma definição conceitual acarreta automaticamente a eleição de um viés político, histórico e ideológico. Nesse sentido, torna-se imperativo considerar o contexto social, histórico e político quando um conceito passa a ser utilizado. É com esse intuito que o britânico Raymond Williams se debruçou sobre a análise conceitual de cultura e, juntamente com o também britânico Edward Thompson, deram início às pesquisas sobre os Estudos Culturais em meados dos anos 1960. Nas obras de Williams, portanto, é apresentado o trajeto percorrido pela conceituação de cultura na Europa Ocidental (Reino Unido, França e sobretudo Alemanha) desde tempos remotos até o contexto presente do autor, que se encaixava nos anos 1950 e 1960.

Nesse sentido, era comum, até o início do Século XVIII, o entendimento do termo cultura como uma atividade ou o cultivo de algo, em geral de animais e produtos agrícolas – de fato, o sentido laboral do termo era o tradicionalmente aplicado. Entretanto, com o advento da Revolução Industrial somado à difusão dos valores Iluministas, já em meados do Século XVIII, o termo passou a ser empregado com o sentido de civilização – tendo, a direta correspondência ao termo cidadãos, empregado por gregos para designar os

nascidos na *pólis* e, portanto, aqueles que eram dotados de direitos políticos; assim como também era utilizado pelos romanos para conceituar suas *urbes* ou cidades, como corrobora Hugo Moura Tavares (2008, p. 13):

O desenvolvimento e a expansão do modo capitalista de produção, que teve na Revolução Industrial uma das suas expressões, influenciou a mudança semântica da palavra cultura. Durante o século XIX, na medida em que se percebia que, junto com o desenvolvimento capitalista havia uma perda dos valores humanos e que civilizar ‘os bárbaros’ justificava sua conquista, dominação e exploração, a palavra cultura sintetizou uma posição de crítica à sociedade industrial. Num mundo em acelerada transformação e perda de referências e valores, o cultivo do espírito humano, das belas artes, significava a resistência de um humanismo em vias de desintegração. Com isso, no século XIX, o termo cultura passou a ser associado ao processo geral de desenvolvimento ‘íntimo’, em oposição ao ‘externo’. Cultura passou a ser ligada às artes, religião, instituições, práticas e valores distintos e às vezes até opostos à civilização e à sociedade. (Tavares, 2008, p. 13)

Com o avanço dos ideais Iluministas, sobretudo os produzidos na França e que estavam ordenados com as mudanças na estrutura capitalista do Século XVIII – como a transformação dos princípios do Mercantilismo e a consequente difusão dos valores da fisiocracia, verificada com o *laissez-faire* –, a ideia de civilização passou a ter íntima relação com a crença na razão – pressuposto fundamental da filosofia da iluminação, assim disposto nos estudos de Hugo Moura Tavares:

O Iluminismo francês difundiu a idéia de civilização como sustentada na crença da razão e no seu poder em levar o progresso às sociedades humanas. No entanto, o próprio processo histórico de afirmação do capitalismo questionou esta concepção e, segundo Williams, a crítica a esta idéia surgiu na França com o pensamento de Rousseau. Além disso, a correlação entre cultura e civilização também sofreria um ataque dos intelectuais alemães, preocupados em defender a tradição nacional contra a civilização cosmopolita proposta pelos iluministas franceses. Com o romantismo alemão, então, cultura ou ‘*Kultur*’ passaria a se relacionar com valores subjetivos e relativos, voltados para emoções, questões do espírito, em contraposição à idéia de civilização, que pressupunha a adoção de valores universais, voltados, sobretudo, para o uso da razão como instrumento para se alcançar o progresso. Enfim, o que estava em jogo era, do lado alemão, a tentativa de resgatar os valores morais, costumes e comportamentos tradicionais dos povos germânicos, na tentativa de se criar a idéia de uma cultura nacional que ajudasse na legitimação de um Estado nacional. Para isso, a idéia de civilização proposta pelos franceses em termos universais, como se fosse aplicável a todas as sociedades europeias, precisava ser contestada. A partir desse momento a cultura como civilidade e a cultura como modo de vida tornam-se antagônicas. (Tavares, 2008, p. 13)

Nesse sentido, para os teóricos iluministas, a razão seria o caminho indispensável rumo ao progresso social. Estava criada, então, a união entre liberdade, razão, capitalismo (o qual se apropriou tanto da liberdade quanto da razão), civilização e progresso.

Entretanto, já no próprio Século XVIII e, ganhando mais intensidade, no Século XIX, os questionamentos para essa relação entre civilização, progresso e desenvolvimento capitalista eram expressivos, conforme o horizonte expresso pelo pesquisador Marcel Barreto Silva:

Porém, uma ruptura entre civilização e cultura começou a germinar no seio das transformações sociais de fins do século XVIII e início do século XIX, imbricadas no Iluminismo francês, de um lado, e no Romantismo alemão, de outro. Nesse momento de mudança, o conceito de civilização, utilizado agora a partir da visada Imperialista (como em ‘civilizar os bárbaros’), passa a ser visto então como artificial, e o conceito de cultura foi se afastando dele, em favor da defesa dos valores humanos, marcando uma crítica à sociedade imperialista e tecnicista que se formava com a Revolução Industrial. Nesse momento, cultura passou a se referir às obras artísticas e manifestações intelectuais que investiam na natureza, nos valores humanistas e na interioridade do sujeito. Isso implicou diretamente que a cultura, posicionada agora numa arena de disputas, era composta por uma gama ampla e variada de significados. Foi, portanto, a partir dessas circunstâncias que cultura passou a ter um plural (‘culturas’), visto que o caráter nacional, ligado às práticas artísticas e simbólicas próprias de um povo, tornou-se central para o estabelecimento da diferença, seja entre culturas nacionais diversas (francesa, inglesa, portuguesa, brasileira), seja no interior de uma mesma cultura nacional, dividida agora em estratos classificatórios (alta e baixa culturas). (Silva, 2012, p. 211)

Jean-Jacques Rousseau (2020), por exemplo, com sua crítica à sociedade burguesa e os intelectuais alemães do Século XIX – interessados na defesa das tradições nacionais contrapostas aos valores do Universalismo cultural e filosófico defendido pelos Iluministas – são expoentes desse embate. Nesse contexto o termo cultura passou também a ser empregado no sentido de relacionar-se a valores subjetivos, como as emoções e as questões de espírito individuais e/ou nacionais. Logo, a defesa do tradicionalismo e o resgate dos valores morais, costumeiros e comportamentais do que se entendia por povo germânico, eram as bandeiras dos nacionalistas interessados na construção do que seria, após a Batalha de Sedan, em 1871, o poderoso Império Alemão. Destarte, estabelecia-se o contraponto entre o sentido Universalista do termo – defendido pelos franceses da iluminação – e o sentido Nacionalista – posto a cargo por aqueles que procuravam legitimar tal ideologia entre os germânicos.

Nesse viés, cabe destacar, também, que a Guerra franco-prussiana (1870-1871) seria apenas um capítulo dentro do dicotômico mundo buscado por franceses e germânicos. Dentro de tal perspectiva, a “cultura” passou a estar relacionada ao processo de desenvolvimento íntimo do indivíduo em oposição do progresso externo, ligando-se, já no Século XIX, com as artes, a religião, as instituições, as práticas e os valores sociais.

Inclusive, nesse âmbito, seria esta somada às definições relacionadas com os cultivos agrícolas e com as práticas eruditas que empregaram até meados do século XX.

Entretanto, no século XX, após duas Guerras mundiais – que vitimaram mais de 70 milhões de pessoas por meio de todas as atrocidades que o desenvolvimento bélico junto com as mazelas que o neocolonialismo, o capitalismo, o liberalismo, o fascismo e o stalinismo produziram apenas na primeira metade desse íterim – houve a revisão da concepção do que é cultura, pautada em um ideal uno comum a todas as sociedades. Dessa maneira, segundo Cevalco, “[...] nesse momento, a Cultura, com letra maiúscula, é substituída por culturas no plural” (Cevalco, 2003). Assim, é justamente nesse contexto que Raymond Williams e Edward Thompson na *Worker’s Educacional Association*, deram início à investigação da disciplina de Estudos Culturais, como evidencia Marcel Barreto Silva:

A partir da segunda metade do século XX, no entanto, houve uma nova mudança epistemológica no conceito de cultura, que Raymond Williams chama de uma ‘nova forma de convergência’, ou seja, uma articulação entre os pressupostos sociais e a materialização das ideias que desemboca em novo conceito para a cultura, ‘em que a ‘prática cultural’ e a ‘produção cultural’ (seus termos mais conhecidos) não procedem apenas de uma ordem social diversamente constituída, mas são elementos importantes em sua constituição’ (Williams, 1979, p. 12). E, mais adiante, o autor finaliza: ‘Em vez, porém, do ‘espírito formador’ que, afirmava-se, criava todas as demais atividades, ela encara a cultura como o sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada’ (Williams, 1979, p. 13). Foi no seio dessa nova concepção de cultura – em que não mais se cultivava ou se progride, mas se constitui e se medeia – que se formaram os chamados Estudos Culturais, cujo cume é precisamente estudar esse sistema de significações nos diversos contextos sociais em que são geradas e geradoras. O principal a enfatizar sobre este último sentido de cultura (e que nos será muito útil) é precisamente isso: os bens culturais (práticas, hábitos, formas, estilos, obras) não são apenas produtos do contexto social de onde se manifestam, mas, dialeticamente, eles também são formadores desse contexto, de modo vivo e orgânico. É o contrário da visão em que a cultura costuma ser concebida como o reflexo da sociedade: nesse novo sentido, a cultura é antes de tudo o próprio espelho, sem o qual essa sociedade não pode se ver – ou seja, ela não é só a imagem, mas a produtora dessa imagem. (Silva, 2012, p. 212)

Nesse sentido, a preocupação com os estudos práticos – que os aproximaram da realidade enfrentada pelos trabalhadores britânicos (que eram seu público-alvo) – e com a proposta de um reexame ao marxismo tradicional, foram as primeiras inspirações para esses intelectuais. Logo, a inclusão da cultura, como temática e como preocupação presente para o entendimento do materialismo histórico, foi pressuposto prioritário para Williams e Thompson que, com outros pensadores britânicos, e sob forte inspiração de

Antonio Gramsci, formaram o que se denominava a “Nova Esquerda (*New Left*)”, como revela Maria Elisa Cevalco:

É nesse quadro que se estrutura a ‘posição’ de Raymond Williams. Mais perto por idade e afinidade da primeira geração da *New Left* – E. P. Thompson, John Saville e Ralph Miliband – compartilhava com a segunda geração das preocupações com a cultura popular, com a análise dos efeitos da nova sociedade das mídias e das maneiras de se combater as formas de dominação cultural. Ele foi um importante elemento de ligação entre os dois grupos e sua crítica iluminadora dos impasses político-culturais do capitalismo representa um componente fundamental da contribuição britânica à esquerda contemporânea. (Cevalco, 2001, p. 125)

Ademais, cabe destacar que a interligação entre língua, literatura e ideologia estaria, segundo Williams, diretamente relacionada com a definição de cultura e, tais conceitos, só poderiam ser entendidos conjuntamente. Contudo, essa análise não era aceita, até então, pelos marxistas tradicionais, pois estes entendiam que – tal qual os idealistas (com objetivos finais distintos, é verdade) – a cultura (assim como a política, a economia e a sociedade) era algo encarado como dado, distinto e fora da realidade social (no entanto, outras parcelas da crítica marxista faziam interface com questões sociais de maneira ampla e diversa, como György Lukács, Mikhail Bakhtin, Lucien Goldmann). Nesse viés, ampliando a percepção sobre a noção de determinismo econômico, , Raymond Williams afirmou que:

A ‘sociedade’ não é nunca, então, apenas a ‘casca morta’ que limita a realização social e individual. É sempre também um processo constitutivo com pressões muito poderosas que se expressam em formações políticas, econômicas e culturais e são internalizadas e se tornam ‘vontades individuais’, já que tem também um peso de ‘constitutivas’. Esse tipo de determinação – um processo complexo e inter-relacionado de limites e pressões – está na própria totalidade do processo social, e em nenhum outro lugar (Williams, 1979, p. 91).

Observa-se, então, que a conceituação de cultura deve se pautar pelo entendimento de uma teoria relacionada ao materialismo cultural. Esta, inclusive, como apresentado por Williams, estabelece a interdependência das várias esferas da realidade social as quais agem como forças produtivas no sentido ativo da transformação social, como afirma Michael Löwy:

Com o propósito de definir a abordagem que faz desses fenômenos artístico-culturais, Raymond Williams define seu método de análise como materialismo cultural, ou seja, uma abordagem dos fatos culturais não como figuras produzidas pelo ‘espírito’ ou como meros objetos produtos de ‘gênio artístico’, mas como um conjunto de práticas e instituições, intimamente relacionadas com as classes sociais e seus agentes políticos. Para compreender melhor essa

abordagem, o ensaio mais importante do ponto de vista metodológico nessa coletânea francesa, não por acaso o texto mais lido e discutido, é o *Base et superstructure dans la théorie marxiste de la culture*, publicado em 1973. (Löwy, 2023, p. 8)

A cultura, portanto, não é um estrato passivo, sujeito às interferências externas que condicionam os seus valores. Assim, hegemonia e imposição, embora existam no campo cultural, não são capazes de produzir uma relação binária. Por fim, valendo-se dos referenciais do pesquisador anglo-indiano Homi Bhabha (1988), é possível identificar a cultura como o resultado de um processo de hibridização – já que, como o autor aborda, culturas são construções e as tradições, invenções.

Além dos autores que sedimentaram o alicerce para os Estudos Culturais, faz-se necessária uma interlocução com certas propostas correlacionadas a tópicos de cultura assinalados por Karl Erik Schøllhammer (2007, 2009, 2013). O referido autor é um pesquisador de destaque no campo de estudos sobre literatura, cultura e literatura comparada no Brasil, com um enfoque especial em como as artes visuais e a literatura se cruzam para refletir e instigar dinâmicas culturais contemporâneas. Suas contribuições ao debate sobre cultura estão fundamentadas em uma compreensão ampla e crítica da relação entre produção artística, identidade e as transformações sociais.

Schøllhammer vê a cultura como um espaço dinâmico de interação e negociação, onde diferentes forças, como identidade, política e economia, se encontram e se transformam. Para ele, a cultura não é algo estático ou uniforme, mas sim um processo contínuo de construção e reconstrução, marcado por conflitos, tensões e diálogos entre o local e o global, o tradicional e o moderno. Essa perspectiva dialoga com a noção de hibridização cultural, na qual novas formas emergem da fusão de tradições e vetores diversos. Um dos conceitos centrais no pensamento de Schøllhammer é o de realismo afetivo e traumático, que ele desenvolve ao analisar como as produções culturais contemporâneas, especialmente na América Latina, refletem as tensões sociais e políticas. Segundo o autor, a cultura, em suas diversas manifestações, não só representa, mas também transforma as realidades sociais, especialmente em contextos marcados pela violência, pela desigualdade e pelo deslocamento. A cultura, nesse sentido, é um meio de resistência e reinvenção das identidades.

Além disso, Schøllhammer coloca ênfase no papel das artes visuais e da literatura como ferramentas poderosas de comunicação cultural. Ele explora como a produção artística contemporânea é uma forma de captar e expressar os traumas sociais e culturais

da modernidade, ao mesmo tempo em que oferece uma plataforma para a crítica e a resistência. Sua abordagem se inter-relaciona com teorias de pós-colonialismo e estudos culturais, nas quais a cultura é vista como um campo de luta e negociação constante entre hegemonias e resistências.

No contexto da América Latina, as pesquisas de Schøllhammer destacam como a arte e a literatura podem ser centrais para a construção de identidades culturais. O pesquisador explora como as produções artísticas da região abordam questões de territorialidade e pertencimento, muitas vezes em confronto com as narrativas globais e as imposições externas. Sua visão dialoga com a ideia de que a cultura, em suas formas mais diretas, é sempre um processo de releitura e reinvenção de significados.

Em resumo, para Karl Erik Schøllhammer, a cultura também pode ser um espaço de negociação e transformação, no qual as identidades são constantemente construídas e reconstruídas. Através da arte e da literatura, é possível não apenas refletir as realidades sociais, mas também criar novas formas de compreender o mundo, especialmente em contextos de marginalização e resistência.

1.2 Identidade, nação e identidade nacional

Ao se indagar como podem se dar algumas inter-relações entre os debates sobre o que seria a constituição de identidades em espectros sociais, históricos e culturais sul-mato-grossense, visualiza-se um amplo cenário de possibilidades de interlocução. As demandas por intercâmbios de elaborações interpretativas acerca dessa constituição de identidades imprimem-se por necessidades diferentes e por articulações temporais distintas. Ao se pontuar aspectos relacionados às identidades em seu delineamento nacional, alcança-se alguns patamares de confluência de um povo em seus propósitos de congeminação de certas prerrogativas e de determinadas analogias comuns. No entanto, esse empenho, muitas, vezes, comprime algumas demandas e necessidades mais localizadas em âmbitos regionais e fronteiros. Quer seja por imperativos de sobrevivência prática, quer seja por questões de afirmação constitutiva.

Com a breve reflexão feita anteriormente acerca de conceitos sobre cultura, pode-se visualizar uma certa instigação a discutir, ainda que preliminarmente, algumas apreciações sobre identidade e de nação, sintetizadas naquilo que se designam provisoriamente como parâmetros de identidade nacional. A pesquisadora Cecília Azevedo destaca que a partir desse horizonte se:

[...] pressupõe interdependência entre condições objetivas de vida e experiências subjetivas, o compartilhamento de convenções e valores, de modos de pensar, de sentir e de agir mais ou menos formalizados, que distinguem e produzem a integração de uma comunidade (Azevedo, 2009, p. 43).

Em consequência, a correlação entre conjunto de características comuns e divergentes e processos de coexistência encaminha à necessidade de um exame de fatores amplo. Pois, se, por um lado, há determinados consensos sobre confluências possíveis, por outro lado, há dissonâncias inevitáveis. Essa reverberação se dá seja pelo previsível choque de forças em disputa, seja pela urgência de afirmação, seja pela expressão de controle e domínio. Nesse último caso e diante dessa evidente complexidade, o historiador Eric Hobsbawm alerta sobre os perigos envolvidos no ofício do historiador:

[...] a história é matéria-prima para as ideologias nacionalistas, ou étnicas ou fundamentalistas, tal como as papoulas são a matéria-prima para o vício em heroína. O passado é o elemento principal, talvez o elemento essencial nessas ideologias. Se não há um passado satisfatório, sempre é possível inventá-lo. (Hobsbawm, 2013, p. 18)

Nesse ângulo, realça-se o caráter de plasticidade do passado, mas também se salienta o âmbito aglutinador de possibilidades de se aplicar arbitrariamente certas relações pretéritas de um povo ou nação. Nesse sentido, cabe destacar que a construção das identidades nacionais se pauta, como quase tudo na história, por uma guerra de narrativas, como afirma Lucas Tauil de Freitas:

A habilidade narrativa determina quem tem voz. A tensão entre grupos em disputa pela narrativa é tão velha quanto a linguagem. Religiões e impérios espalham suas falas e disputam a atenção. Identificar essas narrativas e a quem servem é o caminho para delimitar quem nos fala e inferir o que nos isola ou ajuda a colaborar. Não existe narrador isento. Por mais cuidadoso que seja, cada um carrega seu conjunto de valores e é perpassado pelos julgamentos e assunções que vêm com a cultura do grupo. Mesmo que não tenha mensagem específica, o contador de histórias sempre parte de sua visão de mundo. (Freitas, 2019)

Assim sendo, os conflitos de base étnica e/ou nacionalista podem se utilizar do choque entre o presente, representado pelas diferenças étnicas, culturais e religiosas; e o passado, quase sempre forjado, que procura estabelecer um cenário uno e totalizante em que as diferenças são extintas, em nome da nação, assim pontuado por Tzvetan Todorov:

El recuerdo del pasado es necesario para afirmar la propia identidad, tanto la del individuo como la del grupo. Uno y otro se definen también, claro está, por su voluntad en el presente y sus proyectos de porvenir; pero no pueden prescindir de ese primer recuerdo². (Todorov, 2002, p. 199)

Nessa perspectiva, embora as tensões atuantes do tempo presente desponham predominantemente como mola de ação para as demandas correntes, o açambarcamento do tempo passado aglutina a posse de certas coesões ideológicas, administrativas, culturais etc. Como, por exemplo, que ao se vencer uma guerra se representa, ao mesmo tempo, fazer-se valer da maneira de narrar, em que o lado vitorioso conquista o status de detentor de uma verdade dominante e, com isso, garante a continuidade e a manutenção de um determinado prisma de identidade nacional. Inclusive, inúmeros exemplos foram fornecidos pela história para embasar esse pensamento, como a Guerra no Kososo, no final dos anos 1990; os atuais conflitos entre Rússia e Ucrânia; entre China e Taiwan; entre azeris e armênios; entre indianos e paquistaneses; dentre outros. Com esse cenário, entram em jogo também percepções acerca da memória e do esquecimento em um certo momento de um povo, para que possa ser construída determinada identidade nacional, dessa maneira expressos pelos pesquisadores Kalina Silva e Maciel Silva:

Mas a memória não é apenas individual. Na verdade, a forma de maior interesse para o historiador é a memória coletiva, composta pelas lembranças vividas pelo indivíduo ou que lhe foram repassadas, mas que não lhe pertencem somente, e são entendidas como propriedade de uma comunidade, um grupo. O estudo histórico da memória coletiva começou a se desenvolver com a investigação oral. Esse tipo de memória tem algumas características bem específicas: primeiro, gira em torno quase sempre de lembranças do cotidiano do grupo, como enchentes, boas safras ou safras ruins, quase nunca fazendo referências a acontecimentos históricos valorizados pela historiografia, e tende a idealizar o passado. Em segundo lugar, a memória coletiva fundamenta a própria identidade do grupo ou comunidade, mas normalmente tende a se apegar a um acontecimento considerado fundador, simplificando todo o restante do passado. Por outro lado, ela também simplifica a noção de tempo, fazendo apenas grandes diferenciações entre o presente ('nossos dias') e o passado ('antigamente', por exemplo). Além disso, mais do que em datas, a memória coletiva se baseia em imagens e paisagens. O próprio esquecimento é também um aspecto relevante para a compreensão da memória de grupos e comunidades, pois muitas vezes é voluntário, indicando a vontade do grupo de ocultar determinados fatos. Assim, a memória coletiva reelabora constantemente os fatos (Silva; Silva 2009, p. 276).

Desse modo, é possível afirmar que, muitas vezes, o conjunto de símbolos e atributos de um povo pode ser o resultado de narrativas históricas, o qual, dependendo do

² A lembrança do passado é vital para afirmação da identidade, tanto pessoal quanto de grupo. Um e outro também se constituem, obviamente, por sua disposição no presente e seus projetos de futuro; no entanto, não podem prescindir dessa primeira lembrança. (tradução nossa)

interesse e da conveniência do momento, são tidos como mitos ou verdades. Nesse sentido, baseado num prisma de construção de narrativas, tal condução não se alicerça somente nos países constituídos em “tradições” ditas étnicas, nacionalistas e/ou fundamentalistas, como discorre Gilmar Caetano:

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 [Evandro 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. (Caetano, 2012, p. 77).

Nessa possibilidade de vinculação, a própria existência da chamada nação moderna depende de determinada evocação do passado e, para isso, os horizontes atuacionais da memória e do esquecimento podem ser considerados fundamentais na composição de interações. Até mesmo, pode-se vislumbrar a seleção de tais horizontes como ferramentas de associação e de construção de algum imaginário nacional, conforme as palavras de Myriam Santos:

Sejam museus de arte, ciência ou história, neles observamos discursos historicistas, científicos e universalizantes que associam os objetos que têm sob sua guarda a um imaginário nacional, que é partilhado e reconhecido pelos diversos membros da nação. Os grandes museus europeus, portanto, juntamente com monumentos, cerimoniais e atividades do gênero, têm sido compreendidos enquanto instituições oficiais que permitem a construção de um sentimento de solidariedade entre os membros de uma nação. Podemos dizer, ainda, que os museus contribuem de forma mais específica para a consolidação de uma unidade construída entre passado e presente no imaginário coletivo da nação. (Santos, 2000, p. 272).

Ademais, quando se discute a importância da utilização dos horizontes atuacionais da memória e do esquecimento, logo se evidencia o quão vazio e inconsistente pode ser certa parcela de uma retórica ufanista. Desse modo, a origem das nações, de forma geral, perde-se nos mitos do tempo e só é possível afirmar que seus ideais se realizam através da memória seletiva de um determinado povo. Assim, pode-se perceber a disputa entre certas narrativas, como afirmam Caroline Gonzaga e Douglas Arruda:

É de dentro desse cenário que acreditamos ser fundamental pensarmos em como nós, brasileiros, nos construímos coletivamente e como as narrativas acerca da identidade nacional nos impactam. Não há uma visão única sobre essa identidade. A construção das mitologias fundacionais mostra-se, desde sempre, como um campo de disputas. (Gonzaga; Arruda, 2022, p. 16)

Por conseguinte, o importante na condução da linha de atuação nessa visada, é acreditar em algo que possa ser um denominador comum e, para isso, o incentivo através das narrativas é fundamental. Nesse prisma, a história não pode ser entendida como uma linha contínua, que vai em direção ao futuro; ela é fragmentada, não-sequencial e que vai para frente e para trás. A verdade não está apenas nos fatos. São as narrativas que edificam as representações e elas são falhas e temporárias, conforme Regina Nascimento:

Seria pensar que a escolha de um determinado registro da temporalidade pelo historiador, tem a ver com a percepção do mesmo em relação às experiências humanas e a maneira como ele enxerga a realidade e como organiza essa percepção, o que, em grande parte, se define no processo de formação inicial do historiador. (Nascimento, 2002, p. 22).

Dessa maneira, na construção do imaginário nacional é preciso que se parta de conceitos gerais, os quais não podem ser fixos, para uma associação com a coletividade. Assim, como em inúmeros conceitos, o conceito de identidade nacional pode também nascer da identificação do “não-idêntico”. Para que algo possa ser partilhado, então, é necessário esquecer do “problemático”, qual seja, o individual e o diferente. Desse modo, quando é crível que o conceito é a essência de um objeto, fixa-se em verdades primordiais e, com isso, ditas inquestionáveis. Tais circunstâncias acabam por propiciar quadros históricos nos quais se dão determinadas configurações, de acordo com Eric Hobsbawm:

[...] quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as ‘velhas tradições’ foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis; quando as velhas tradições, juntamente com seus promotores e divulgadores institucionais, dão mostras de haver perdido grande parte da capacidade de adaptação e da flexibilidade; ou quando são eliminadas de outras formas. Em suma, inventam-se tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto do lado da oferta. (Hobsbawm, 1997, p. 12).

De outra parte, o horizonte atuacional da utilização do esquecimento apresenta um duplo papel: estabelecer uma mínima base partilhada e fazer com que se perca a capacidade de ser volátil e de criar representações plurais. Passa-se a estabelecer, por conseguinte, um mundo rígido, binário e controlado por certos conceitos – a partir de então, os objetos são ou não são. Nesse sentido, o horizonte atuacional da utilização do

esquecimento pode ser fundamental tanto para a construção de um conceito quanto para a constituição de uma ideia de uma nação, como afirma Ramon Barroncas:

Essa construção não é resultado somente de uma recordação, mas também de um esquecimento: a memória ‘não é um armazém que, por acumulação, recolha todos os acontecimentos vividos pelo indivíduo’ (Catroga, 2001, p. 20). Como diz em nossa epígrafe, um homem sem recordação seria uma pedra inerte, um homem que somente se recorda também o seria. Temos o famoso exemplo do conto de Jorge Luís Borges, ‘Funes, o memorioso’, volta e meia evocado quando tratamos de assuntos relacionados ao tema memória. Após sofrer um acidente, Funes adquiriu a incrível capacidade de nada esquecer. Esse seu novo estado, contudo, trazia-lhe problemas. Funes passava o dia inteiro somente se recordando, deixando o conto a entender que não lhe sobrava tempo para mais nada. O conto termina de maneira abrupta, deixando-nos em dúvida se a congestão pulmonar que matou Funes teve alguma relação com seu estado de enfermidade memorial. A questão que fica para nós é que nossa identificação com o passado passa e deve passar pelo esquecimento para que haja possibilidade de vida. (Barroncas, 2012, p. 126).

Logo, o horizonte atuacional da utilização da memória e do esquecimento podem servir para conferir autenticidade ao presente de uma nação, deixando de lado as diferenças e os eventos que não interessam do passado. Saber esquecer também pode ser bom para todos, nesse sentido, visto que o esquecimento conjuntamente ao erro histórico é um fator determinante para a criação de uma nação. Assim, os silêncios históricos e os esquecimentos desvelam certos mecanismos de manipulação da memória coletiva (Le Goff, 2003). É baseado seletivamente nesse entendimento, portanto, que muitas nações europeias construíram seus ideais imperialistas, eugênicos e xenófobos, os quais acabaram por resultar no extermínio de povos e culturas pelo mundo no transcorrer dos séculos XV ao XX, pontuados por Renato Bittencourt:

Tais ciências tendenciosamente consideravam qualquer manifestação cultural que fosse estranha ao solo e tradições milenares do Velho Mundo como inferior, atrasada, primitiva. Inclusive, em um âmbito político e econômico, tal concepção legitimou as ações colonialistas e imperialistas dos países europeus sobre os povos asiáticos, africanos e mesmo de alguns territórios americanos, de modo que, em nome da magnitude europeia, diversos povos foram oprimidos, perdendo sua liberdade política e sofrendo da ruína econômica, nos quais muitos ainda não conseguiram se recuperar (Bittencourt, 2013. p. 128).

Nesse viés, cabe rememorar o âmbito de “invenção de tradições”, desdobrado por Eric Hobsbawm e Terence Ranger. Nessa esfera, eles exploram como muitas das tradições que são consideradas antigas e inquestionáveis foram, na verdade, criadas ou reinterpretadas em tempos relativamente recentes, para atender a algumas necessidades específicas em determinados contextos políticos, sociais ou culturais. Na vereda da

proposta por Hobsbawm e Ranger, essa configuração reverbera-se também no campo da tradição, segundo Caroline Luvizotto:

[...] toda tradição é uma invenção que surgiu em algum lugar do passado, podendo ser alterada em algum lugar do futuro. As tradições estão sempre mudando, mas há algo em relação à noção de tradição que pressupõe persistência: se for tradicional, uma crença ou prática tem uma integridade e continuidade que resistem aos contratempos e às mudanças. A tradição sobrevive de citações que podem ser sônicas e/ ou visuais e que consistem em traços de referências de elementos que transportam para o passado. Mas esses traços encontram-se completamente descontextualizados e abertos a qualquer contextualização. (Luvizotto, 2010, p. 66).

Dessa maneira, os contornos do alvitre das tradições é um fenômeno intrigante que revela muito sobre a dinâmica cultural e social de uma sociedade. Esse arco conceitual sugere, então, que muitas das tradições que são consideradas antigas e imutáveis são, na verdade, construções recentes ou, até mesmo, artificiais – criadas com propósitos específicos. Assim, uma tradição pode surgir de diversas maneiras, seja por meio da reinterpretação de práticas antigas, da manipulação de eventos históricos ou, até mesmo, pela criação de rituais novos, que são apresentados como sendo parte de uma herança cultural. Como exemplo dessa prática, pode-se citar datas comemorativas estabelecidas recentemente para promover valores ou ideais específicos, mesmo que sejam apresentadas como uma celebração ancestral. Na sua pesquisa Caroline Luvizotto prossegue:

Entende-se a tradição como um conjunto de sistemas simbólicos que são passados de geração a geração e que tem um caráter repetitivo. A tradição deve ser considerada dinâmica e não estática, uma orientação para o passado e uma maneira de organizar o mundo para o tempo futuro. A tradição coordena a ação que organiza temporal e espacialmente as relações dentro da comunidade e é um elemento intrínseco e inseparável da mesma. Seu caráter repetitivo denota atualização dos esquemas de vida. Isto significa que a tradição é uma orientação para o passado, justamente porque o passado tem força e influência relevante sobre o curso das ações presentes. A tradição também se reporta ao futuro, ou melhor, indica como organizar o mundo para o tempo futuro, que não é visto como algo distante e separado; ele está diretamente ligado a uma linha contínua que envolve o passado e o presente. Essa linha é a tradição. Ela persiste e é (re)modelada e (re)inventada a cada geração. Assim, pode-se dizer que não há um corte profundo, ruptura ou descontinuidade absoluta entre o passado, o presente e o futuro. (Luvizotto, 2010, p. 65).

É interessante observar, inclusive, como a invenção de tradições muitas vezes serve a fins políticos, sociais ou comerciais. Nesse sentido, governos podem promover uma narrativa histórica particular para fortalecer a identidade nacional, como a ilustrada

pelo quadro *O grito do Ipiranga*, de Pedro Américo. Da mesma forma, empresas podem criar rituais e eventos para promover produtos e serviços, dando a eles uma sensação de familiaridade e conexão com algo mais profundo, como é o caso do Papai Noel e da Coca-Cola. No entanto, a invenção de tradições também pode ser uma forma de reavivar ou revitalizar aspectos culturais que foram esquecidos ou negligenciados ao longo do tempo. Às vezes, essa reinvenção é uma maneira de resgatar valores perdidos ou reforçar um senso de comunidade e, ainda, pode ser expresso por meio de composições de caráter literário, como afirma Antonio Candido ao discorrer sobre a participação de escritores de origens diversas em uma determinada localidade (Candido, 2006, p. 147) “Se não existe literatura paulista, gaúcha ou pernambucana, há sem dúvida uma literatura brasileira manifestando-se de modo diferente nos Estados”.

Em última análise, a invenção de tradições faz lembrar que a cultura também é fluida e adaptável. Logo, elas não são estáticas, pois elas se transformam com o tempo e, além disso, são moldadas pelas necessidades e pelos contextos das sociedades em que existem, assim discorrido por Antônio Jorge Soares: “Nessa trilha a tradição vai sendo atualizada, recebendo novos contornos e acréscimos que a tornam uma invenção ou mitologia da identidade nacional (Soares, 1999, p. 134). Desse modo, é essa capacidade de adaptação que permite que as tradições sejam criadas, modificadas e reinterpretadas, continuando a desempenhar um papel significativo na vida das pessoas. A partir dessa ótica, então, é possível perceber que a formação da identidade sul-mato-grossense está intrinsecamente ligada à interação entre tradições reais e inventadas ao longo do tempo. Nesse horizonte, Mato Grosso do Sul, como uma região geográfica e cultural específica, passou por um processo complexo de construção de sua identidade, envolvendo aspectos físicos, históricos, sociais e culturais, como destaca José Antônio de Souza:

A diversidade cultural brasileira, assim como o processo de identificação nacional, relaciona-se à construção de identidades regionais distintas, marcadamente pela evidente preocupação dos estados que compõem a União com a consolidação de uma identidade própria, especialmente os criados mais recentemente, com menor tradição cultural e menos prestigiados economicamente. Assim, se por um lado temos a emergência de nações e de indivíduos multifacetados, por outro se evidencia uma espécie de urgência na construção de identidades regionais distintas, com marcas bem definidas. Se Bachelard nos remete à idéia de que ‘o mundo é um ninho’, sugerindo a ampliação do signo, a cultura sul-mato-grossense tem como ninho o pantanal. As tentativas de associar o Pantanal a Mato Grosso do Sul são comuns em diversos setores e extrapolam os limites estaduais, repercutindo nacionalmente; o país como um todo, em vários segmentos, explora a imagem da natureza brasileira, muitas vezes ainda relaciona ao exotismo. Com a

literatura, essa identificação com a natureza também ocorre dentro e fora dos limites estaduais. (Souza, 2007, p. 54)

Assim, a partir do desdobramento desse ninho inicial, essa região é marcada por uma diversidade cultural significativa, resultado da mistura de povos indígenas, colonizadores portugueses e espanhóis, povos africanos e imigrantes de diferentes origens. Nesse contexto, a invenção de tradições desempenhou um papel fundamental na consolidação de uma dita identidade única para esse local. Ademais, muitas das tradições sul-mato-grossenses, como a música, a dança e a culinária típicas, foram criadas ou recriadas ao longo do tempo para representar e fortalecer a identidade local. Nesse cenário, pode-se citar o Tereré, uma bebida feita com erva-mate, a qual tornou-se um símbolo cultural marcante da região, apesar de não ter uma longa história ancestral. Inclusive, sua popularidade e adoção como parte da identidade sul-mato-grossense refletem a capacidade de reinvenção de tradições para se alinhar com as necessidades e a identidade de um grupo específico, exemplificado nos casos desdobrados pelos estudos de Márcia Bortoli Uliana:

[...] outra iniciativa, do vereador Alan Guedes (DEM), registrou o tereré como patrimônio imaterial da cidade de Dourados. Entre abril e junho de 2017, o projeto de lei tornou-se lei municipal. A aprovação do projeto de lei do tereré ocorreu por unanimidade em segunda votação, como ocorreu posteriormente com o puchero e a sopa paraguaia. Ainda em julho de 2017, através do Decreto Legislativo nº 016/2017, instituiu-se o ‘Diploma Joporá ou Yopara’ a ‘Personalidade do Povo Paraguaio de Dourados’. A ‘homenagem’ através de ‘título honorífico’ deveria ser entregue a ‘paraguaios natos ou descendentes que geram relevância social, política, econômica e religiosa para a população douradense’. (Uliana, 2021, p. 256)

Importante abriremos um breve parêntese para relacionar nesse momento o tereré com a resistência implícita e velada que o consumo dessa bebida traz à tona. O tereré é uma bebida tradicional de Mato Grosso do Sul e de outras regiões do Centro-Oeste brasileiro, além de ser popular em países vizinhos como o Paraguai e a Argentina. Feita à base de erva-mate e água gelada, essa bebida se tornou um símbolo cultural que transcende seu papel puramente alimentício, sendo uma expressão de identidade e comunidade. Historicamente, o tereré desempenha um papel importante nas práticas cotidianas dos trabalhadores sul-mato-grossenses, especialmente àqueles que atuam no campo, onde as pausas para o consumo da bebida são quase rituais.

Essas pausas para beber o tereré não são apenas uma prática de socialização, mas também podem ser vistas como uma forma de subversão dentro da estrutura de trabalho.

Em um ambiente em que o trabalho físico é exigente e contínuo, a pausa para o tereré funciona como um momento de resistência ao ritmo acelerado do trabalho. A prática de parar alguns minutos para compartilhar a bebida entre colegas representa uma ruptura temporária com o sistema de produção, permitindo que os trabalhadores restabeleçam laços sociais e recuperem suas energias físicas e mentais.

Do ponto de vista cultural, o tereré simboliza solidariedade e convivência, algo profundamente arraigado nas tradições sul-mato-grossenses. No entanto, ao adotar a prática de parar o trabalho para consumir a bebida, os trabalhadores estão, em certo sentido, reivindicando seu tempo e seu direito ao descanso, subvertendo a lógica capitalista que prioriza a produtividade acima do bem-estar. A subversão aqui é sutil, mas presente: ao se darem ao direito de parar para o tereré, os trabalhadores reafirmam sua humanidade em um contexto que frequentemente tenta reduzi-los à sua função produtiva. Além disso, o tereré também se integra a práticas de resistência cultural, pois sua origem e uso estão profundamente conectados às raízes indígenas e camponesas. Ao perpetuarem esse hábito, os trabalhadores reforçam sua identidade cultural e resistem à imposição de padrões culturais externos que não correspondem às suas realidades e tradições. Assim, a pausa para o tereré não é apenas uma interrupção no trabalho, mas uma afirmação cultural e social, subvertendo silenciosamente as exigências do trabalho contínuo e as estruturas de poder associadas à produtividade. São as pequenas, porém saborosas vitórias que devemos celebrar contra o sistema.

Além do Tereré, eventos como a festa do peão de Campo Grande e as manifestações culturais, como o Cururu e o Siriri, não só preservam tradições antigas, mas também são adaptados e reimaginados para se manterem relevantes na contemporaneidade, agregando elementos modernos e novas interpretações. Outrossim, a própria história de local, como a divisão do estado original em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, também contribui para a formação de identidade. Afinal, a necessidade de se estabelecer uma nova identidade para a região recém-criada levou à busca por símbolos, tradições e narrativas que pudessem unir e distinguir os habitantes dessa área. Nesse diapasão podem ser articuladas importantes reflexões de Stuart Hall:

O que denominamos ‘nossas identidades’ poderia provavelmente ser melhor conceituado como as sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos ‘viver’, como se viessem de dentro, mas que, sem dúvida, são ocasionadas por um conjunto especial de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências única e peculiarmente nossas, como sujeitos individuais. Nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente (Hall, 1997, p. 26).

Nessa correlação de seleção de algumas bases contextuais e o arbítrio da invenção das tradições, a sedimentação de algumas identificações adotadas no estado desempenhou e continua a exercer um papel crucial na formação da identidade sul-mato-grossense, combinando elementos físicos, históricos, culturais e sociais para criar uma noção de pertencimento e de coesão dentro da diversidade presente nessa região do Brasil.

1.3 Horizontes do regionalismo

Cingido entre as demandas de afirmação nacional, de influxos e pressões internacionais, e de vivência e sobrevivência no âmbito fronteiro, o regionalismo se alicerça na necessidade de flutuar a sua atuação. Ora, reafirmando caracteres mais nacionais, ora se aproximando de seus irmãos vizinhos, ora se articulando globalmente, tal configuração de atuação expressa uma via peculiar de compreensão das situações, a qual se caracteriza por se originar em um contexto de quem não pode optar por táticas de ênfases predominantemente homogêneas. O chamado regionalismo urbano da música sul-mato-grossense – que transita por variantes do rock, folk, polca, guarânia, dentre outros – também se constitui nessa articulação, peculiar a um estado nascente e fronteiro. Consequentemente, a sua intersecção de atuação prima tanto pela captação da realidade circundante, como pela interação com procedências compositivas diversas. Nesse horizonte do regionalismo urbano, pode-se fazer uma correlação com a produção musical de Geraldo Roca (1988; 1995; 2004).

Um dos objetivos dessa pesquisa é discutir as noções sobre fronteira, na teoria e na prática do regionalismo. Em interface com determinadas reflexões acerca de identidade nacional e associada a essa construção de um estado nascente, despontam-se os debates em que interagem pontos acerca de noções sobre fronteira e regionalismo – considerando-se a peculiaridade da disposição cronológica, contígua, estrática, experiencial e pragmática do local. Preliminarmente, em sua associação em um âmbito federal, a visada para essa atenção temática se articula com o que se denominam os processos de integração e de cooperação entre estados em uma determinada região, visando, entre alguns dos seus objetivos, fortalecer a segurança, o comércio e o desenvolvimento econômico. Em um dos muitos aspectos singulares, um dos tópicos, o regionalismo, incide também em sua articulação na constituição de um universo linguístico, reverberando uma disposição oscilatória entre a captação de uma linguagem mais rústica e a criação literária sob um esquadro convencionado, conforme discorre

Antonio Candido:

O Regionalismo deve estabelecer uma relação adequada entre dois aspectos, e por isso se torna um instrumento poderoso de transformação da língua e de revelação e autoconsciência do país; mas pode ser também fator de artificialidade na língua e de alienação no plano do conhecimento do país. . (Candido, 2002, p. 87)

Por outro lado, a temática dessa interlocução, em que o local se insere num concerto de consonância e contraste maior, dimensiona-se também em seus aspectos políticos e econômicos. Nesse sentido, explorar o desenvolvimento histórico dessas percepções, desde o antigo regionalismo até o atual – como o comparado – torna-se essencial. Desse modo, cabe traçar um panorama com perspectivas cronologicamente embasadas, como pontua Gustavo MatiuZZi de Souza:

Após a consolidação do estado-nação, principalmente após o final da Segunda Guerra Mundial, três fases do regionalismo apresentaram distintos eventos socioeconômicos e políticos e explicações teóricas que moldaram a compreensão dos papéis tanto do regionalismo quanto da fronteira. As fases do antigo regionalismo (1945-1990), novo regionalismo (1990-2000), e regionalismo comparado (2000-hoje) são macrocenários contrastantes. Ordens mundiais diversas, várias formas de organizações internacionais e interesses cambiantes (Söderbaum, 2016) moldaram os papéis do regionalismo e os papéis da fronteira no âmbito das relações regionais e dos sistemas internacionais. Assim, as narrativas teóricas sobre os desenvolvimentos regionais seguem o contexto histórico de cada fase, fornecida a contextualização necessária. (Souza, 2018, p. 248)

Assim, precipuamente, o regionalismo antecedente abrangia as fronteiras como separações, buscando enfatizar abordagens centradas no Estado, a fim de gerar a integração regional. Em seguida, influenciado pelo contexto da globalização, o regionalismo posterior compreende as fronteiras como filtros dos fluxos transnacionais de capital, de bens e de informações. Contudo, hodiernamente, ao reconhecer as complexidades das interconexões globais e a necessidade de governança em múltiplos níveis, nota-se o regionalismo comparado, assim destacado por Gustavo MatiuZZi Souza:

O antigo regionalismo foi caracterizado pelo predomínio da epistemologia racionalista, uma vez que se refere ao período de consolidação das teorias das relações internacionais (realista e racionalista no seu nascimento). A fronteira foi compreendida sob os seus atributos de separação. O novo regionalismo testemunhou o surgimento da epistemologia refletivista, que tendia a conceber a fronteira sob suas propriedades enquanto “filtro”. O regionalismo comparado é plural (ou eclético) em seu núcleo, capaz de navegar através de epistemologia racionalista-refletivista. Ele permite vários entendimentos de fronteira e é o

mais adequado para apreender as mudanças aceleradas no cenário global ao qual o regionalismo é integrado. No entanto, as tensões levantadas em relação às políticas fronteiriças hoje em dia têm exigido uma visão mais global sobre a forma como o regionalismo comparado compreende tanto as regiões quanto às fronteiras. (Souza, 2018, p. 248)

Por consequência, é importante examinar o papel das fronteiras na formação das dinâmicas regionais, destacando as tensões entre cooperação e nacionalismo. Ademais, também deve-se enfatizar a importância de uma perspectiva global para entender a relação entre regionalismo e fronteiras na atual ordem mundial, de acordo com o pesquisador:

A onda do regionalismo comparado é diferente de ambas as fases precedentes, na medida em que tem testemunhado o fortalecimento de processos aparentemente contraditórios: movimentos, organizações, competições e acordos (sub, inter, e intra)regionais – em macro ou microrrealidades, dos níveis local aos transnacional – ainda estão ganhando terreno nas relações globais; a reemergência das barreiras fronteiriças e dos nacionalismos – também dentro das organizações regionais, mas não exclusivamente; e o surgimento de muitas problemáticas globais e a subsequente demanda por uma governança também global. Ambos os processos atuam na formação de regiões (trans)fronteiriças, concomitantemente abertas e fechadas, locais e globais, nacionais e regionais. Por conseguinte, identificamos que a onda do regionalismo comparado tem enfatizado as chamadas interconexões multicamadas das fronteiras nas teias entrelaçadas das redes globais. Isto significa que, possivelmente, será muito mais intricado compreender e prever os papéis da fronteira (e das regiões, para todos os efeitos) aplicando um quadro analítico regional que não inclua uma perspectiva globalista dessas dinâmicas. (Souza, 2018, p. 257).

Nesse sentido, é necessário salientar que o conceito de fronteira varia de acordo com as diferentes fases do regionalismo, ou, vice-versa. Logo, no antigo regionalismo, a fronteira é vista como uma separação e um ponto de controle, onde as externas regionais são consideradas barreiras herméticas para proteger o espaço regional. Em contrapartida, no novo regionalismo, a fronteira é entendida como um filtro, em que elas são vistas como componentes que selecionam os fluxos de capital, os produtos e as informações, sendo abertas para alguns e fechadas para outros. Por fim, no regionalismo comparado, elas são percebidas como parte integrante de um sistema complexo e interconectado, em que as regiões fronteiriças são protagonistas nas dinâmicas regionais.

Um dos autores que mais se destaca na análise do regionalismo é o professor e sociólogo Antonio Candido. Ao se falar sobre regionalismo, muitas vezes, pode-se se pautar e se situar nesse pesquisador. Candido dedicou parte significativa de sua obra ao estudo do regionalismo na literatura. Seus textos oferecem uma análise detalhada e

profunda da maneira como o regionalismo se manifesta na produção literária e como ele desempenha um papel central na construção da identidade cultural brasileira. Nessa parte do trabalho, exploraremos as principais contribuições de Candido sobre o regionalismo, destacando suas obras mais importantes e relacionando-as com o contexto sociocultural do Brasil.

Em seu texto “Literatura e subdesenvolvimento” (1989), Antonio Candido propõe uma reflexão profunda sobre o papel do regionalismo na literatura brasileira, especialmente em relação às desigualdades econômicas e sociais do país. Segundo o autor, o regionalismo literário brasileiro vai além de uma simples descrição das paisagens e costumes locais. Ele assume um papel de crítica social, ao abordar as disparidades econômicas que marcam o Brasil desde a sua formação. Para Candido, o regionalismo reflete o chamado “subdesenvolvimento” das regiões periféricas em relação aos grandes centros urbanos, o que torna essa literatura um meio de expressar as angústias e frustrações das populações marginalizadas.

Candido argumenta que o regionalismo literário não deve ser visto como uma forma de arte menor, mas sim como uma manifestação autêntica das condições reais vividas por grande parte da população brasileira, expondo as tensões sociais e as desigualdades do país. O autor defende que, ao retratar a vida nas regiões mais afastadas dos centros econômicos, os escritores regionalistas estão, na verdade, revelando uma realidade invisibilizada pelas produções culturais dominantes, geralmente concentradas no eixo Rio-São Paulo.

Outro ponto essencial na obra de Antonio Candido é a discussão sobre o papel do regionalismo na *Formação da literatura brasileira* (2000). Para ele, o regionalismo é um dos pilares na constituição da literatura nacional, sendo um fenômeno que reflete as particularidades sociais, culturais e históricas de diferentes regiões do Brasil. Candido argumenta que, embora o regionalismo seja, muitas vezes, relegado a um segundo plano, ele é essencial para a construção de uma identidade literária nacional, pois também atua na articulação de diversidades dentro de uma dinâmica nacional.

Em *Formação da literatura brasileira*, Candido também discute a ideia de que a literatura regionalista é uma resposta a determinados aspectos do processo de modernização pelo qual o Brasil passou ao longo do século XX. Segundo o pesquisador, o regionalismo literário não é uma forma de resistência à modernidade, mas uma tentativa de integrar as tradições locais dentro de um contexto mais amplo de desenvolvimento

econômico e social, em que se colocam em interlocução temporalidades e realidades sociais distintas.

Candido destaca ainda que o regionalismo se torna uma forma de resistência às imposições culturais hegemônicas, especialmente aquelas vindas dos centros urbanos. Ele defende que os escritores regionalistas, ao retratar as realidades de suas regiões, estão, de certa forma, questionando a supremacia cultural dos grandes centros. Esse aspecto de resistência cultural é crucial para entender o regionalismo como um fenômeno de crítica social, pois também se insere numa certa inversão do horizonte de expectativas da figura de leitura dos chamados centros urbanos, dispondo visões diferenciadas da realidade brasileira.

Em sua análise sobre o regionalismo, Candido vai além de uma simples categorização literária. Ele a desdobra, estendendo-a aos âmbitos de um super-regionalismo, que amplia o entendimento do regionalismo como um fenômeno que não se limita à descrição geográfica ou ao exotismo das paisagens. O super-regionalismo, segundo o autor, é uma forma de literatura que transcende as fronteiras regionais para abordar questões universais, sem perder de vista as especificidades locais. Candido observa que o super-regionalismo é especialmente relevante para entender a produção literária de autores como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, que, embora fortemente enraizados em suas regiões de origem, conseguem transcender essas limitações geográficas para criar narrativas que dialogam com questões universais, como a condição humana, a violência e a desigualdade, assim, explorando temas mais amplos em sua configuração literária.

Nesse sentido, o regionalismo, para Candido, é uma forma de articular as tensões entre o local e o global, entre o tradicional e o atual. Ele argumenta que, ao retratar as realidades regionais, os autores estão, na verdade, explorando questões que dizem respeito à totalidade da sociedade brasileira, como a desigualdade social, a concentração de terras e a marginalização das populações rurais.

Para Antonio Candido, o regionalismo literário não é apenas uma representação das particularidades locais, mas também uma forma de resistência cultural. O pesquisador observa que, em um país marcado por profundas desigualdades sociais e econômicas, a literatura regionalista se torna uma maneira de dar voz às populações marginalizadas e de questionar as narrativas dominantes que emergem dos grandes centros urbanos.

Esse aspecto crítico do regionalismo é especialmente evidente em autores como Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, que, em suas

obras, expressam aspectos da vida nas regiões rurais do Brasil de forma muitas vezes áspera, abordando temas como a exploração dos trabalhadores rurais, a luta pela terra e a opressão política. Candido argumenta que esses autores, ao vislumbrar âmbitos das realidades regionais, estão na verdade expondo as contradições do sistema econômico e social brasileiro, questionando as narrativas de progresso e modernização que muitas vezes ignoram as condições de vida das populações mais pobres, e mostrando como a produção regional contribui para a formação de uma identidade nacional plural e diversa.

O regionalismo, conforme discutido por Antonio Candido, pode também ser uma chave para compreender como as expressões culturais de determinadas regiões do Brasil, muitas vezes marginalizadas em relação aos centros urbanos, se tornam não apenas um meio de resistência, mas também uma plataforma de crítica social. Candido, em suas análises sobre a literatura regionalista, aponta que essa vertente não é meramente uma exaltação das particularidades locais, mas um reflexo das tensões econômicas e sociais que moldam o Brasil. No caso do Mato Grosso do Sul, a obra de Geraldo Roca (1988; 1995; 2004) pode ser uma mostra de como o regionalismo propicia a ser manifestado em diferentes expressões culturais, indo além da literatura, encontrando na música uma forma de resistir às imposições culturais externas e articular uma identidade regional mais peculiar.

Geraldo Roca, com sua obra profundamente enraizada nas paisagens, na cultura e nas vivências do Pantanal, de Campo Grande e de Mato Grosso do Sul, pode dialogar com algumas reflexões de Antonio Candido sobre o regionalismo. Roca, em canções como “Trem do pantanal” e “Polka outra vez”, expressa o cotidiano, cenários e tradições da região, ao mesmo tempo em que insere elementos críticos sobre a desigualdade cultural e social que perpassa essas localidades. Sua música, assim como a literatura regionalista analisada por Candido, vai além da simples representação de uma geografia ou de costumes locais; ela é uma forma de crítica e resistência cultural.

Candido argumenta que o regionalismo não é uma rejeição das transformações técnicas e tecnológicas, mas sim uma maneira de integrá-la às realidades regionais. Geraldo Roca faz algo semelhante ao incorporar vetores de gêneros musicais mais universais, como o rock e o folk, em suas canções que articulam a cultura pantaneira e a capital sul-mato-grossense. Ao fazer isso, ele cria uma síntese entre o local e o global, representando a hibridização que caracteriza as culturas fronteiriças e regionais do Brasil. Em suas letras, Roca capta essências do Pantanal, da capital e do estado de Mato Grosso

do Sul, mas sem se afastar das transformações que as transformações socioeconômicas trouxeram para a região, criando pontes entre a tradição e a contemporaneidade.

Como apontado por Candido, o regionalismo é também uma forma de crítica social, expondo as desigualdades e tensões presentes nas regiões mais afastadas dos centros urbanos. Geraldo Roca explora esse aspecto em várias de suas canções, destacando as disparidades culturais entre a capital Campo Grande e as pequenas cidades do interior de Mato Grosso do Sul. Em uma famosa entrevista, já referenciada nesse trabalho previamente, Roca fala sobre o choque cultural que vivenciou ao tocar em pequenas cidades do estado, onde o público, em sua maioria, não tinha conhecimento de grandes figuras da cultura nacional, como Tom Jobim e Oscar Niemeyer. Essa realidade, para Roca, revela o isolamento cultural vivido por muitas dessas comunidades, algo que ele também aborda de forma sutil em suas canções.

Essa crítica dialoga com o que Candido descreve como uma das funções centrais do regionalismo: dar voz às regiões periféricas e às populações marginalizadas, trazendo suas realidades para o centro do debate cultural. Roca (1988; 1995; 2004), ao utilizar elementos da cultura local em sua música, como a polca paraguaia e os ritmos pantaneiros, reafirma a importância dessas tradições e denuncia o processo de marginalização cultural que muitas regiões enfrentam em um país tão vasto como o Brasil.

Uma das contribuições mais importantes de Candido para o estudo do regionalismo é sua visão de que ele funciona como uma forma de resistência cultural. Para ele, ao retratar suas realidades locais, os autores regionalistas estão, de fato, resistindo às pressões das metrópoles e afirmando suas próprias identidades culturais. Geraldo Roca realiza uma interface com essa linha de atuação ao recusar a imposição de uma estética musical centrada no eixo Rio-São Paulo, adotando elementos da cultura sul-mato-grossense e das fronteiras com o Paraguai e a Bolívia. Essa resistência cultural pode ser observada na própria escolha de Roca de adotar estilos musicais como a polca e o chamamé, que são comumente associados à cultura paraguaia, mas que têm uma presença forte na região fronteira de Mato Grosso do Sul. Ao incorporar esses elementos em suas composições, Roca está afirmando que a cultura sul-mato-grossense não é subalterna, mas sim uma parte essencial do tecido cultural brasileiro. Esse ato de hibridização cultural, no qual tradições locais e influências globais se encontram, reforça o papel do regionalismo como uma forma de resistência.

A cultura de Mato Grosso do Sul, com suas influências indígenas, paraguaias e de várias regiões brasileiras, oferece um exemplo claro de como o regionalismo pode ser uma ferramenta para compreender as complexidades sociais e culturais de uma região. Segundo Candido, o regionalismo se manifesta quando as realidades locais são confrontadas com as forças externas da modernidade e da globalização. Em Mato Grosso do Sul, a cultura pantaneira, com suas tradições de convivência com a natureza, seus ritmos e suas práticas sociais, expressa uma resistência contínua às imposições culturais de fora.

Geraldo Roca, como músico, utiliza essas tradições para construir uma identidade musical que se diferencia da hegemonia cultural do Sudeste do Brasil. Ao cantar sobre o Pantanal, o estado, a capital, as fronteiras e as pequenas cidades do interior, Roca está, em essência, fazendo o que Candido descreve como o papel central do regionalismo: oferecer uma visão crítica e específica de uma realidade social e cultural que, de outra forma, poderia ser ignorada. Em suas músicas, o Pantanal e o estado de Mato Grosso do Sul não são apenas um cenário exótico ou bucólico; são um espaço de vida, de trabalho e de luta, que Roca expressa com honestidade e profundidade.

Assim como a correlação entre a produção teórica acerca do regionalismo presente na literatura de Antonio Candido e a obra de Geraldo Roca se faz enriquecedora para os objetivos desse trabalho, o mesmo pode ser aplicado a determinadas propostas de Stuart Hall (1997). A obra de Geraldo Roca e os conceitos de Stuart Hall têm muito a oferecer quando colocados em diálogo, especialmente no que diz respeito ao regionalismo, à identidade e à resistência cultural. A música de Roca, profundamente radicada nas tradições do Pantanal, do estado, da capital e das fronteiras do Mato Grosso do Sul, pode articular dinâmicas complexas que Stuart Hall discutiu ao longo de sua carreira sobre a luta por significados e a construção de identidades em contextos de desigualdade e globalização.

Para Stuart Hall, a cultura não é um campo estático, mas sim um processo dinâmico de construção, onde diferentes identidades e influências estão em constante negociação. O conceito de articulação de Hall nos ajuda a entender que como as músicas de Geraldo Roca, como “Trem do pantanal”, não são apenas uma exaltação da região, mas também uma fusão criativa de elementos locais e globais. Roca faz algo bastante peculiar: articula tradições locais, como o chamamé e a polca paraguaia, com influxos compositivos globais do rock e do folk. Ao fazer isso, o artista constrói uma música que tanto fala sobre o Mato Grosso do Sul quanto desafia as normas culturais impostas pelos

centros urbanos do Brasil. Hall argumenta que a articulação cultural permite que identidades regionais coexistam com forças globais sem serem completamente subordinadas. Isso pode ser vislumbrado na dinâmica da produção de Roca, que discorre sobre certas peculiaridades pantaneiras em sua música, enquanto dialoga com vetores cosmopolitas. O cantor propicia certas possibilidades em que o Pantanal e o estado sejam ouvidos além de suas fronteiras, mas sem perder o sotaque das tradições e paisagens que o formam. Para Hall, a resistência cultural é central na luta contra a hegemonia. No Brasil, a hegemonia cultural é muitas vezes concentrada no eixo Rio-São Paulo, enquanto as regiões periféricas lutam para afirmar suas vozes. Geraldo Roca faz exatamente algo similar com sua música: recusa-se a aceitar o silêncio imposto às regiões fronteiriças e rurais do Brasil. Sua obra é um ato de resistência contra a ideia de que a verdadeira cultura brasileira está apenas nas grandes capitais.

Hall, ao estudar a hegemonia cultural com base nos escritos de Gramsci, explica que a cultura dominante se estabelece por meio de consentimento, ao invés de pura imposição. Nesse sentido, Roca rompe com esse consentimento ao utilizar a música para reconfigurar o imaginário cultural sobre o Mato Grosso do Sul. O compositor transforma a cultura pantaneira em uma força viva, rica e digna de ser celebrada, desafiando a centralização da cultura nas capitais. Roca oferece, em suas composições (1988; 1995; 2004), uma identidade híbrida, a qual absorve aportes diversos e cria algo efetivamente diferenciado, mas profundamente regional.

Para Stuart Hall (1997), as identidades são sempre formadas através de um processo contínuo de representação e renegociação. Não são estáticas nem fixas, mas articuladas por experiências, tradições e contatos com o “outro”. Nas músicas de Geraldo Roca, o Pantanal, o Mato Grosso do Sul, Campo Grande e a cultura fronteiriça não são apresentados como uma essência imutável. Pelo contrário, suas letras e melodias revelam que esses âmbitos estão em constante mudança, sendo conjugados pelas forças das mudanças tecnológicas, das transformações cotidianas e do contato cultural com o Paraguai, a Bolívia e outras partes do Brasil. Essa ideia de que a identidade está em fluxo se conecta diretamente ao pensamento de Hall sobre âmbitos do debate das reverberações culturais. Para Hall, as representações não refletem a realidade de forma neutra, mas são o campo onde significados são construídos e disputados. Geraldo Roca usa a música como um espaço de luta por essa representação. Ele toma o que é frequentemente marginalizado ou simplificado – as paisagens do Pantanal, a cultura fronteiriça, a vivência das tensões do cotidiano urbano mais caótico – e o transforma em algo vivo, complexo e digno de

atenção. Suas músicas não só expressam a região, mas também participam da construção de uma identidade pantaneira e sul-mato-grossense contemporânea e multifacetada.

Um dos grandes debates promovidos por Stuart Hall é sobre os efeitos da globalização nas culturas locais. Para Hall, a globalização não destrói necessariamente as identidades locais, mas as transforma. O regionalismo, nesse contexto, pode ser visto como uma forma de responder criativamente a essas influências globais, integrando-as sem perder suas peculiaridades locais. Geraldo Roca, ao incorporar influências musicais internacionais em suas composições regionais, exemplifica essa resistência híbrida. Em vez de rejeitar certas transformações técnicas e tecnológicas e determinados processos globais, Roca os incorpora em sua música, criando uma nova forma de regionalismo que dialoga com o mundo sem perder suas raízes. Como Hall sugere, essa hibridização cultural é uma maneira de manter vivas as tradições, ao mesmo tempo em que se adaptam às pressões do mundo globalizado. Em canções como “Uma pra estrada”, vemos como Roca explora o conceito de viagem e deslocamento, refletindo sobre como aspectos da modernidade e da globalização afetam a cultura local, sem deixar que essas influências apaguem a identidade pantaneira.

Ao colocar as teorias de Stuart Hall (1997) em diálogo com a obra de Geraldo Roca, fica manifesto que a música de Roca é uma mostra de resistência cultural, articulação e construção de identidade regional. Suas composições não apenas exaltam a beleza do Pantanal, mas também respondem de forma crítica às pressões culturais impostas pela globalização e pela hegemonia dos grandes centros urbanos. Geraldo Roca constrói uma música que, ao mesmo tempo, alude as tradições regionais e dialoga com o chamado mundo moderno, criando uma fusão híbrida que efetua interfaces com o que Stuart Hall descreve como a luta constante por significados e identidades em um mundo em transformação. Assim, a obra de Roca dispõe uma forma de regionalismo dinâmico e dialoga com camadas de uma negociação identitária que Hall articulou em seus trabalhos.

O diálogo entre a obra crítica de Karl Erik Schøllhammer (2009) e as canções de Geraldo Roca (1988; 1995; 2004) podem oferecer uma perspectiva rica e multifacetada sobre o regionalismo, a identidade cultural e o Mato Grosso do Sul. Cada um à sua maneira, ambos exploram as complexidades das interações entre o local e o global, as tensões entre aspectos da tradição e a contemporaneidade, e a forma como as culturas regionais se transformam e resistem a demandas compulsórias externas.

No texto “Um novo regionalismo?”, inserido no livro *Ficção brasileira contemporânea* (2009), Schøllhammer realiza reflexões sobre produções de narrativas

literárias de Luiz Ruffato, Milton Hatoum, Raduan Nassar e Salim Miguel, tendo como base discussões acerca de certas diretrizes do regionalismo e sobre determinadas postulações da chamada composição realista. Para esse segundo item, o crítico destaca mudanças que foram agregadas na criação e condução dos denominados efeitos de realidade (vistos apenas como reflexo e transparência da realidade), as quais buscam romper com a previsibilidade usual. Conforme o pesquisador, é necessário questionar esse circuito: “[...] a fim de entender de que maneira a literatura contemporânea procura criar efeitos de realidade, sem precisar recorrer à descrição verossímil ou à narrativa causal e coerente”. (Schøllhammer, 2009, p. 79). Segundo o crítico, tais mudanças podem ser vistas nas obras de Luiz Ruffato e Milton Hatoum, por intermédio de deslocamentos temporais e espaciais, por exemplo. Para o item de algumas diretrizes do regionalismo, Schøllhammer destaca certas tônicas que movimentam a questão regional, dentre elas, o precário equilíbrio na constituição das desigualdades regionais e da convivência entre áreas urbanas e rurais. O pesquisador dá ênfase para a alteração do enfoque principal dado em algumas obras contemporâneas a: “[...] um palco da tensão entre campo e cidade, entre a herança rural e o futuro apocalíptico das grandes metrópoles”. (Schøllhammer, 2009, p. 78)

Para Karl Erik Schøllhammer, o regionalismo não é um movimento estático que simplesmente busca preservar tradições locais. Ele propõe que o regionalismo seja entendido como um campo dinâmico, no qual as culturas locais estão em constante transformação em resposta às influências globais. A compreensão de Schøllhammer sobre o regionalismo pode ser vista como uma forma de negociação e hibridização cultural, onde as culturas regionais se reinventam ao dialogar com as tendências globais, ao mesmo tempo em que preservam sua autenticidade.

A situação de determinadas características do Mato Grosso do Sul pode sinalizar essa noção de regionalismo transformador. Como uma região de fronteira com o Paraguai e a Bolívia, o estado é um ponto de encontro de diversas culturas: indígenas, fronteiriças, e de migrantes de várias regiões brasileiras. Essas influências fazem com que a identidade cultural sul-mato-grossense seja marcada por um constante fluxo entre o local e o global, entre as tradições pantaneiras e as mudanças trazidas pela urbanização e standardização. Schøllhammer assinala que em determinadas obras literárias a condução narrativa não necessita que as culturas regionais precisem se fechar aos influxos externos para se protegerem. Em vez disso, tais obras apropriam desses vetores e os transformam, criando novas expressões culturais que são simultaneamente locais e universais. Isso reflete a

ideia de que o regionalismo é, ao mesmo tempo, uma estratégia de resistência à homogeneização global e um espaço de inovação cultural.

É nesse contexto que a música de Geraldo Roca se torna uma das mais significativas expressões da identidade cultural do Mato Grosso do Sul. Roca usou sua arte para capturar essências da região, mesclando ritmos tradicionais, como o chamamé e a polca paraguaia, com gêneros globais como o rock e o folk. Canções como “Trem do pantanal” e “Rio Paraguai” expressam essa dinâmica. A música de Roca não se limita a uma exaltação nostálgica da vida pantaneira e do cerrado. Ao contrário, suas esferas expressam a paisagem e a vida no Pantanal e no estado de maneira crítica e reflexiva, capturando tensões entre distintas visões. O trem, que na canção percorre as vastas planícies pantaneiras, é tanto um símbolo de renovação tecnológica quanto uma metáfora para a transformação cultural que atravessa a região. Roca utiliza suas canções para refletir sobre a identidade sul-mato-grossense em muitas das suas complexidades. O cantor explora as mudanças sociais e culturais que moldam a vida na região, desde o isolamento das pequenas cidades do interior até o impacto das fronteiras com o Paraguai e a Bolívia. Suas canções não oferecem uma visão romantizada do Pantanal, mas sim uma compreensão crítica, que reflete sobre o presente e o futuro da região.

Uma das características centrais do pensamento de Schøllhammer é a ideia de que o regionalismo pode ser uma forma de resistência cultural. Em um mundo cada vez mais globalizado, onde as culturas hegemônicas dos grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo, tendem a dominar o cenário cultural nacional, as culturas regionais são muitas vezes marginalizadas. Para Schøllhammer, o regionalismo oferece uma forma de ênfase mais identitária diante dessas pressões globais, de acordo com o pesquisador:

Nesse mesmo impulso, surgiu uma atenção renovada sobre os traços de identidades em perspectivas nacionais, multiculturais, étnicas e de gênero que pudessem ser verificadas e analisadas não apenas como sintomas de conteúdo, mas também como formações discursivas aqui acumuladas sob a forma de traços linguísticos híbridos na oralidade dos relatos. (Schøllhammer, 2009, p. 88)

Nesse cenário, Schøllhammer destaca algumas peculiaridades das obras *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, nas quais predomina o entrecruzamento entre a fusão de relatos, a interação entre os universos amazônicos (caboclo, indígena, suburbano) e dos imigrantes estrangeiros (libanês), as tensões advindas das graves desigualdades sociais. No caso do Mato Grosso do Sul, a obra de Geraldo Roca (1988; 1995; 2004) pode ser vista como uma manifestação dessa resistência

regionalista. Ao propiciar espaços às tradições e à cultura pantaneira, Roca se recusa a aceitar a marginalização cultural de sua região. Sua música celebra identidades sul-mato-grossenses, ao mesmo tempo em que a repercute em um contexto contemporâneo e global. Ao integrar influxos contemporâneos em suas composições, o cantor demonstra que o regionalismo não é uma rejeição das transformações socioeconômicas, mas uma forma de integração criativa. Essa capacidade de resistir à hegemonia cultural dos grandes centros urbanos, ao mesmo tempo em que se conecta com as tendências globais, é o que torna a música de Geraldo Roca tão relevante. Ele mostra que a identidade sul-mato-grossense é complexa, fluida e dinâmica, e que pode se reinventar constantemente sem perder suas raízes.

Um dos horizontes mais importantes que Karl Erik Schøllhammer explora em suas reflexões sobre regionalismo é a tensão entre o local e o global. Para o crítico, as culturas regionais estão sempre negociando sua relação com o mundo exterior. Em vez de se isolarem, elas inevitavelmente dialogam com as circunstâncias globais, utilizando-as para se reinventar. Isso cria uma tensão criativa, na qual as tradições locais são preservadas, mas também transformadas pelas forças contemporâneas:

É um romance sobre a Zona da Mata mineira e a cidade de Cataguases, num recorte histórico com início incerto, provavelmente datando da entrada no século XX e chegando até os dias de hoje. De certa maneira, trata-se de um romance regionalista, pela determinação local e pela vontade de trazer para dentro de sua linguagem a semântica e o idioleto particulares de uma população rural de origem italiana, mas também se pode ver nele um romance coletivo, como uma das versões do grande romance proletário. (Schøllhammer, 2009, p. 83)

Nessa passagem, o crítico assinala certas configurações do romance *Inferno provisório* (dividido em cinco volumes), do escritor Luiz Ruffato. Vê-se na sinalização da constituição da obra desse oscilar das categorias de romance: regionalista, coletivo e proletário. De outra parte, observa-se a indicação do pendor da incorporação de linguagens diversas. A música de Geraldo Roca dispõe traços dessa tensão de maneira similar. Suas canções, como “Polka outra vez”, utilizam elementos da polca paraguaia, um ritmo tradicional da região, mas os combinam com influxos do rock. Essa fusão de estilos reflete a complexidade da identidade sul-mato-grossense, que é articulada tanto por suas tradições locais quanto pelas influências globais. Roca não se limita a exaltar a cultura pantaneira, mas a coloca em diálogo com o mundo contemporâneo, criando uma música que é ao mesmo tempo local e universal. Em última análise, tanto Schøllhammer

quanto Roca nos mostram que o regionalismo não é uma forma de isolamento cultural, mas uma maneira de expressar a resistência, a adaptação e a transformação das culturas locais em um mundo globalizado.

**2 – ÂMBITOS DA PRODUÇÃO MUSICAL FEITA NO MS ENTRE
AS DÉCADAS DE 1960 E 1990**

2 ÂMBITOS DA PRODUÇÃO MUSICAL FEITA NO MS ENTRE AS DÉCADAS DE 1960 E 1990

O estudo pautado em uma análise crítica da realidade cultural de um determinado povo é uma das ferramentas mais relevantes quando se objetiva compreender as estruturas sociais e os aspectos históricos desse mesmo povo. É baseado nessa análise que esta parte do presente trabalho pretende apresentar informações acerca da cultura produzida em Campo Grande e no Estado do Mato Grosso do Sul no período da divisão política do Estado, tendo como foco a produção musical em um recorte histórico que vai do final dos anos 1970 até a metade dos anos 1990³.

2.1 Preâmbulo memorialista

Durante as décadas de 1960 e 1970, Campo Grande, capital do atual estado de Mato Grosso do Sul, passou por profundas transformações que constituíram aspectos de seu caráter urbano e cultural. Nesse sentido, as modificações ocorridas na capital sul-mato-grossense foram cenário para a composição de vários memorialistas em nosso estado. Dentre eles, destacam-se figuras como Emílio Garcia Barbosa (1961; 1964) e de Paulo Coelho Machado (1990; 2000). Tais transformações do estado e da capital podem ser vislumbradas em obras como *Esboço histórico e divagações sobre Campo Grande e Os Barbosas em Mato Grosso*, de Garcia Barbosa e *A rua velha e A grande avenida*, de Coelho Machado

Nas obras de Emílio Garcia Barbosa, os períodos anteriores aos anos 1960 em Campo Grande são configurados como um momento de crescimento urbano e de transformação econômica. A cidade, que até então era uma importante região de apoio à economia agropecuária do sul de Mato Grosso, começou a se consolidar como um centro econômico e político cada vez mais autônomo. Essa transformação pode ser entendida como uma consequência direta das movimentações econômicas e sociais que buscavam a criação de uma identidade mais independente para o sul do estado. Barbosa, em seus textos, disserta como Campo Grande cresceu rapidamente nesses momentos históricos, especialmente devido ao desenvolvimento da infraestrutura urbana e ao aumento da população. A cidade recebeu investimentos em novas estradas, escolas e hospitais, o que

³ “Mochileira” é gravada por Geraldo Roca em 1995. “Polka outra vez” é gravada por Geraldo Roca em 1995, embora Paulo Simões tenha gravado em 1991.

a tornava um ponto central para o comércio e serviços na região. Isso consolidou Campo Grande como o principal polo de crescimento da região meridional do estado de Mato Grosso, pavimentando o caminho para sua futura nomeação como capital de Mato Grosso do Sul.

Já as mudanças socioeconômicas, documentadas com precisão pelo memorialista Paulo Coelho Machado (1990; 2000), revelam um período de crescimento urbano acelerado e de redefinição de identidade para a cidade e para a região, especialmente com o processo de divisão do estado. Nas obras de Paulo Coelho Machado, como *A rua velha* (1990) e *A grande avenida* (2000), explora-se o impacto da urbanização em Campo Grande, uma cidade que estava em pleno processo de modernização. Em décadas anteriores e ainda os anos de 1960, a cidade ainda mantinha muito de sua essência rural, com ruas de terra batida e uma vida social fortemente ligada aos ritmos do campo. No entanto, as mudanças trazidas pelo crescimento econômico e a industrialização começaram a se refletir no cotidiano da cidade.

Paulo Coelho Machado descreve como a Avenida Afonso Pena, que seria um dos principais marcos urbanos de Campo Grande, se transformou em um espaço dinâmico de comércio e socialização. A cidade começou a receber novos empreendimentos, e as vias começaram a se transformar, o que levou à expansão de serviços e ao aumento da população. As ruas documentadas por Machado, como a Rua 26 de Agosto e a Rua 14 de Julho, foram cenários dessa transformação. O comércio e a urbanização começaram a alterar o ritmo de vida, enquanto a cidade começava a se tornar um centro econômico regional. Os anos de 1970 são marcados, nas obras de Paulo Coelho Machado, pelo processo de divisão do estado de Mato Grosso, que culminou na criação de Mato Grosso do Sul em 1977. Machado foi um observador atento e cronista desse momento histórico crucial, registrando em suas memórias as movimentações políticas, sociais e econômicas que levaram à divisão. O movimento separatista, que ganhou força durante os anos de 1960 e de 1970, teve raízes nas diferenças culturais e econômicas entre o sul e o norte do antigo estado do Mato Grosso.

Enquanto a parte norte, cuja capital era Cuiabá, mantinha um perfil mais rural e tradicional, o sul, especialmente em torno de Campo Grande, se industrializava rapidamente e se aproximava das regiões mais desenvolvidas do Brasil, como o Sudeste. Paulo Coelho Machado discorre sobre essas divergências em suas obras, documentando a insatisfação crescente da elite sul-mato-grossense com a gestão de Cuiabá e a necessidade de autonomia política e administrativa. Em *A grande avenida*, Machado

(2000) relata como Campo Grande se tornou o centro do movimento divisionista, com figuras políticas e intelectuais locais se mobilizando para a criação de um novo estado. A cidade já havia se consolidado como um polo econômico e social importante, o que lhe conferia condições de se tornar capital de um novo estado. A narrativa de Machado sobre esses anos revela a luta e as negociações políticas que culminaram na Lei Complementar n.º 31, sancionada em 11 de outubro de 1977, criando oficialmente o estado de Mato Grosso do Sul, com Campo Grande como sua capital.

Durante as décadas de 1960 e 1970, Campo Grande experimentou um desenvolvimento acelerado que transformou não apenas sua paisagem, mas também a estrutura social da cidade. A chegada de novos habitantes, atraídos pelas oportunidades econômicas, fez com que a cidade crescesse de maneira rápida e desordenada em algumas áreas. Paulo Coelho Machado capturou em suas crônicas o impacto desse crescimento, documentando a chegada de novos empreendimentos, a expansão das áreas urbanas e a construção de novas avenidas. Machado também fala sobre as mudanças no perfil social de Campo Grande, com a classe média urbana ganhando força e o comércio local se expandindo. No entanto, ele não deixa de apontar as disparidades sociais que surgiam com esse crescimento, especialmente nas áreas mais periféricas da cidade, onde a urbanização ainda não chegava com a mesma força.

Paulo Coelho Machado é reconhecido por sua capacidade de capturar os detalhes do cotidiano e das transformações urbanas de Campo Grande. Suas obras oferecem uma janela para a vida urbana em um período de grandes mudanças, ao mesmo tempo em que revelam os anseios e as frustrações de uma sociedade em busca de transformações e de autonomia. Através de suas crônicas, Machado oferece um panorama do impacto da criação de Mato Grosso do Sul para os habitantes de Campo Grande, destacando como a divisão territorial trouxe um novo sentido de pertencimento e identidade para a cidade.

2.2 Elaboraões musicais e culturais de um estado nascente

Desde os anos 1960, festivais de música passaram a se popularizar por Campo Grande, no contexto ainda do estado uno de Mato Grosso. A Cidade Morena, portanto, nessa época, era conhecida como a capital “econômica” de Mato Grosso. Nesse sentido, as razões que condicionaram o aparecimento dos vários festivais musicais da época são diversas, mas podem ser explicadas, sobretudo, pela necessidade de se saber qual tipo de música era produzida na região e, também, da vontade de conhecer e de integrar mais

diretamente com a população os músicos e compositores locais, assim discorrido por Gilmar Caetano:

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. (Caetano, 2012, p. 33).

Um outro fator importante é que, nesse mesmo momento, tais festivais se desenvolviam com desenvoltura nos grandes centros do país, principalmente no eixo Rio-São Paulo. Além disso, eles eram promovidos por grandes emissoras de rádio e de TV, como a Rede Record e a Excelsior. Inclusive, entre eles, pode-se citar Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, Geraldo Vandré, Chico Buarque e Milton Nascimento, além da irradiação de movimentos como a Tropicália e a Jovem Guarda. Seguindo esse contexto, instituições da Cidade Morena passaram a organizar festivais locais com o objetivo de representar e, ao mesmo tempo, apresentar ao grande público os artistas da terra. Estas, inclusive, revelavam ao grande público artistas que conduziram a MPB nas décadas subsequentes, como discorre o pesquisador:

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. (Caetano, 2012, p. 33).

Em 1967, pautando-se pela estrutura já consagrada nas grandes cidades do país, três entidades campo-grandenses se uniram para realizar o “1º Festival de Música Popular de Campo Grande”. Assim, o Jornal do Comércio, a Aliança Francesa e o Clube Surian foram os mecenas desse importante evento. Prossegue Gilmar Caetano:

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’. 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 romantizada. (Caetano, 2012, p. 34).

Os ensaios e apresentações das fases finais foram realizados no Clube patrocinador, já a divulgação do evento ficou a cargo do Jornal do Comércio e da Rádio Educação Rural, conforme Caetano:

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 1970. (Caetano, 2012, p. 44).

Nesse sentido, cabe ressaltar que, mesmo com diversas falhas em termos de organização e de estrutura, esse festival serviu como um marco para a produção musical do futuro Estado do Mato Grosso do Sul – visto que figuras emblemáticas, como os irmãos Geraldo; Celito e Tetê Espíndola; Paulo Simões; Grupo Acaba e Carlos Colman foram frutos desse momento histórico:

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. (Caetano, 2012, p. 34).

Além disso, após o sucesso da 1ª edição do festival, foi verificada uma situação curiosa em relação aos eventos do mesmo porte que ocorreram em sequência: a tônica passou a ser a organização de festivais estudantis. Nestes, as Universidades apresentavam seus discentes os quais concorriam com composições próprias e disputavam a possibilidade de saírem de tais eventos com reconhecimento e aceitação popular com os

quais pudessem edificar uma carreira artística. Outrossim, quando tais acadêmicos atingiam tal patamar, eles deixavam de concorrer em festivais futuros, fazendo com que tais eventos fossem, pouco a pouco, perdendo o interesse do grande público. Inclusive, os artistas, em boa parte oriundos de festivais passados – que eram cada vez mais consumidos e seguidos na cultura popular regional – passaram a representar uma forma de concorrência para a audiência e para a popularidade dos demais eventos.

Por toda a década de 1970, os festivais estudantis (sobretudo os Universitários) deram um direcionamento para esse tipo de evento na região sul do antigo Estado do Mato Grosso. Entretanto, com o passar do tempo, o interesse do grande público por esses festivais foi diminuindo de modo gradativo – principalmente pelo fato de artistas já consagrados (muitos oriundos de festivais estudantis anteriores) não mais se apresentarem nessas competições. Contudo, é possível observar uma mudança no final da década – mais precisamente em 1979. Afinal, esse ano, por si só, já foi relevante para a história do Mato Grosso do Sul (MS), pois é nele que se oficializa a divisão política e, enfim, nasce, dentro da estrutura federativa do Brasil, o presente Estado e transforma-se Campo Grande em Capital. Ademais, foi também nesse ano que a TV Morena, principal emissora da região, organizou o 1º Festival sul-mato-grossense de Música (Fessul), de acordo com Gilmar Caetano:

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 tomando 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 1980. 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. (Caetano, 2012, p. 80).

Dessa forma, cabe evidenciar que uma conjuntura de fatores fez desse evento um dos mais importantes da história musical do MS. Dentre eles, é possível citar o início do processo de distensão política da ditadura – a qual, por meio de golpe, apropriou-se do poder do Brasil desde 1964 –, criando um cenário menos opressivo para a produção cultural no país:

[...] 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. (Caetano, 2012, p. 161).

Ademais, por ser o primeiro grande evento artístico do novo Estado, o governo incrementou um importante incentivo econômico, portanto houve o interesse econômico da TV Morena, na realização do evento, que vislumbrou a possibilidade de arrecadar investimentos com publicidades. Inclusive, a grandeza do Fessul gerou a migração das apresentações para os ginásios esportivos da União Campo-grandense de Estudantes (Uce) e da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (Ufms), os quais ficaram repletos de espectadores, de acordo com Gilmar Caetano:

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 Glaucê Rocha é definitivamente substituído pelos ginásios da Uce e da Ufms, apesar de todas as suas incontornáveis deficiências acústicas’ (Simões; Fonseca, 1981). 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-matogrossenses, 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. (Caetano, 2012, p. 49).

Todavia, o que deve ser considerado evidente, sobretudo devido ao foco do presente trabalho, é o resultado prático que esse festival produziu. Nesse viés, como em toda competição, pressupõe-se que haja um vencedor. Assim, pode-se deduzir, também,

que ela se paute em escolhas embasadas em interesses e em parcialidades. Tal quadro pode ser vislumbrado nas palavras de Gilmar Lima Caetano:

Embora Onésimo a firme 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. (Caetano. 2012, p. 49).

Assim sendo, a música escolhida como campeã do 1º Fessul foi a que mais atendia ao regionalismo que interessava aos agentes políticos e econômicos do nuelo Mato Grosso do Sul, “Kananciuê”, do Grupo Acaba:

(O choro do homem) Ay ho po pe tse Ay ho po pe tse Ay ho po pe Ay ho po pe pe pe pe pe pe Ay ho po pe Ay ho po pe	5
Aruanã-Etô é lugar das máscaras Maxte-Purú é lugar dos homens	10
Nasci na terra onde o sol se levanta Com jenipapo, urucum Pintei meu corpo Com rabo de canastra fiz flauta Pra ter meu cantar	15
Pesquei pirarucú Com arupema e cipó-timbó Mandioca braba, inhame e cará plantei Pra alimentar meu corpo Aruanã-Hetô foi invadido Meu colar, meu tacape, minhas armas Não fazem mais sentido	20
‘Nada vive muito tempo Só a terra e as montanhas’ Vem ver o que resta do seu corpo, Kananciuê	25
Vem Jurumá expulsar Anhanguera	

Jaci, Tupã: Filhos de Kananciuê
'ninguém quer mais a paz do que eu'
Na caminhada final

30

Cante comigo o seu canto
Grite comigo o meu grito

Arauanã-Hetô
Maxte-Purú, Kananciuê
Arauanã Etô Maste purú,
Kananciuê
Tacape, cocar, mangaba, cajá
(Grupo Acaba, 1979)

35

Estava alicerçada, já nesse momento, aquela que seria a base, quando se procura falar sobre a identidade musical do Mato Grosso do Sul: um estado novo, porém com tradições culturais remotas e profundamente miscigenadas. Logo, abordar sobre a cultura do Mato Grosso do Sul é revelar sobre a diversidade, sobre a mistura, sobre as somas e, por assim dizer, evidenciar uma localidade que sempre serviu como ponte e não como muro.

Passada a “Era dos Festivais”, a música regional do MS iniciou uma fase de maturação e de consolidação de sua identidade. Nesse contexto, foi verificado aquele que, para muitos, seria o maior divisor de águas no campo da música sul-mato-grossense. Em 1981, artistas já consagrados se reuniram em dois shows no Teatro Glaucete Rocha e, desse evento, produziram um disco histórico: Prata da Casa. Inclusive, ali estava Paulo Simões, Almir Sater, Carlos Colman, Guilherme Rondon, Tetê Espíndola, Geraldo Espíndola, Celito Espíndola, João Fígar, Grupo Acaba, Paulo Gê, José Boaventura, Grupo Therra, Cláudio Prates e Junia Marise. Destarte, produzido no contexto da recente criação do Mato Grosso do Sul, o projeto “Prata da Casa” foi conduzido pelo sentimento de regionalidade até então nunca visto pela região. Nesse viés, a geração de músicos representada por esse momento histórico, cultural e político começou a interiorizar as buscas pelas raízes da região – como a fronteira, os ecos dos estados e países vizinhos, assim como as revoluções musicais do século XX

Pode-se, com uma certa liberdade poética, dizer que é no Mato Grosso do Sul que o Brasil começa, ou se encerra. Aqui é uma das portas de entrada, ou de saída. Somos a fronteira, ou a levamos para o restante do país. Embora por aqui (não somente) tenha se passado o mais triste e violento conflito militar que o estado nacional brasileiro tenha se envolvido diretamente em sua história – A guerra da tríplice aliança – tal guerra não serviu, *a posteriori*, para o propósito que a narrativa dos anos 1860 procurou criar, qual

seja construir o imaginário de uma nação vizinha vista como inimiga e que deveria ser excluída (em todos os sentidos do termo).

O que a Guerra trouxe de exclusão, segregação e distanciamento, a cultura edificada nessas terras trouxe de mistura, proximidade e integração. Por aqui convivem irmãos sul-americanos, populações originárias, afrodescendentes, árabes, turcos, europeus e brasileiros das mais variadas regiões do país. E é nesse cenário de somas e misturas que emerge a identidade musical do MS, de acordo com as proposições de Evandro Higa:

A conjugação 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).

Como toda análise histórica e cultural, falar sobre a identidade cultural na música do Mato Grosso do Sul é um assunto que envolve polêmicas, parcialidades e inclinações de cunho pessoal baseadas nas preferências de cada um. Destarte, não é possível chegar a um consenso acerca do que seria a identidade musical do MS, porém é possível afirmar que, nessa região, foi construído um conjunto de compositores e de artistas com qualidade inquestionável e que edificaram fama e representação que fazem jus às suas produções.

Contudo, caberia o questionamento se tais artistas são os únicos merecedores de tal reconhecimento. Ou ainda, por quais razões eles continuam em evidência e novas vozes não emergiram no cenário musical regional, desde o início dos anos 1980. Inclusive, cabe evidenciar que, nesse seleto grupo dos titulares do panteão musical sul-mato-grossense, estão os já citados Geraldo e Celito Espíndola, Grupo Acaba e Paulo Simões. Ademais, acrescidos de Guilherme Rondon, Almir Sater e Geraldo Roca, esses são os primeiros expoentes que vêm ao imaginário popular, quando se fala de música regional do Mato Grosso do Sul.

Desse modo, clássicos como “Trem do Pantanal” (Geraldo Roca e Paulo Simões), “Paiaguás” (Guilherme Rondon e Paulo Simões), “Sonhos Guaranis” (Paulo Simões e Almir Sater) e Cunhantaiporã (Geraldo Espíndola), sintetizam alguns traços da música regional urbana de Mato Grosso do Sul. Inclusive, Paulo Simões, um dos mais relevantes

compositores do estado, definiu da seguinte forma, o que seriam algumas características da música regional local:

Nossa música se origina da música branca e rural de São Paulo e Minas, de onde saíram as bandeiras, que vieram desbravar o Estado. Numa camada baixa autóctone pode-se considerar a existência da música indígena, muito mal conhecida, mas presente no ar. Na fronteira com o Paraguai e a Bolívia, há a influência dos ritmos platinos, entre os quais se podem englobar a polca paraguaia, a guarânia, o rasqueado e o chamamé. Pertencem à família de ritmos ternários, dotados de mil variações e possuidores de uma consistência artística, que lhes permite atravessar décadas e décadas. O chamamé chega a ser fanatismo nos três lados da bacia do Prata: na Argentina, no Paraguai e no Brasil, principalmente na área ocupada por Mato Grosso do Sul. (Simões, 1996, p. 16)

Compreendida a característica plural e miscigenada presente na música regional do Mato Grosso do Sul, deve-se destacar que, a partir de uma análise parcial e particular, esta pesquisa procura destacar agora aquele que é considerado como um dos representantes do sincretismo musical presente no regionalismo cultural do MS: Geraldo Roca. O compositor, por sinal, possui preferências quanto às suas temáticas musicais:

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 interessante (Roca, 2007)

Nesse sentido, as vertentes musicais com raízes urbanas do rock e suas variantes somadas às inspirações fronteiriças são as marcas mais evidentes desse carioca por nascimento e sul-mato-grossense por escolha. De maneira semelhante e ao mesmo tempo diversa, Celito Espíndola ilustra esse cenário:

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 mesmos. (Espíndola *apud* Caetano, 2012, p. 97)

Nesse horizonte pode-se fazer uma correlação com a produção musical de Geraldo Roca. Em configuração diversa, inclusive, pode-se presumir que, seguramente, Roca está entre os mais cultuados e enigmáticos artistas do Mato Grosso do Sul. Afinal, além da música mais simbólica para o regionalismo do MS – “Trem do Pantanal” –, Roca (1988; 1995; 2004) é autor de clássicos como “Mochileira”, “Uma pra Estrada”, “Polka outra Vez”, “Rio Paraguai”, “Japonês tem três filhas” (com parceria de Guilherme Rondon), entre outras. Destarte, com letras carregadas com densidade poética e que trazem doses de melancolia e acidez, Roca procurou retratar os desencantos de gerações (nas quais ele se inseria) com o “fim dos sonhos”.

Nesse viés, cabe salientar que seu mais destacado Cd, lançado em meados de 1990, *Música do litoral central*, é considerado pela crítica uma obra-prima da música regional. Ademais, com Geraldo Roca, é inaugurado o subgênero musical da polka-rock – nada mais simbólico para o sincretismo e para a mistura musical do que isso, como assinala o pesquisador Álvaro Neder:

O questionamento à identidade ‘regional’ e mesmo nacional se verifica, por exemplo, pelo nome proposto por Geraldo Roca em um de seus Cds, *Música do Litoral Central*, que parece bastante estimulante. Ele enfeixa alguns temas fundamentais dessa música, tal como a compreendo. Em primeiro lugar, esse provocativo ‘litoral central’ a que Roca se refere deriva da chamada ‘música litoraleña argentina’, música da região conhecida como ‘litoral argentino’, ou seja, a bacia do rio da Prata. [...]

Os profundos e prolongados intercâmbios possibilitados pela bacia do rio da Prata se davam, em grande parte, entre os vários países e regiões latino-americanos banhados por ela. [...]

Assim, a Música do Litoral Central merece ser estudada, entre outras coisas, enquanto busca de direções que orientassem um processo de urbanização, pensado a partir de uma posição periférica, marcada pelo isolamento no interior da América Platina. Essa proposição e seus impasses interferiram num debate que envolveu o comércio, a arquitetura, a medicina, enfim, todos os setores de serviços de Campo Grande, empenhados, em certo momento histórico, numa procura de superação das estruturas sociais produzidas pela economia agrária, o que ocorreu, como demonstram os números do Pib. Como se argumenta que a Música do Litoral Central contribuiu ativamente para essa efetiva transformação, o litoral central, então, implícita complexas relações entre o local, o nacional, o sul-americano e o global, que passamos a discutir. (Neder, 2014, p. 213)

Assim sendo, após esse preâmbulo acerca de parte da produção musical no começo do estado de Mato Grosso do Sul, destacando alguns personagens que, ainda hoje, representam esse cenário, é possível estabelecer um paralelo entre essa identidade

regionalista – edificada após a divisão do Estado – e certas propostas para reflexão cultural do historiador francês François Hartog (2004).

Hartog, a propósito, traça um viés comparativo com as viagens de Ulisses dentro do contexto histórico da Antiguidade Clássica, em especial no período da chamada Guerra de Tróia e da formação do Mundo Helênico. Nesse processo, embora fosse um viajante e procurasse vivenciar de forma integral suas experiências culturais, linguísticas e étnicas com povos que extrapolavam os limites do Mundo Helênico, em essência, o protagonista sempre procurava, olhando nos outros, reforçar o reflexo de sua própria identidade enquanto heleno, nas palavras de Vivian da Cunha Mendes Caldeira:

[...] trata-se de dois momentos mais ou menos concomitantes: a invenção do bárbaro e um inventário do mundo, isto é, um desenvolvimento da ciência grega (principalmente jônica), num movimento de recolher conhecimentos, organizá-los e representar o mundo. As Guerras Médicas tiveram papel catalizador na formação do bárbaro (*bárbaroi*) em oposição ao grego (*hélènes*), além de territorializar o bárbaro na figura dos persas. Com as Histórias, de Heródoto, a partilha entre gregos e bárbaros se torna política e bárbaro não significa especificamente a barbárie, mas o não conhecimento da pólis e a submissão a reis. Nesse ponto, Hartog reflete sobre o tratamento do espaço, da representação física do mundo e de suas culturas (tal como no sistema operado por Heródoto) para discutir a questão do centro e dos confins, da disposição espacial das culturas e, por fim, da natureza dos povos. A figura do bárbaro como problema político passa a ser substituída pela questão cultural, ao passo que a ‘grecidade’ se torna uma questão de educação. O questionamento das partilhas e de uma identidade grega canônica é realizado pelos cínicos, com a desvalorização do centro, da *sophía*, em proveito da simplicidade e da pureza dos confins. (Caldeira, 2009, p. 188).

Dessa maneira, o comparativo do “nós” e “eles” permeou o entendimento cultural que os gregos – e *a posteriori* a própria Europa centro-ocidental – procurou construir quando as discussões e os estudos sobre as temáticas culturais e sociais passaram a ter maior atenção, sobretudo após os anos 1960. É nesse sentido, portanto, que Hartog chama atenção para o entendimento e a reflexão acerca de conceitos como alteridade, identidade cultural, apropriação cultural, definição de um povo sob aspectos culturais e a invenção do diferente – que em sua obra é exemplificado pela invenção grega dos bárbaros.

Por conseguinte, não é possível falar de uma música regional sul-mato-grossense sem criar uma barreira acerca da própria definição de regionalismo. Nesse sentido, por antagonismo, pode-se deduzir que está implícita uma comparação de que a música produzida nestas terras estaria desconectada de uma música brasileira ou nacional. Logo,

presume-se que somente existiria o regional em oposição ao Nacional. Dessa maneira, comumente, o que se entenderia por música regional seria aquela produzida nos centros que não detêm a hegemonia política e econômica de uma Nação. Em síntese, seria o mesmo que dizer que toda música produzida fora do Eixo Rio-São Paulo, pegando o Brasil como referência, seria música regional. Tal reflexão assinala Gilmar Caetano:

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 ideia 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’, a final, “a verdade da região é efeito de superfície; não é essência (Albuquerque Jr., 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. (Caetano, 2012, p. 71).

Nesse sentido, os estudos acerca da história e da produção musical realizada no Mato Grosso do Sul – antes e após a separação política do Estado – evidenciam – como já citado em outros momentos do presente trabalho – que essa é uma terra de integração e de construção de pontes. Destarte, a escolha de Geraldo Roca como símbolo para essa pesquisa não se deu de forma ocasional. Afinal, ninguém representa a integração de fragmentos culturais do estado, na esfera musical, como ele.

Carioca de nascimento, viveu boa parte da vida entre o Rio e São Paulo. Contudo, a família possuía propriedades rurais na atual região do Mato Grosso do Sul e, após passar por Cuiabá, estabeleceu-se em Campo Grande já com seus 30 anos de idade. Assim, devido à sua trajetória, trouxe as influências compositivas dos grandes centros para o interior. É o que destaca Rogério Valdez:

Apaixonado pelo folk, Geraldo Roca traz o ritmo para suas composições misturando com elementos do rock. Começou sua carreira por volta dos 13 anos no Rio de Janeiro, cidade onde nasceu e viveu durante boa parte da vida. Na época tocava violão e guitarra em uma banda chamada The Yellow Bird, que fazia cover de bandas como Beatles e Rolling Stones. Mais tarde seu grupo se tornaria a banda Kaos, com ‘canções mais pesadas’. Para exemplificar, Roca cita o nome de uma música do antigo repertório, intitulada ‘Mate a Família e Vá ao Cinema’. Nesta fase tinha em torno de 17 anos de idade. Repetiu o primeiro ano colegial e veio para Campo Grande morar com os tios e estudar.

Seu primeiro disco foi um compacto feito através da gravadora Bandeirantes Discos, já fruto de uma temporada em São Paulo na década de 1970. (Valdez, 2009, p. 9).

Desse modo, inspirou públicos ouvintes e foi também agraciado com diversos influxos musicais anteriores. Defendeu as riquezas locais – porém, antagonicamente, sua família estruturou seu capital baseado em tradicionais atividades econômicas em áreas rurais. Ademais, sua multiplicidade ficou evidente também quanto aos aspectos linguísticos, por meio da inserção de vocábulos de origem guarani em suas canções, enquanto cantava em inglês ao som de guitarras elétricas. Destarte, foi pantaneiro e litorâneo, foi Mato Grosso do Sul e foi Brasil. Além disso, demonstrou, por meio da sua obra, a integração, a diversidade, a música regional, a nacional e internacional.

3 – GERALDO ROCA EM FOCO

3 GERALDO ROCA EM FOCO

Por fim, com a década de 1990, transporta-se para outra circunstância histórica da proposta do presente trabalho. É nesse momento que, já maturado e difundido, o regionalismo musical do Mato Grosso do Sul atinge seu ápice em qualidade sonora e poética também na figura de Geraldo Roca. Afinal, esse artista representou de forma tão nítida, habilidosa e precisa, os elementos que compõe aquilo que se entende por identidade cultural sul-mato-grossense. Inclusive, essa afirmação se deve pela constatação da soma do urbano campo-grandense com a natureza pantaneira de Corumbá; da guitarra elétrica importada do rock estadunidense e britânico, junto da sanfona e da viola de cocho (identitárias da música interiorana); da poesia sincretizada entre a serenidade do campo e as aflições das metrópoles... Enfim, são estas as marcas daquele que, entre outros, produziu os clássicos já citados “Trem do pantanal”, “Polka outra vez”, “Uma pra estrada” e “Mochileira”.

3.1. Vida, obra e recepção crítica de Geraldo Roca

Cantor e compositor brasileiro, Geraldo Roca desempenhou um papel importante no movimento de música popular urbana em Mato Grosso do Sul. Ele foi também uma das figuras-chaves do cenário da música popular contemporânea do país, na década de 1960 a de 1990. Inclusive, ao lado de Geraldo Espíndola, Paulo Simões e outros compositores, Roca ajudou a organizar e a popularizar a Música do Litoral Central (MLC), como afirma Álvaro Neder:

[...] o termo ‘Música do Litoral Central’ – proposto pelo compositor Geraldo Roca - remete a um tipo de canção urbana surgido em Campo Grande na década de 1960 e que, apesar de inicialmente não apresentar uma unidade estética, estilística e ideológica, e nem ser considerada ‘regional’, serviu ao projeto de construção identitária de Mato Grosso do Sul antes, durante e depois de realizada a divisão do antigo Mato Grosso no final dos anos 1970, já que os discursos dominantes viriam a favorecer, a partir da divisão, a entronização da MLC como identidade representativa de Mato Grosso do Sul. (Neder, 2014, p. 119)

Nesse sentido, cabe mencionar que o trabalho de Roca refletiu as tensões e as contradições da região por meio dos conflitos entre a natureza e a cultura, as lutas da classe média contra as comunidades dominantes e os desafios à identidade regional face às influências nacionais e globais. Assim sendo, embora a música de Roca não se

concentrasse explicitamente nas lutas representativas das áreas mais oprimidas da sociedade, ela desempenhou um papel ativo e contra autoritário no poder político que os “agro negociantes” historicamente detinham no Mato Grosso do Sul, assim discorridos por Álvaro Neder:

A música popular urbana de Mato Grosso do Sul é terreno de conflitos em diversos planos: natureza/cultura, elites agrárias/burguesia urbana, latino-americano/segurança nacional, local/global. [...] Entre a preocupação em desrecalar as vozes silenciadas pelas elites agrárias em busca de modernização capitalista, e a cooptação promovida pelas necessidades do poder, as possibilidades políticas desta música foram multiformes. Apesar de suas contradições, ela participou, com um papel ativo e anti-hegemônico – não como mero reflexo da atividade econômica – do processo de desestabilização do poder político mantido historicamente pelos pecuaristas em Mato Grosso do Sul. (Neder, 2012, p. 209).

No geral, é possível mencionar que a vida e a obra de Geraldo Roca podem ser visualizadas como uma convergência cultural e uma transformação da música popular urbana em Mato Grosso do Sul, Brasil. Sua contribuição para o movimento MLC dialoga com a identidade regional e com o estilo de vida do artista, demonstrando que sua exploração das contradições deixou um impacto duradouro na música regional. Assim sendo, evidencia-se que Música do Litoral Central (MLC) é um movimento de música popular urbana que surgiu em Mato Grosso do Sul, Brasil. Ela representa, portanto, uma busca por direções que orientassem um processo de urbanização a partir de uma posição periférica, marcada pelo isolamento no interior central da América do Sul. De acordo com Álvaro Neder:

O questionamento à identidade ‘regional’ e mesmo nacional se verifica, por exemplo, pelo nome proposto por Geraldo Roca em um de seus CDs (Roca, 1997), Música do Litoral Central, que parece bastante estimulante. Ele enfeixa alguns temas fundamentais dessa música, tal como a compreendo. Em primeiro lugar, esse provocativo ‘litoral central’ a que Roca se refere deriva da chamada ‘música litoraleña argentina’, música da região conhecida como ‘litoral argentino’, ou seja, a bacia do rio da Prata. Esta bacia possui importância primordial para o estado, pois, em situação de isolamento, era por seus rios que recebia mantimentos, fazia comércio e intercâmbios culturais. Tal situação se manteve até 1914, quando a Estrada de Ferro Noroeste do Brasil chega a Campo Grande, produzindo uma alteração radical na posição política e econômica dessa cidade e dos pecuaristas no balanço de forças regional. (Neder, 2014, p. 213)

Além disso, salienta-se que a Música do Litoral Central incorpora influências da música regional pantaneira, caipira e latino-americana, além de elementos da indústria cultural e da contracultura. Assim, suas letras e músicas refletem uma subjetividade em

processo, caracterizada pela indeterminação, pela dúvida, pela incerteza, pelo movimento constante e pelo deslocamento de sentidos. Nas palavras de Neder:

A Música do Litoral Central possui, então, características fundamentais (o deslocamento e a indeterminação) que se articulam a questões históricas, antropológicas e sociológicas da região. Entre elas, destacam-se a procura pela modernização, a situação de identidade nunca definida em meio a fluxos migratórios constantes, o atraso, isolamento, inacabamento e provisoriedade. Relacionando todos estes elementos, desejo inserir aí a metáfora do litoral central, por condensar parte importante dos sentidos e significados veiculados pela música que estamos tratando. Devido a isso, adotaremos a sugestão de Roca, abreviando-a por meio da sigla MLC. (Neder, 2014, p. 215)

Desse modo, percebe-se que a MLC desafia as representações dominantes e contribui para a construção de subjetividades críticas por meio de suas canções. Tal vertente também aborda questões históricas, antropológicas e sociológicas da região, como a procura pela atualização pelo giro de tendências, a identidade em meio a fluxos migratórios constantes, o descompasso econômico, o isolamento, o inacabamento e a provisoriedade. Logo, essa tendência estabelece uma complexa relação entre o local, o nacional, o sul-americano e o global, refletindo as transformações culturais e econômicas do estado. Inclusive, a Música do Litoral Central, portanto, desafia a ordem dominante estabelecida de várias maneiras. Primeiramente, surge como uma resposta às demandas das classes médias urbanas, nas décadas de 1960 e 1970, por um caminho que levasse à urbanização – desenvolvimento da cidade e acompanhamento de tendências das estruturas sociais. Essa busca por mudança e por melhorias desafia, então, a ordem tradicional e conservadora representada pelas elites agrárias, como discorre o pesquisador Álvaro Neder:

Essa música expressava, assim, aspectos contraditórios. De um lado, a realidade periférica do estado junto ao Paraguai e à região platina, a busca por melhores condições de vida pela via da superação da condição agrária e a rejeição à dominância dos fazendeiros. De outro, o processo de cooptação empreendido pelas elites agrárias que chegaram ao poder com a divisão do estado em 1977. Com isso, a partir desse momento a aceitação da MLC aumentou, por parte de setores rurais e urbanos, tanto dominantes como subalternos. Isto se verifica a partir das imagens em vídeo e impacto cultural da importante série de shows denominada de Prata da Casa (encontráveis em <http://youtube.com>), que gerou, em 1980, o primeiro LP do movimento. Estas imagens evidenciam a adesão entusiasmada à MLC por parte de uma plateia numerosa e representativa. (Neder, 2014, p. 215).

Além disso, a MLC incorpora influências musicais globais, como rock e gêneros musicais de países vizinhos, como Paraguai, Bolívia e Argentina. Essa mistura de estilos desafia a ideia de uma identidade regional fixa e tradicional, rompendo com as tradições musicais sertanejas mais comerciais que estavam arraigadas na região. Ademais, esse estilo musical também desafia a ordem dominante ao expressar temas de movimento, de deslocamento e de incerteza em suas letras e músicas. Esses temas, inclusive, refletem a realidade de uma região marcada por fluxos migratórios constantes e por um sentimento de falta de pertencimento. Nesse sentido, ao questionar a ideia de uma identidade estável e definida, a MLC desafia as representações dominantes e constrói subjetividades críticas embasadas também na observação local, como situa o pesquisador:

Esta produção viria a ser a Música do Litoral Central. A MLC foi a primeira produção cultural do Sul do então Mato Grosso que vinha realizando, com propósitos críticos, uma reflexão sobre a urbanização de Campo Grande a partir de sua posição periférica no interior do Brasil e na América Platina. Para este propósito, sintetizava a experiência urbana dos grandes centros nacionais e globais às influências pantaneiras, caipiras e latino-americanas, constituintes do interior do estado e, em menor escala, do cotidiano de Campo Grande. Buscava, entretanto, um relato fragmentário, que priorizava Campo Grande em relação ao interior, uma vez que, devido a sua dependência direta da economia agrária, o restante do estado estaria estruturalmente impedido de se integrar à proposta modernizante partida de Campo Grande. (Neder, 2014, p. 216)

Contudo, apesar de enfrentar resistência inicial e ser cooptada pelas classes dirigentes após a divisão do estado, esse estilo continua desafiando a ordem dominante ao manter sua identidade e busca reflexiva. Assim, embora possa não ter alcançado grande popularidade, ela é reconhecida como representativa da cultura do estado e possui prestígio em certos círculos, mesmo que seja vista como regressiva por alguns setores urbanos. Em suma, a Música do Litoral Central desafia a ordem dominante ao propor uma reflexão sobre a modernização, a identidade e a transformação social, rompendo com tradições puramente rurais e buscando uma articulação entre tradição e transformação, conclui Neder:

Marcado por estas contradições, o movimento viria a ser parcialmente cooptado pelas classes dirigentes a partir da divisão. Conveniente aos seus propósitos, a MLC cumpria a contento a missão de unir elementos tradicionalmente entendidos como definidores da fisionomia cultural do estado a técnicas e procedimentos sofisticados e avançados para a época. Assim procedendo, realizava uma síntese entre tradição e modernidade, traduzindo em música e letra uma narrativa desenvolvimentista liderada pelas elites decisórias da capital que, concomitantemente, integrava o interior do estado a seu projeto. Neste sentido, foi um poderoso auxílio para a invenção de

tradições (Hobsbawm; Ranger, 1984) convenientes aos detentores do poder na nova estrutura governamental e política – os pecuaristas. (Neder, 2012, p.216)

Em síntese, o movimento da Música do Litoral Central (MLC) teve seu início no final dos anos 60, com pleno desenvolvimento nos anos 70 e alcançando o auge de sua popularidade nos anos 80 – período no qual foi atuante e ganhou visibilidade inédita. No entanto, na década de 1990, ele começou a perder popularidade, afastando-se do público mais expressivo da capital – que já era outro, devido ao intenso movimento migratório e que estava ligado a outras realidades musicais, como o fato das camadas populares do interior e da capital não estarem conectadas com o universo cultural urbano e cosmopolita proposto pela MLC.

Embora tenha enfrentado diferentes interpretações ao longo de sua trajetória, a avaliação crítica da obra de Geraldo Roca encontrou terreno predominantemente favorável. Sua composição musical, enaltecida por sua singularidade, desdobrou-se na habilidade magistral de entrelaçar influências musicais de maneira inovadora, principalmente no seio da música regional brasileira. Nas palavras de Maria da Glória Sá Rosa e de Idara Duncan:

Com Paulinho Simões fez ‘Trem do pantanal’, considerada uma das mais representativas de MS e de outras importantes composições como ‘Japonês tem três filhas’, em que discorre com muito senso de humor sobre a miscigenação de MS e ‘Polka outra vez’, precursora da polca-rock. Sem pressa de lançar novos discos, porque a qualidade e não a quantidade é o que conta em sua produção. (Rosa; Duncan, 2009, p.74)

Embora tenha enfrentado diferentes interpretações ao longo de sua trajetória, a apreciação crítica da obra de Geraldo Roca encontrou terreno predominantemente favorável. Sua composição musical, enaltecida pela crítica por sua singularidade, desdobrou-se na habilidade de entrelaçar inspirações musicais de maneira inovadora, principalmente no seio da música regional brasileira.

Inicialmente, Roca foi elogiado pela sua habilidade singular de incorporar elementos fundamentais da cultura sul-mato-grossense em suas composições. Críticos e público reconheceram a autenticidade de sua música, a qual capturou com maestria essências da região, amplificando a diversidade cultural e linguística do Mato Grosso do Sul. Destarte, sua fusão meticulosa de ritmos regionais, como a polca e a guarânia, com outros gêneros musicais, foi destacada como um dos aspectos mais marcantes e inovadores de sua obra.

No entanto, como frequente para artistas que desafiam paradigmas musicais, alguns momentos foram marcados por críticas que apontavam a complexidade de sua abordagem musical como um desafio para determinados ouvintes menos familiarizados com fusões de gêneros e linguagens. Ademais, a natureza singular e regional de sua música, em alguns momentos, pode ter restringido sua visibilidade em âmbito nacional ao longo de sua carreira.

José Octávio Guizzo, um dos principais investigadores da cultura sul-mato-grossense, chamou atenção para o impacto cultural de Roca na construção de uma nova música urbana regional. Em seu estudo música popular urbana do estado de Mato Grosso do Sul, sobre a obra de Roca, Guizzo (1982) enfatiza alguns traços constitutivos da obra de Roca, e descreve a canção “Trem do Pantanal”, composta em parceria com Paulo Simões, como um “hino moderno” da música popular do estado. O sucesso dessa canção se dá, em parte, pela maneira como ela captura tanto o imaginário pantaneiro quanto o espírito de transformação que permeava o Mato Grosso do Sul no final do século XX.

Geraldo Roca não estava isolado na construção dessa nova linguagem musical. Ele fez parte de uma geração de artistas que incluía nomes como Almir Sater, Paulo Simões e Tetê Espíndola, todos buscando expressar a identidade sul-mato-grossense através da música. No entanto, Roca destacou-se pela sua capacidade de fundir elementos da polca paraguaia, do chamamé e de outros ritmos regionais com o rock e o folk, criando um som que era, ao mesmo tempo, profundamente local e cosmopolita. Almir Sater, um dos mais célebres músicos da região, destacou a profundidade das composições de Roca, chamando-o de um “poeta das fronteiras”, capaz de navegar entre as culturas do Paraguai, da Bolívia e do Brasil com uma sensibilidade única. Para Sater, a música de Roca tinha uma universalidade que a fazia transcender as fronteiras regionais, enquanto ainda mantinha um forte vínculo com as tradições pantaneiras e fronteiriças.

3.2 Exame de canções sob a perspectiva da cultura e das fronteiras

Como é observado, Geraldo Roca, renomado cantor e compositor brasileiro, figurou como um dos expoentes da música regional do Mato Grosso do Sul. Sua obra, portanto, é um testemunho vivo da rica cultura fronteiriça entre Brasil, Paraguai e Bolívia, permeada pela diversidade étnica, sonora e histórica dessa região. Ao analisar suas canções, mergulha-se em um universo onde as fronteiras se diluem e se fundem, refletindo a pluralidade cultural e as nuances únicas desse território de fluxo. A música de Geraldo

Roca é, portanto, um portal para a vivacidade da cultura fronteiriça. Deste modo, suas composições dialogam com as tradições da região, mesclando elementos da música nativa sul-mato-grossense com influências de raízes guaranis e paraguaias. A fronteira, por conseguinte, torna-se uma linha imaginária que une e entrelaça ritmos, idiomas e histórias, refletindo-se nas letras, nas melodias e nos ritmos de suas canções.

Nesse sentido, por meio da análise minuciosa das obras de Geraldo Roca, é possível captar essências multifacetadas da cultura da fronteira. Suas letras, muitas vezes poéticas e reflexivas, transmitem parte da identidade dos povos que habitam essa região, trazendo à tona temas como vivências em torno da natureza exuberante do Pantanal, inquietudes de Campo Grande, tradições do povo do interior do estado e riquezas da vida rural, permeada pela figura do peão e das histórias sertanejas. Desse modo, pode-se afirmar que a sua música não apenas entrelaça culturas, mas também reflete as mudanças sociais e políticas vividas ao longo das décadas. Logo, elas, muitas vezes, expressam experiências pessoais, eventos históricos e questões sociais, agindo como uma releitura da transformação da própria fronteira e da sua gente. Por consequência, a fronteira, vista através das canções de Geraldo Roca, revela-se como um espaço de convergência, onde as diferenças podem se tornar harmonia e diversidade. Assim, sua música apresenta-se como um convite à compreensão e à celebração da riqueza cultural desses territórios, nos quais as fronteiras não dividem, mas enriquecem a identidade e a expressão artística, promovendo um diálogo constante entre passado, presente e futuro.

3.2.1 “Uma pra estrada”, ou quando os instantes se encontram

A composição “Uma pra estrada” de Geraldo Roca se destaca não apenas por sua melodia contagiante, mas também pela complexidade de sua construção musical, refletindo uma riqueza de elementos que estimulam uma aproximação mais intensificada. A melodia, em sua constituição, é elaborada de forma a evocar um sentimento de dinamismo e de liberdade, os quais poderiam expressar determinado espírito de aventura e de descoberta, associado a uma experiência de percorrer estradas e trilhar novos caminhos.

A letra da canção “Uma pra estrada” destaca a temática da estrada como aquilo que poderia ser um símbolo de liberdade e de renovação. Nesse cenário, a composição ressaltaria, também, a importância de se seguir adiante, de enfrentar desafios e de buscar novos caminhos, tudo isso em um contexto de autodescoberta e experiências

enriquecedoras. A estrada seria apresentada, portanto, como um espaço de aprendizado constante e de conexão com o mundo ao redor, em uma espécie de metáfora para a jornada da vida e suas múltiplas possibilidades, como pode ser observado nos versos a seguir:

Agora pra mim	
Dona música	
Porque esse dia foi de amargar	
Me arranja o gole que acalma	
Me arranja a dose que salva	5
Uma pra estrada	
Dona música	
Faz essa mágica funcionar	
Já que meu bem não se encontra	
E eu só consigo pensar	10
No que não me acontece aqui	
Calor não me acontece	
Sem chances de romance aqui	
Sem ela não,	
Nem um romance	15
Música pra ela	
Música pro cara sem ela	
Simples assim	
Uma pra estrada	
Toque a canção pra mim	20
Dona música	
Já que meu bem não se encontra	
E eu só consigo pensar	
Uma pra estrada	
Dona música	25
Porque esse dia foi de amargar	
Me arranja o gole que acalma	
Me aplique a dose que salva	
Enquanto uma canção percorre	
Máquinas e nuvens	30
E chega até onde ela está	
Provando que a ciência é útil	
Música pra ela	
Música pro cara sem ela	
Toque pra mim	35
Eu penso nela enquanto a noite não acaba	
Então será eu e você	
Me arranja algum motivo pra sonhar	
Pra sonhar	
Dona música	40
(Roca, 1988)	

Em “Uma pra estrada”, Geraldo Roca explora a figura de alguém que está em trânsito, em uma viagem que representa tanto um deslocamento físico quanto simbólico. A estrada, neste contexto, pode simbolizar uma constante renegociação da identidade (Hall, 2003; Escosteguy, 2008; Canclini, 2005), irradiando horizontes em que hibridamente as subjetividades fluem em com o outro e com diferentes vetores culturais. A letra da canção sugere que a estrada é o espaço no qual o sujeito poético visualiza se

projetar, mas também onde se perde, o que pode ilustrar a ideia de uma identidade em trânsito. Para Hall, essa multiplicidade de identidades é uma característica central do mundo globalizado, no qual os indivíduos navegam entre várias culturas, sem se fixarem em nenhuma essência estável. O eu lírico da composição é embalado por essa mobilidade, em busca de novos horizontes e novas referências.

Composta em uma única longa estrofe de 43 versos e aliada à temática da busca por um certo tipo de liberdade, a canção também discorre sobre sentimentos amorosos do eu poético (“Já que **meu bem não se encontra** / [...] Sem ela não, / Nem um romance / Música pra ela”) e de possíveis dificuldades de determinados dias da vida cotidiana (“Porque **esse dia foi de amargar** / Me arranja o gole que acalma / Me arranja a dose que salva”). Essa junção entre a alegoria de uma liberdade (disposta no elemento “estrada”), certa expansão amorosa e os inevitáveis contrastes da vida do dia a dia, propicia na composição uma construção permeada de encontros e desencontros entre desejos, afetos e luta diária.

Em um diálogo projetado com “Dona Música”, o eu poético dimensiona situações em que se mesclam tanto solicitações para que se amenize as suas inquietações quanto a visualização de um percurso em que a “canção” autonomamente chegue à figura da pessoa amada: “Enquanto uma **canção percorre** / Máquinas e nuvens / E **chega até onde ela está**”. No entanto, tal trajetória perdura o caráter de oscilação, como se vê na manutenção da alternância “Música **pra ela** / Música pro cara **sem ela**” e na finalização da canção “**Me arranja algum motivo pra sonhar** / Pra sonhar / Dona música” (Roca, 1988; grifos nossos). Essa condição de suspensão de uma resolução vivencial se articula com determinadas variantes das composições de Geraldo Roca, nas quais o pendor principal se constitui pela indefinição, dilema e ambiguidade.

3.2.2 “Mochileira”, a cigarra que canta na chuva.

“Mochileira” é considerada pela crítica como uma das canções mais emblemáticas de Geraldo Roca, e apresenta qualidades musicais distintas que refletem seu estilo musical único. A canção é caracterizada por misturas de cordas de violão e de guitarra, pela manutenção sonora de um andamento rítmico e por uma condução vocal que expressa, simultaneamente, um apelo e um convite amoroso à figura feminina (“moça”, “cigana bonita”, “mochileira”, “meu bem”, “cigarra”), interligando quem escuta na atmosfera da música, assim como a “Moça” também se envolve com o chamado para a dança. Além

disso, o hibridismo de percepções culturais, marca registrada de muitas canções da Roca, também está presente em “Mochileira”, em que sensações se fundem, valorizando a poeticidade da composição e destacando algumas características regionais apreciadas por viajantes, como pode ser observado a partir dos versos a seguir:

Moça, deixe que eu ligue meu olhar em você
Você é mesmo uma cigana bonita

Mochileira, deite comigo essa noite
E conte alguma boa e velha história
De umas noites de magia em Machu Pitchu
E os dias dourados na Califórnia.

5

O encanto se foi
Mas você diz acreditar
No bem, na revolução, no amor,
No pé na estrada, no *zen*
Sua vida é um trem indo embora
Trens, estradas, cidades
Que a mim já não empolgam meu bem
A minha alma adoece
No Rio ou no Nepal
O meu mal nenhuma certeza
O seu a certeza total

10

15

Dança, Mochileira, então
E aquece a minh'alma

Mochileira, deite comigo essa noite
E conte alguma velha história
De umas noites de magia em Machu Pitchu
E os dias dourados na Califórnia

20

Você tem o dom
De viver em qualquer lugar
Mesmo quando o medo vem.
Uma noite nos Andes é fria
Mas o frio, ele é fácil de espantar
Os Deuses sabem
Que a estrada ainda é uma farra
E depois o trovão não assusta
Alguém com essa marra de ser
Do tipo de cigarra
Que canta na chuva

25

30

Dança, Mochileira
Que eu toco a guitarra

35

Os Deuses sabem
Que a estrada ainda é uma farra
E depois o trovão não assusta
Alguém com essa cara de ser
Do tipo de cigarra
Que canta na chuva
(ROCA, 1995)

40

Geraldo Roca, por meio de “Mochileira”, oferece uma reflexão sobre a fluidez das fronteiras, a diversidade cultural e a mutabilidade das identidades em um mundo cada vez mais conectado – além de, consequentemente, globalizado. A música, logo, celebra a aventura da descoberta, a valorização das diferenças culturais e a ideia de que a jornada em si é tão importante quanto o destino final. É, assim, uma homenagem à liberdade de explorar novos horizontes, tanto físicos – ao ir a diversos locais do globo – quanto emocionais – ao ser convidada a dançar e desfrutar de uma relação mais íntima com o eu lírico –, assim como uma celebração da riqueza das interações humanas em um mundo diversificado.

Stuart Hall (2003) propõe que a identidade cultural não é fixa ou essencialista, mas sim uma construção em constante transformação, moldada pelas interações sociais, políticas e culturais. No caso de “Mochileira”, Geraldo Roca nos apresenta a figura da mochileira, que pode ser vista como uma metáfora para a busca por uma identidade em movimento, deslocada das suas raízes, mas ao mesmo tempo conectada a múltiplos lugares e culturas. Hall (2003) argumenta que as identidades contemporâneas são formadas em um processo de negociação contínua entre o local e o global, o tradicional e o contemporâneo. Esse conceito de identidade é essencial para compreender a trajetória da personagem da canção, que, ao vagar por diferentes paisagens e realidades, acaba representando uma identidade plural e múltipla, característica das culturas de fronteira. Assim como na visão de Hall, a mochileira não é uma figura que busca uma essência perdida, mas uma personagem que navega entre mundos, transformando-se e ressignificando suas experiências. A ideia da estrada em “Mochileira” não pode ser ignorada como um elemento simbólico importante na construção da poeticidade da canção. Para Bhabha (1994), as fronteiras e os espaços de trânsito são zonas de hibridização, nos quais as culturas se encontram e se transformam. A canção, ao mesclar elementos da cultura popular sul-mato-grossense com influências globais, ressignifica as tradições locais e nos oferece uma reflexão sobre o processo de construção identitária em uma região de fronteira.

Cabe evidenciar que a letra dessa música também aborda o entrelaçamento de fronteiras culturais. Assim, ao mencionar diferentes lugares, a música ressalta a diversidade cultural presente em cada região atravessada pela Mochileira (“E conte alguma boa e velha história / De umas noites de magia em **Machu Pitchu** / E os dias dourados na **Califórnia**”). Essa diversidade é representada, portanto, não como barreira, mas como enriquecimento, valorizando a riqueza das diferenças culturais e a fluidez da

forma que as fronteiras são ultrapassadas ao dialogar com esses lugares. Além disso, a canção aborda a ideia de identidade fluida. A mochileira, sendo evocada como cigana na composição, ao percorrer diferentes paisagens e ao interagir com pessoas de culturas variadas, parece encontrar uma identidade em constante transformação, lançada pelas experiências vivenciadas ao longo de sua jornada.

Por outro lado, a composição também traz matizes céticos em seu bojo ao denotar, por exemplo, recortes de insatisfação do eu poético, como no trecho: “Trens, estradas, cidades / Que **a mim já não empolgam** meu bem / A minha alma adoce / No Rio ou no Nepal / O meu mal nenhuma certeza.” (Roca, 1995; grifos nossos). Esses recortes de insatisfação dispõem-se como fruto da confrontação de visões de mundo de mundo entre o eu lírico e a figura feminina da Mochileira (“O **encanto se foi** / Mas **você diz acreditar** / No bem, na revolução, no amor”). No entanto, tal tensão e contraste não impedem a aproximação das diferenças, mas, antes, realimentam o encontro de concepções. O caráter movente da Mochileira possibilita a mudança das coordenadas da difícil interlocução feita na terceira estrofe da composição. Com seu excedente de energias (“Você tem o dom / De viver em qualquer lugar / Mesmo quando o medo vem”), Mochileira inverte o paradigma da imobilidade, e é conferida à composição uma nova dimensão de relação entre o eu lírico e sua interlocutora, podendo reverberar, assim, uma estética de afirmação das subjetividades.

3.2.3 “Trem do Pantanal”, a viagem em travessia .

Dialogando com a perspectiva fronteira, carregada de poesia, “Trem do Pantanal” foi composta, em 1975, tanto por Paulo Simões quanto por Geraldo Roca. Seus versos, a propósito, podem ser apreciados a seguir:

Enquanto este velho trem
Atravessa o pantanal
As estrelas do cruzeiro
fazem um sinal
De que esse é o melhor caminho
Pra quem é como eu,
Mais um fugitivo da guerra.

5

Enquanto este velho trem
Atravessa o pantanal
O povo lá em casa
Espera que eu mande um postal
Dizendo que eu estou muito bem
E vivo

10

Rumo a *Santa Cruz de La Sierra*.

Enquanto este velho trem
Atravessa o pantanal
Só meu coração está batendo desigual
Ele agora sabe que o medo
Viaja também
Sobre todos os trilhos da terra
(Roca; Simões apud Guizzo, 1982, p. 27)

15

Originalmente, ambos os artistas a compuseram sob o título “Todos os trilhos da terra”, dentro de um vagão do Trem do Pantanal rumo à Bolívia – a contando a história de um militante comunista, fugitivo da ditadura militar brasileira, o qual embarca no Trem do Pantanal rumo à Santa Cruz de la Sierra, na Bolívia. Sobre esse cenário discorre Gilmar Caetano:

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 temáticos 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.
(Caetano, 2012, p. 74)

Entretanto, devido à sua popularidade, o título foi alterado para “Trem do pantanal”, como ficou mais conhecida pelo público. Ademais, essa obra é popularmente entendida apenas como uma “canção ecológica”, de elogio ao Pantanal ou de referência à cultura sul-mato-grossense. Inclusive, foi eleita a mais representativa do estado brasileiro de Mato Grosso do Sul, por meio de votação direta em 2001, como afirma Neder:

Em todo o estado, contou com a participação de 27.698 pessoas. A canção recebeu 12.112 votos (43,73% do total) e venceu em 52 dos 77 municípios do MS. Em cidades como Aquidauana, Anastácio e Corumbá, por onde o trem passava, a votação nessa música passou dos 70%. (Neder, 2011, p. 88)

Desde então, é considerada “hino não-oficial” ou “hino do coração” ou, ainda, hino da “moderna música popular urbana do Mato Grosso do Sul” pelos sul-mato-

grossenses⁴. Nesse sentido, como afirma Guizzo (1982, p. 27), a canção “Trem do pantanal” transformou-se em hino pelo fato de possuir forte apelo popular e inusitado poder de comunicabilidade devido ao apreço da população. Laiza Janaína de Oliveira, por sua vez, acrescenta:

Conforme as palavras de Duncan e Rosa (2009, p. 9), a música ‘desencadeia sonhos, condensa e expande o tempo, reitera alegrias, compartilha tristezas e recria expectativas.’ A música “Trem do Pantanal”, composição de Geraldo Roca e Paulo Simões é uma música tipicamente regional. Observa-se que a letra da canção busca retratar uma viagem de trem que segue caminho pelo Pantanal sul-mato-grossense rumo à Santa Cruz de La Sierra, recordando os carros do Noroeste e acentuando a importância da ferrovia na ligação com os países Latino-americanos. Conferimos o verso da música: ‘Enquanto este velho trem / atravessa o Pantanal / e ainda Rumo a Santa Cruz de La Sierra. (Oliveira, 2013, p. 32).

Seja dito de passagem, essa música já teve mais de 100 gravações feitas pelos mais diversos artistas. A propósito, a primeira foi feita pela cantora baiana Diana Pequeno, em 1982 – mas apenas se popularizou, coincidentemente no mesmo ano, com a versão de Almir Sater, gravada em seu álbum *Doma*. Sobre essa composição Gilmar Caetano desdobra alguns aspectos:

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 Roca. 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. (Caetano, 2012, p. 60).

Todavia, cabe evidenciar que os autores afirmam que “Trem do Pantanal” não foi concebida como um elogio ao Pantanal, tampouco buscava expressar um sentimento regional, como um dos próprios compositores, Geraldo Roca, revelou em uma entrevista publicada por Teixeira (2007). Laiza Janaína de Oliveira retoma questões sobre essa composição:

⁴ Menção honrosa feita neste momento a música “Mercedita” (composta por Ramon Sixto Rios) que para muitos também possui esse título de hino extraoficial.

A impressão que os compositores nos remetem é de que a composição da música ‘Trem do Pantanal’ ocorre dentro do trem, durante o tempo de viagem. Através da letra da música é possível observar que há uma espécie de fuga, da busca pelo silêncio. O verso: ‘Pra quem é como eu/ mais um fugitivo da guerra’, não nos parece se tratar de guerra de um ‘campo de batalha’, ‘de combate’, mas a guerra ‘de medo’, ‘de correria’. É como se a letra da música estivesse apontando para o ato de recuar, sair de cena: ‘de que esse é o melhor caminho / pra quem é como eu / mais um fugitivo da guerra’. (Oliveira, 2013, p. 33).

Por fim, a partir da apreciação dessa canção fronteiriça, no desfecho da música, o medo que o impulsiona o eu lírico a escapar é o mesmo que o acompanha na viagem de trem. Desse modo, essa canção emblemática de Mato Grosso do Sul revela valores e características culturais intrínsecas à própria região e ao contexto histórico de transformações compulsórias na configuração da região. A letra expressa uma saga da vida urbana, desvelando o primitivismo da guerra na história de alguém que busca refúgio, rumando do Brasil para a Bolívia. Seu cerne, portanto, é forjado a partir dos elementos da fronteira, em aspectos conjugados e delineados por especificidades peculiares a essa inserção espacial, favorável e adversa: busca de anonimato, acolhimento, nova vida, distanciamento, outros horizontes vivenciais, contenção.

3.2.4 “Polka outra vez”, contraste e fruição

Agora, nesse momento, tomando como referência a canção “Polka outra vez” (1995), é possível discernir uma série de aspectos que permeiam a obra de Geraldo Roca, sendo essencial compreender a intersecção de elementos culturais, linguísticos e identitários presentes nessa composição. Nesse sentido, cabe evidenciar que a melodia da Polka, caracterizada por seu ritmo festivo e propício à dança, serve como fundamento para o exame do trabalho de Roca, nesse momento. Inclusive, é notável a forma como o compositor, por meio dessa canção, realiza uma (des)construção sutil da identidade singular do povo sul-mato-grossense. Sobre esses aspectos, Gilmar Caetano pontua:

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 ‘Polka 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’. 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’. 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’. (Caetano, 2012, p. 148).

Na canção “Polka outra vez” (1995), Geraldo Roca mescla o idioma guarani – tradicionalmente associado aos paraguaios – ao português falado. O cantor, a propósito, destaca a fluidez das fronteiras culturais e linguísticas. Essa fusão linguística, até mesmo, não apenas evidencia a riqueza da miscigenação presente na região, mas também questiona a rigidez das fronteiras impostas por concepções nacionalistas mais limitadas, como pode-se observar os trechos em guarani nos versos a seguir⁵:

Trêbado no avião	
Oi lá vou eu centro-oeste	
Perdi a conexão	
Quase fui parar lá em <i>Punta del este</i>	
Chora coração	5
Ninguém te proibiu	
E o avião não caiu	
Pois então eu tô de volta	
E tome polka!	
Ai o que é que eu faço guria?	10
Vai nesse compasso guria	
Eu digo dim, dim, dim, dim, dim, dim	
Roda em volta de mim	
Que a polka paraguaia é assim	
Ramon Martinez Ortega	15
Paraguaio de Assunción	
Comanda o baile esta noite	
O baile então será bom	
Ramon conhece a receita	
Não me interessa o tom	20
Conta um, dois, três	
E mete bronca mais uma vez	
E tome polka!	
Ai o que é que eu faço guria?	
Vai nesse compasso guria	25
Eu digo dim, dim, dim, dim, dim, dim	
Roda em volta de mim	
Que a polka paraguaia é assim	
E tome polka!	
Dança comigo um momento	30
Morena <i>che rohayhu</i>	
Eu sei que você é filha	

⁵ Há versões diferentes para a letra dessa música quando executada por outros intérpretes.

Do rei do gado zebu Falemos de céu azul Falemos de casamento Eu quero esse gado todo Consignado no testamento	35
Morena <i>che rógagui</i> Seu pai não me reconhece E como diz por aí Que eu não sou coisa que preste No baile eu morro de rir Do <i>black-tie</i> que ele veste Hipócrita a velha peste A sempre sorrir	40 45
E tome polka! É nesse compasso O negócio aqui, guria. Só nesse compasso E nunca tem fim, o guria	50
Dim, dim, dim, dim, dim, dim Roda em volta de mim Lá na fronteira é assim (Roca, 1995, grifos nossos)	

Essa abordagem musical de Geraldo Roca ressoa com teorias contemporâneas que enfatizam a fluidez das identidades culturais em oposição à narrativa de identidade homogênea e estática, tão propagada por determinados discursos que se dizem nacionalistas. Nesse sentido, referências como as exploradas em “Polka outra vez” transcendem a ideia de limites geográficos ou étnicos fixos, demonstrando que a diversidade cultural pode ser uma constante em regiões fronteiriças como o Mato Grosso do Sul, expressas pela mescla de quatro línguas nessa canção: o português, o espanhol, o guarani e o inglês. Nesse sentido, ao explorar a intersecção entre o guarani, o espanhol, o inglês e o português na composição da canção, Roca também convida o ouvinte a refletir sobre a natureza da identidade coletiva. Sua obra não apenas celebra a diversidade linguística e cultural, mas também questiona as fronteiras imaginárias que podem limitar a compreensão e a coexistência entre diferentes grupos.

Analogamente, estudiosos como Homi Bhabha (1998) e Stuart Hall (2006) discutem a fluidez e a construção constante das identidades culturais, enfatizando que estas não são fixas, mas, sim, processos em constante transformação, influenciados por interações sociais e históricas, como destaca Stuart Hall:

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais

que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’ (Hall, 1990). A identidade plenamente identificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (Hall, 2006, p. 12).

A música de Roca pode se articular, portanto, com essas visões, ao desafiar a noção de uma identidade estática e única, promovendo uma reflexão sobre as complexidades e a dinâmica das identidades culturais, principalmente ao comprovar essa percepção por meio da mescla de línguas típicas dessa região fronteiriça e a análise do comportamento dos sujeitos. Nesse horizonte, Gilmar Caetano discorre sobre a canção “Polka outra vez”:

A canção ‘Polka 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*, 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’ (Caetano, 2012, p 148).

Além disso, “Polka outra Vez” é uma música que traz à tona uma série de dicotomias e contrastes entre o tradicional e o contemporâneo, o rural e o citadino, oferecendo reflexões e críticas sobre a mudança cultural e a identidade. Essa canção em particular mergulha na nostalgia de um tempo passado, comparando-o com a realidade contemporânea, expondo a dualidade entre esses dois mundos. No entanto, Caetano pontua:

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. (Caetano, 2012, p. 155).

No entanto, diversamente ao que postula a apreciação de Gilmar Caetano, consideramos que é possibilitada também na composição “Polka outra vez” uma interface entre aspectos mais poéticos e traços mais irônicos simultaneamente, tendo em vista a própria seleção da fusão de estilos (polca e rock) como algo proveitoso. A canção pode evocar a dicotomia entre o “atrasado” e o dito “moderno” ao destacar aspectos da vida rural, onde os valores tradicionais são preservados, contrastando com a dinâmica dita contemporânea das cidades. A letra revela um olhar saudosista em relação a um passado mais simples, descrito como “atrasado”, onde a vida era mais tranquila e os costumes seguiam um ritmo próprio. Por outro lado, o atual é representado pela agitação urbana, com seus avanços tecnológicos e transformações sociais, criando um contraste entre dois estilos de vida distintos. Inclusive, essas características se manifestam na musicalidade, como discorre Laiza Janaína de Oliveira:

Com o lançamento da música ‘Polka outra vez’, o compositor revela uma musicalidade que incorpora elementos de música folk britânica e estadunidense, do country, de instrumentos eletroeletrônicos, aliados a elementos da música do interior do Brasil, resultando numa espécie de pop/rock estilizado. (Oliveira, 2013, p.30)

A dualidade entre o rural e o citadino é uma temática recorrente nas músicas, onde o cenário rural é pintado como um lugar de calma, simplicidade e conexão com a terra, em contraste com a vida urbana, retratada como movimentada, impessoal e guiada pela tecnologia. Certas músicas parecem evocar uma nostalgia pelo campo, pelos tempos em que a vida era mais conectada à natureza, aos ciclos agrícolas, enquanto a cidade é mostrada como um lugar de desconexão, no qual as pessoas se distanciam da dita essência humana. Essas dicotomias servem como lentes pelas quais Geraldo Roca examina a mudança cultural e seus efeitos na identidade.

A música parece sugerir um sentimento de perda em relação ao passado rural, enquanto também aponta para os desafios e as pressões da vida contemporânea. Há uma tentativa de reconciliação entre esses dois mundos divergentes, evidenciando a complexidade da identidade sul-mato-grossense e sua relação com o contexto em constante mudança. “Polka outra vez” é uma peça que explora a dualidade entre o passado e o presente, o rural e o urbano, proporcionando reflexões sobre a identidade cultural em

um contexto de modificação. Essas dicotomias não são apresentadas de forma excludente, mas como elementos que coexistem e atuam na percepção de quem somos e de onde viemos, oferecendo uma também visão introspectiva sobre a transformação cultural do estado do Mato Grosso do Sul. Sobre as interlocuções de “Polka outra vez” Álvaro Neder discorre:

No caso de ‘Polca outra vez’, não apenas a letra, mas também a música – uma polca paraguaia executada como rock’n’roll – é irônica e mesmo satírica com relação ao histórico componente da base econômica do estado. Expressam, assim, um sentimento contraditório de parte dos moradores urbanos, que, mesmo dependendo da realidade agrária do estado, veem-se, simultaneamente, pertencendo ao mundo citadino, buscando conexão com os últimos acontecimentos e tendências globais. No entanto, ao evidenciar conflitos, também, com os setores dominantes urbanos, a partir do uso de um gênero paraguaio associado ao tradicional, ao rural e ao ‘atraso’, esta canção da MLC expressa a busca de se pensar a modernização da cidade a partir de um reconhecimento da situação em que ela se encontra – a América Platina Índia. Hibridizando a polca com o rock, o compositor explicita o contato – muitas vezes violento e desigual – entre a realidade subalterna e o mundo globalizado. (Neder, 2017, p. 100)

Em suma, através de “Polka outra vez”, Geraldo Roca não apenas oferece uma composição musical impactante, mas também apresenta uma reflexão poderosa sobre a fluidez das identidades culturais, desafiando noções preestabelecidas de fronteiras e singularidades, e destacando a riqueza e a diversidade presente na formação do povo sul-mato-grossense, assim como expressando seu tom satírico ao revelar estereótipos:

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; 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 que interessa o tom / Conta um, dois, três, e mete bronca, mais uma vez / E tome polca!’. A crítica direcionada à 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’ (Caetano, 2012, p. 149).

Como dito anteriormente, diferentemente da apreciação do crítico, imaginamos que se propicia na composição, além da coexistência dos traços mais poéticos e dos aspectos cômicos, o horizonte da fruição dos momentos em condições diversas (e

adversas), como um dos vetores de visão de mundo de Geraldo Roca. Essa abordagem ressoa não apenas na música, mas também nas discussões contemporâneas sobre a natureza complexa e mutável das identidades culturais em um mundo cada vez mais interconectado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embasada no diálogo entre enfoques dos Estudos Culturais e aspectos de reflexões históricas e filosóficas esta pesquisa buscou discutir sobre os conceitos de identidade, regionalismo e fronteira, utilizando como objetos de análise quatro composições de Geraldo Roca: “Trem do Pantanal”, “Polka outra vez”, “Uma pra estrada” e “Mochileira”. Dessa maneira, a partir do levantamento documental e bibliográfico, buscou-se o possível entendimento do contexto histórico da criação do estado, dos festivais de Mato Grosso do Sul e das composições musicais de Roca.

Por meio de sua produção artística, foi possível observar que o compositor ofereceu uma visão profundamente enraizada na identidade da região, explorando elementos que vão desde a paisagem natural até as tradições e vivências do povo sul-mato-grossense. Logo, apesar de essa pesquisa não encerrar o assunto, ao explorar temas como a relação do homem com a natureza, os conflitos sociais e a memória coletiva, buscou, por meio da obra de Geraldo Roca, não apenas discorrer reflexões, mas também contribuir ativamente para a construção e a preservação da identidade histórico-cultural do Mato Grosso do Sul, assim como abrir espaço para que novas investigações possam ser realizadas.

Geraldo Roca é reconhecido pela maestria em integrar uma multiplicidade de estilos musicais em suas composições. Sua jornada musical, como observada ao longo desta pesquisa, é de uma certa forma uma reverberação eloquente da riqueza e da diversidade da cultura sul-mato-grossense. Essa região, inclusive, permeada por vetores culturais diversos, serviu de inspiração para Roca, que habilmente entrelaçou elementos da música regional com nuances do rock, do folk e de outros gêneros – desenhando um panorama sonoro peculiar e multifacetado. Desse modo, pode-se notar que a magia acontece quando esses ritmos são entrelaçados com arranjos cuidadosos, os quais realçam a autenticidade e a singularidade dos instrumentos característicos da região. Esses instrumentos, inclusive, não apenas ornamentam suas músicas, mas servem como porta-vozes da cultura e da identidade sul-mato-grossense, conferindo uma sonoridade única às composições de Roca.

Ademais, cabe salientar que um dos traços mais marcantes de seu trabalho é a fusão de idiomas. Geraldo Roca, por meio de suas composições, cria uma espécie de ponte linguística ao unir o português com o guarani e o espanhol – línguas tradicionalmente associadas aos paraguaios e também presente em algumas comunidades do Mato Grosso

do Sul. Essa mescla linguística, por influências regionais e contemporâneas, não apenas adiciona uma camada de riqueza sonora, mas também encapsula a rica diversidade cultural e linguística da região fronteiriça representada pelo estado, desafiando a noção de fronteiras linguísticas e culturais vistas pelo senso comum como fixas e limitadas.

Percebe-se que a sua música é um testemunho vivo da rica tapeçaria cultural do Mato Grosso do Sul, onde ritmos tradicionais se entrelaçam com elementos de diferentes gêneros musicais. A propósito, tudo isso é embebido na valorização e na celebração da diversidade cultural e linguística da região representada em suas composições. Assim, essa habilidade de transcender fronteiras musicais e culturais faz de Geraldo Roca não apenas um músico, mas um embaixador da cultura sul-mato-grossense, cujas composições ecoam a riqueza e complexidade de uma região vasta e multifacetada.

REFERÊNCIAS

ABREGO, R. **Songbook**, Acervo Musical. Campo Grande: Fundação de Cultura de MS. 2004.

AZEVEDO, C. Identidades compartilhadas: a identidade nacional em questão. *In*: ABREU, M., SOIHET, R. **Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologias**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

BARBOSA, Emílio Garcia. **Os Barbosas em Mato Grosso: estudo histórico**. Campo Grande: Editora Empresa Correio do Estado, 1961.

_____. **Esboço histórico e divagações sobre Campo Grande**. Campo Grande: Livraria e Tipografia Pindorama, 1964.

BARRONCAS, R. A memória, o esquecimento e o compromisso do historiador. **Em tempo de histórias**. Brasília, n. 21, p. 124-136, ago./dez. 2012.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG. 1998.

BITTENCOURT, R. N. Identidade e alteridade na história da formação sociocultural brasileira. **Revista Expedições: Teoria da História & Historiografia**. Morrinhos, v. 4, n. 2, p. 124-147, ago./dez. 2013.

CAETANO, G. L. **A música regional urbana e identidades culturais de Mato Grosso do Sul: questões a partir da musicologia histórica**. Orientador: Eudes Fernando Leite. 168 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, UFGD, Dourados, 2012.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Tese e antítese**. 4. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002.

CEVASCO, M. E. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. Boitempo Editorial. 2003.

COSTA, M. I. S.; IANNI, A. M. Z. O conceito de cidadania. *In*: **Individualização, cidadania e inclusão na sociedade contemporânea: uma análise teórica** São Bernardo do Campo: Editora UFABC, 2018.

DUNCAN, I.; ROSA, M. G. S. **A Música de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: Fundação de Cultura de MS, 2009.

ESPÍNDOLA, Celito. Entrevista. Campo Grande (2010). Entrevista concedida a Eudes Fernando Leite e Gilmar Lima Caetano. In: CAETANO, G. L. **A música regional urbana e identidades culturais de Mato Grosso do Sul**: questões a partir da musicologia histórica. Orientador: Eudes Fernando Leite. 168 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, UFGD, Dourados, 2012.

FERREIRA, A. B. H. **Novo dicionário eletrônico Aurélio**. São Paulo: Positivo, 2004.

GERALDO ROCA. [Compositor e intérprete]: Geraldo Roca. São Paulo: 3M, 1988. 1 CD (33 min.).

GONZAGA, C. ARRUDA, D. G. Identidade Nacional e Memória Coletiva: aproximações possíveis. **Revista Vernáculo**. Curitiba, n. 50, p. 9-33, set. 2022.

GRESSLER, L. A; VASCONCELOS, L. M; SOUZA, Z. P. **História e Geografia do Mato Grosso do Sul**. São Paulo: FTD, 2005.

GUIZZO, J. O. **A Moderna Música Popular Urbana de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: UFMS, 1982.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais no nosso tempo. Tradução: Ricardo Uebel; Maria Isabel Bujes; Marisa Vorraber Costa. **Educação & realidade**. Porto Alegre, v. 22, n. 2, p.15-46, jul./dez. 1997.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000

HOBSBAWM, E. **Sobre história**. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, E.; RANGER, T (org.). **A invenção das tradições**. Tradução: Celina Cardim Cavalcanti. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

LE GOFF, J. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

LÖWY, M. O materialismo cultural de Raymond Williams: a propósito da publicação de cultura e materialismo na França. **Sociologia e Antropologia**. Rio de Janeiro. v. 13, n. 1, 2023.

LUVIZOTTO, C. K. **As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia**. São Paulo: Editora UNESP / Cultura Acadêmica, 2010.

MACHADO, Paulo Coelho. **A rua velha**. Campo Grande: Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul, 1990.

_____. **A grande avenida**. Campo Grande: IHGMS / Academia de Letras, 2000.

MOTTA, R. P. S. MDB e ARENA nas charges: a imagem do sistema bipartidário da ditadura em disputa. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 14, n. 37. 2022.

MÚSICA DO LITORAL CENTRAL. [Compositor e intérprete]: Geraldo Roca. São Paulo: Independente, 1995. 1 CD (35 min.).

NASCIMENTO, R. M. L. O. **O conceito de tempo histórico na formação inicial do professor de história**. Orientadora: Maria de Fátima Sabino Dias. 120f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, UFSC, Florianópolis, 2002.

NEDER, A. ‘Roda em volta de mim, que a polca paraguaia é assim’: encontros culturais na canção popular urbana e transformações políticas em Mato Grosso do Sul. **Per Musi**. Belo Horizonte, n. 29, p. 209-219, jun. 2014.

_____. ‘Rei do gado zebu, hipócrita velha peste – e tome polca!’ – música popular urbana, latino-americanismo e conflitos sobre modernização em Mato Grosso do Sul. **Música e Cultura**. Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 94-118, 2017.

_____. Enquanto este novo trem atravessa o litoral central: platinidad, poéticas do deslocamento e (des)construção identitária na canção popular urbana de Campo Grande, MS. **albuquerque**: revista de História, Campo Grande, v. 3 n. 6 p. 73-94, jul./dez. 2011.

_____. **Enquanto este novo trem atravessa o litoral central**: Música popular urbana, latino-americanismo e conflitos sobre modernização em Mato Grosso do Sul. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

OLIVEIRA, L. J. **Aspectos da identidade cultural de Mato Grosso do Sul**: um estudo a partir de algumas composições musicais. Orientadora: Susylene Dias de Araujo. 2013. 54f. Trabalho de conclusão. (Licenciatura em Letras). UEMS, Jardim, 2013.

ROSA, M. G. S. **Projeto Universidade 81, Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: UFMS, 1981.

SANTOS, M. S. Os museus brasileiros e a constituição do imaginário nacional. **Sociedade e estado**. Brasília, v. 15, n. 2, p. 271-302, dez. 2000.

SILVA, K. V.; SILVA, M. H. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

SOUZA, G. M. Noções de fronteira na teoria e práxis do regionalismo: uma visão crítica. Dossiê Mundialização, regionalização e fronteiras. **Civitas**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 245-261, maio-ago. 2018.

SOUZA, J. A. Poesia e identidade cultural em Mato Grosso do Sul. **Terra roxa e outras terras** – revista de estudos literários. Londrina, v. 11, p. 53-60, 2007.

TAVARES, H. M. Raymond Williams: pensador da cultura. **Revista Ágora**, Vitória, n.8, 2008, p.1-27.

TODOROV, T. **Memoria del mal, tentación del bien** – Indagación sobre el siglo XX. Tradução: Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Ediciones Península, 2002.

ULIANA, M. B. Dilemas de fronteira: o tereré, pucheiro e a sopa paraguaia em disputa pela legitimidade no patrimônio cultural douradense. **Locus**: Revista de História. Juiz de Fora, v. 27, n. 1, 2021.

VALDEZ, R. Mr. Tambourine Man. **Jornal em foco**. Campo Grande, fev. 2009, n. 116. Disponível em: <<https://site.ucdb.br/public/jornalismo-jornal/19094-em-foco-n-116-b.pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

VENENO LIGHT. [Compositor e intérprete]: Geraldo Roca. São Paulo: Independente, 2004. 1 CD (39 min.)

WEINGARTNER, A. A. dos S. **Movimento Divisionista no Mato Grosso do Sul**. 1. ed. Porto Alegre: Edições EST, 1995.

WILLIAMS, R. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **Recursos da Esperança**. Cultura, Democracia, Socialismo. São Paulo: Editora Unesp. 2014.