

ALAN SILUS

**DO TEXTO À CANÇÃO:
RELAÇÕES DIALÓGICAS ENTRE LITERATURA E
MÚSICA EM MATO GROSSO DO SUL**

**TRÊS LAGOAS – MS
AGOSTO/ 2023**

ALAN SILUS

**DO TEXTO À CANÇÃO:
RELAÇÕES DIALÓGICAS ENTRE LITERATURA E
MÚSICA EM MATO GROSSO DO SUL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) do Campus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues

**TRÊS LAGOAS – MS
AGOSTO/ 2023**

TERMO DE APROVAÇÃO

ALAN SILUS

DO TEXTO À CANÇÃO:

RELAÇÕES DIALÓGICAS ENTRE LITERATURA E MÚSICA EM MATO GROSSO DO SUL

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor no Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração em Estudos Literários) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul do Campus de Três Lagoas, UFMS/CPTL, pela seguinte banca examinadora:

Profa Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues (Orientadora)
UFMS/ CPTL

Profa Dra. Arlinda Cantero Dorsa
UCDB/PPGDL

Profa Dra. Maria Leda Pinto
UEMS

Profa Dra. Regina Aparecida Marques de Souza
UFMS/ CPTL

Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues
UFMS/ CPTL

Três Lagoas, 03 de agosto de 2023.

Para **Tarsila** & **Rita** (em memória),
companheiras dessa minha melancolia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos que estiveram comigo nesse caminhar, tornando mais leve o meu percurso no Doutorado de forma que pudesse chegar ao fim de todo um caminhar acadêmico que teve início e fim na UFMS/ CPTL.

Expresso minha gratidão à banca examinadora deste texto, tanto na qualificação, quanto na defesa que corroboraram para o aprimoramento e refinamento desta tese que passará a circular pelo mundo da ciência.

Agradeço ainda a todos os meus amigos que souberam compreender as ausências, as reclamações e que por muitas vezes agiram com firmeza para que eu não desistisse ou deixasse este, que considero um sonho, não ser concretizado.

Para encerrar, quero destacar meu agradecimento a algumas pessoas que foram especiais nesse processo:

- Minha **Família**, pelo apoio incondicional e pela certeza com que investiram em mim todo carinho, amor e apoio para que todos os meus sonhos/ desejos/ objetivos pudessem (dentro do possível) ser realizados. *Com carinho, agradeço eternamente!*
- Meu querido-amado **Giovani Ranzan**, pelas palavras de força, pelo acolhimento, carinho e sensibilidade/aspereza com que muitas vezes me ouviu desabafar os problemas da escrita solitária deste trabalho e pela forma com que seus gestos pudessem me dar ânimo e apoio para a concretização desta etapa. *Com amor, agradeço imensamente!*
- Minha amiga-irmã **Débora Fittipaldi**, cujo papel foi fundamental para o término do trabalho, em especial após o exame de qualificação. O apoio e a motivação dela foram fundamentais para que meu corpo espiritual pudesse compreender que uma tese é um karma carregado por nós e que precisa de um desfecho para que possamos abrir novas portas e receber novas energias. *Com toda minha espiritualidade, agradeço!*
- Minha formidabilíssima amiga-orientadora **Maria Leda Pinto**, que estendeu seu período como docente para que pudesse ver seu pupilo chegar no patamar mais alto da formação acadêmica. Sempre envolvida de palavras doces e gestos de conforto, sua caminhada ao meu lado durante este trabalho foi fundamental tanto para minha produtividade, quanto para minha saúde mental. O mundo precisa de mais “Marias Ledas”! *Gratidão infinita pela pessoa que é!*
- Minhas irmãs de alma **Ana Cristina Dorsa Lima e Regina Marques**, que sabem compreender o quanto “meu mundo é selvagem e o caminho é solitário”. Foi por meio do convívio e das trocas que tivemos que os caminhos para a concretização desta pesquisa fossem realizados de maneira segura e confiante. *Com todo meu afeto, agradeço!*
- E, por fim, porém não menos importante, agradeço à minha querida amiga-orientadora **Kelcilene Grácia**, pela parceria e amorosidade em aceitar a orientação desta pesquisa. Pelas duras e necessárias palavras que fizeram deste texto receber seu aprimoramento e, pela agilidade nas respostas quando as muitas perguntas lhe eram feitas. *Gratidão infinita por tudo o que fez por mim nesta e em outras jornadas!*

O Mundo é Selvagem
O Caminho é Solitário
(Madame X)

RESUMO

O presente texto tem como objetivo analisar as relações dialógicas entre literatura e música em Mato Grosso do Sul por meio do estudo de duas obras fonográficas cujas bases estão vinculadas a textos poéticos de autores do estado. Este objetivo surge a partir da seguinte indagação: qual a relação dialógica que se estabelece entre música e literatura regional a partir da maneira como a palavra pode ser musicalizada e por meio das imagens poéticas que a literatura cria na/ para música? Para chegar a uma tentativa de resposta, buscamos analisar duas obras intituladas *Fiandeiras do Pantanal de Tetê Espíndola* e *Raquel Naveira e Crianças de Márcio de Camilo*. Como objetivos específicos cunhamos o seguinte caminho: 1. Construir um registro histórico sobre a Música de Mato Grosso do Sul, a partir de suas origens e de sua vertente Popular Urbana; 2. Traçar um panorama historiográfico da Literatura Sul-Mato-Grossense de maneira a situar a questão das produções escritas no estado como base para a compreensão das obras analisadas; 3. Refletir sobre as relações dialógicas que o discurso artístico promove a partir do entrelaçamento da música com a literatura e, por fim 4. Analisar duas obras fonográficas cujas bases estão calcadas em poetas da literatura sul-mato-grossense. Como percurso metodológico, buscamos por meio de uma abordagem qualitativa, explorar as bibliografias e referências virtuais existentes para a construção de um percurso histórico-social da literatura e da música produzida em MS e, em seguida, desenvolvemos um mapeamento de obras lítero-musicais vinculadas a artistas do estado. Com base na Análise Dialógica do Discurso e da Semiótica da Cultura, em diálogo com outros estudos e teorias, desenvolvemos o trabalho analítico das duas obras mensuradas. Por fim, consideramos que tanto na música quanto na literatura, os trabalhos analisados buscam demonstrar as marcas da poética presente nos escritores a que se propõem musicar, bem como por meio dos arranjos e harmonias musicais denotam como a expressão musical voltada às relações literárias se constituem como marca da identidade cultural de MS.

Palavras-chave: Literatura Sul-Mato-Grossense; Música Sul-Mato-Grossense; Análise Dialógica do Discurso; Semiótica da Cultura; Relações Lítero-Musicais.

ABSTRACT

This text aims to analyze the dialogical relations between literature and music in Mato Grosso do Sul through the study of two phonographic works whose bases are linked to poetic texts by authors from the state. This objective arises from the following question: what is the dialogic relationship established between music and regional literature from the way the word can be musicalized and through the poetic images that literature creates in/for music? To arrive at an attempt at an answer, we sought to analyze two works entitled *Fiandeiras do Pantanal* by Tetê Espindola and Raquel Naveira and *Crianceiras* by Márcio de Camillo. As specific objectives we coined the following path: 1. Build a historical record about the Music of Mato Grosso do Sul, from its origins and its Popular Urban aspect; 2. Trace a historiographical panorama of Literature Sul-Mato-Grossense in order to situate the issue of written productions in the state as a basis for understanding the analyzed works; 3. Reflect on the dialogic relationships that the artistic discourse promotes from the intertwining of music with literature and, finally 4. Analyze two phonographic works whose bases are based on poets of Mato Grosso do Sul literature. As a methodological path, we sought, through a qualitative approach, to explore the existing bibliographies and virtual references for the construction of a historical-social path of literature and music produced in MS and, then, we developed a mapping of literary-musical works linked to artists of State. Finally, based on Dialogical Analysis of Discourse and Semiotics of Culture in dialogue with other studies and theories, we developed the analytical work of the two measured works. Finally, we consider that both in music and in literature, the analyzed works seek to demonstrate the marks of poetics present in the writers they propose to set to music, as well as through the arrangements and musical harmonies they denote how the musical expression focused on literary relations is constituted as mark of the cultural identity of MS.

Keywords: Mato Grosso do Sul Literature; Sul-Mato-Grossense Music; Dialogical Discourse Analyses; Culture Semiotic; Litero-Musical Relations.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Violão (esquerda) e Requinto (direita).....	25
Figura 02: Acordeom (esq.) e Bandoneon (dir.).....	26
Figura 03: Capa do CD “Bruno & Marrone Acústico”.....	44
Figura 04: Local de Nascimento de Alguns Artistas do Sertanejo Universitário.....	45
Figura 05: Capa e Contracapa do LP <i>Tetê e o Lírio Selvagem</i>	52
Figura 06: Capa do CD <i>Música do Litoral Central</i>	60
Figura 07: Mapa da República Federativa do Brasil nos Anos 1970.....	67
Figura 08: Capas dos Livros “Areôtorare: poemas boróros” e “Sarobá: poemas”.....	78
Figura 09: Capa do livro <i>Cantos, Gritos e Tombos/ Ladrilho de Palavras</i>	99
Figura 10: Poema de Eva Vilma.....	118
Figura 11: Capa de <i>A Chama da Paz</i>	138
Figura 12: Capa do CD <i>Teré</i> de Emmanuel Marinho.....	141
Figura 13: O poema “Sapato” disposto no encarte da obra.....	144
Figura 14: Outra forma de disposição do poema “Sapato” no encarte da obra.....	144
Figura 15: Capa do CD <i>Encantares</i>	145
Figura 16: Capa de <i>Ela é</i>	147
Figura 17: Quarta Capa de <i>Ela é</i> ..., com cantigas de roda adaptadas ao contexto da obra.....	147
Figura 18: Capa de <i>Guavira Virou</i>	150
Figura 19: Capa de <i>Animais mais mais</i>	151
Figura 20: Capa do Livro <i>Kikiô</i>	154
Figura 21: Capa do CD <i>Parcerias</i>	156
Figura 22: Capa do CD <i>Fiandeiras do Pantanal</i>	163
Figura 24: Projeto Gráfico do CD <i>Crianceiras</i>	173
Figura 24: Página Inicial do Site <i>Crianceiras</i>	177

LISTA DE QUADROS

Quadro 01: Membros da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras até o ano de 2022.....	73
Quadro 02: Inter-relações entre Música e Literatura.....	126
Quadro 03: Letras de Sylvia Cesco elaboradas para ser canção.....	149
Quadro 04: Organização do CD <i>Parcerias</i>	156
Quadro 05: Canções de Crianças e suas disposições na Obra de Manoel de Barros.....	174

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ASL	Academia Sul-Mato-Grossense de Letras
CD(s)	Compact Disc
COVID-19	Sars-Cov2 (Corona Vírus)
FADAFI	Faculdade Dom Aquino de Filosofia, Ciências e Letras
FIC (MS)	Fundo de Investimentos Culturais de Mato Grosso do Sul
FMIC	Fundo de Investimentos Culturais de Campo Grande
FUCMT	Faculdades Unidas Católicas de Mato Grosso
ICBCG	Instituto de Ciências Biológicas de Campo Grande
LP(s)	Long Play (s)
MPU	Música Popular Urbana de Mato Grosso do Sul
MS	Mato Grosso do Sul
MT	Mato Grosso
TV(s)	Televisão/ Televisões
UBE	União Brasileira de Escritores
UCDB	Universidade Católica Dom Bosco
UEMS	Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
UEMT	Universidade do Estado de Mato Grosso
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFGD	Universidade Federal da Grande Dourados
UFMS	Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
UFMT	Universidade Federal de Mato Grosso
UNIGRAN	Centro Universitário da Grande Dourados

SUMÁRIO

DIÁLOGOS INICIAIS.....	13
CAPÍTULO 1	
MATO GROSSO DO SOM: UM PANORAMA DA MÚSICA DO MS.....	19
1.1. A MÚSICA EM MATO GROSSO DO SUL: AS ORIGENS E SEUS GÊNEROS PRIMÁRIOS.....	19
1.2. A MÚSICA EM MATO GROSSO DO SUL: UM VIÉS URBANO.....	46
CAPÍTULO 2	
CAMINHOS DA LITERATURA SUL-MATO-GROSSENSE.....	64
2.1. APONTAMENTOS INICIAIS: A LITERATURA EM MATO GROSSO DO SUL E SUAS ORIGENS.....	64
2.2. OS PRIMÓRDIOS DA POESIA SUL-MATO-GROSSENSE.....	74
2.3. OS PRIMÓRDIOS DA PROSA EM MATO GROSSO DO SUL.....	83
2.4. PRODUÇÕES CONTEMPORÂNEAS.....	89
CAPÍTULO 3	
DO TEXTO À CANÇÃO: RELAÇÕES DIALÓGICAS ENTRE LITERATURA E MÚSICA.....	122
3.1. LITERATURA E MÚSICA: APONTAMENTOS SEMIODISCURSIVOS.....	122
3.2. DO TEXTO À CANÇÃO: MAPEANDO OBRAS SUL-MATO-GROSSENSES.....	135
3.2.1. Fiandeiras do Pantanal.....	162
3.2.2. Crianceiras.....	173
CONSIDERAÇÕES EM DIÁLOGO.....	187
REFERÊNCIAS.....	191

DIÁLOGOS INICIAIS

O diálogo em que música e literatura têm promovido nos últimos anos ocupam um espaço dentro do campo de investigação em literatura que desperta uma série de estudos a partir das mais diversas vertentes. Essas duas formas de arte comungam de uma conexão densa que, por meio de suas capacidades, promovem emoções, transmitem ideias, contam fatos cativantes. O encontro entre essas duas formas de arte cria experiências qualitativas e enriquecedoras ao público que as consome.

As letras das canções são as formas mais evidentes em que os estudiosos se ocupam para o trabalho com essas relações. Elas podem ser vistas como uma nova vertente poética onde as palavras criam suas imagens e representações por meio da melodia, do ritmo e da expressão vocal.

Por meio da musicalização desses textos, seus locutores enunciam mensagens profundas, contam fatos, compartilham suas emoções de maneira com que o público seja atingido por elas e, muitas vezes, tomando para si os sentimentos que elas expressam como o amor, a esperança, a dor, a alegria e, também a nostalgia.

A literatura por sua vez, é grande fonte de inspiração para muitos cantores e compositores. As obras literárias podem fornecer um rico material para a criação musical e em especial, a música erudita tinha por base a influência de textos literários de maneira que, quando criadas, levavam ao espectador a uma dimensão emocional e interpretativa que a linguagem musical conota.

Já no caso da música, esta, por sua vez, serve como fonte de apreciação e intervenção nos processos de leitura. O uso da música em ambientes de leitura pode propiciar um espaço profícuo para a concentração. Alguns gêneros provocam experiências diversas a partir das atmosferas em que causam.

Literatura e música compartilham muitas vezes temas e lugares comuns, pois exploram a natureza do homem, as experiências da vida, os dilemas da sociedade, dentre outros. Ambas as áreas servem como veículo para a crítica social, para a reflexão sobre o eu, sobre o outro e são capazes de transcender as formas do tempo, do espaço unindo gerações por meio das experiências vividas.

Dessa maneira, construímos esta pesquisa a partir da seguinte problemática: qual a relação dialógica que se estabelece entre música e literatura regional a partir da

maneira como a palavra pode ser musicalizada e por meio das imagens poéticas que a literatura cria na/ para música?

Tendo por base o que foi apresentado anteriormente, o objetivo deste trabalho é analisar as relações dialógicas entre literatura e música em Mato Grosso do Sul (MS), por meio do estudo de duas obras fonográficas cujas bases estão calcadas em textos poéticos. A primeira obra é **Fiandeiras do Pantanal**, desenvolvida por Tetê Espíndola e Raquel Naveira em que a primeira cria ambientações sonoras e musicaliza textos da segunda. Já a outra obra é **Crianceiras**, elaborada por Márcio de Camillo a partir das imagens poéticas criadas com a leitura da obra de Manoel de Barros.

Para alcançar esse objetivo, tomamos como objetivos específicos os seguintes caminhos:

1. Elaborar um registro histórico sobre a Música de Mato Grosso do Sul, a partir de suas origens e de sua vertente Popular Urbana;
2. Traçar um panorama historiográfico da Literatura Sul-Mato-Grossense de maneira a situar a questão das produções escritas no estado como base para a compreensão das obras analisadas;
3. Refletir sobre as relações dialógicas que o discurso artístico promove a partir do entrelaçamento da música com a literatura e, por fim,
4. Analisar duas obras fonográficas cujas bases estão calcadas em poemas da literatura sul-mato-grossense

Como percurso metodológico, optamos em utilizar uma abordagem qualitativa por meio de pesquisa bibliográfica em que todas as informações obtidas para a elaboração dos capítulos são oriundas das fontes sobre literatura e música de MS conforme apresentaremos posteriormente. Para as análises, buscamos na compreensão das letras das canções apresentadas suscitar o diálogo em que promovem a partir de suas relações entre a linguagem, a interação e a alteridade.

A partir da seleção dos objetos de análises, compreendemos a partir dos estudos de Durão (2020) que

a liberdade de seleção do objeto deve ser enfatizada porque vai além de questões de medida para incluir também aspectos qualitativos. [...] A escolha do objeto já é uma oportunidade para o exercício da imaginação crítica e quanto menos evidente ele for à primeira vista, tanto mais interessante poderá ser a interpretação (Durão, 2020, p. 31).

Dessa forma, os dois objetos elencados como foco de análise passam sob os olhos da crítica literária e musical sem alguma evidência, mas, se vistos a partir do ponto de vista do discurso artístico, nota-se uma universalidade do conteúdo formal de seus textos/ canções sem deixar de lado as relações do regionalismo presentes tanto na literatura de Manoel de Barros e Raquel Naveira, quanto na música de Tetê Espíndola e Márcio de Camillo.

Como forma de justificativa deste trabalho, os estudos sobre musicologia aplicados às mais diversas áreas das Ciências Humanas e Sociais encontraram adeptos em todo o mundo, conforme menciona Oliveira (2003): Eugène Soriau, Steven Paul Scher, Calvin Brown, Susanne Langer, Roland Barthes, Jon de Green são nomes internacionais cujas pesquisas voltam-se às questões da música.

Já no Brasil, encontramos os nomes de José Miguel Wisnik, José Ramos Tinhorão, Luiz Tatit, Mário de Andrade e Zuza Homem de Mello como os grandes estudiosos sobre a musicologia brasileira em perspectivas interdisciplinares, já que “a música de uma região é reflexo do homem que habita aquele lugar. E este homem é influenciado não só por seus sentimentos, mas pelo o que o rodeia. A identidade de um local acompanha a trajetória de sua ocupação” (Teixeira, 2014, p. 25).

As ressonâncias entre a literatura e a música marcam na história do Brasil, um caminho desde o Romantismo, no qual Oliveira (2003) menciona a presença dos elementos e influências musicais nos textos de autores românticos e na literatura simbolista, uma vez que a presença da musicalidade é marca do simbolismo brasileiro.

Para a autora

[...] de um modo geral, as associações invocadas pelos poetas simbolistas dizem respeito à maneira pela qual a música, em sua precisão formal, afeta o ouvinte: como experiência imanente, transfiguradora, recepção sensória difícil de identificar com uma ideia ou emoção precisa. Em termos técnicos, a insistência dos simbolistas sobre a hesitação entre o som e o sentido na produção poética, resumida pela frase de Verlaine, “*de la musique avant toute chose*”, traduz-se principalmente na exploração de estruturas fonêmicas e tonais (Oliveira, 2003, p. 14).

Assim a presença da música nos Estudos Literários aprofunda-se com o Modernismo, onde as relações interartes surgem com maior expressividade, dadas às influências das Vanguardas Europeias, bem como a realização da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, marcando uma desconstrução da vertente literária dita como tradicional no campo artístico e social.

A partir das transformações advindas do modernismo, Oliveira (2002) a partir da ideia de modulação cultural traz o conceito de melopoética, que consiste na relação entre a música e a literatura. Para a autora, a melopoética assume-se (contemporaneamente) como uma disciplina vinculada aos Estudos Culturais, uma vez que *melos* (tem suas origens do grego canto) e *poética* (de origem também grega) assumem um conceito pautado na relação da “poesia” da melodia ou da canção.

Ainda para Oliveira (2003, p. 22), a relação entre “Música de palavras, música verbal ou estruturação literária inspirada em modelos musicais [...] revelam-se rótulos úteis para os interessados na melopoética, mas, evidentemente, não esgotam as múltiplas possibilidades de contribuição da música para a criação literária”.

Nesse sentido, de acordo com Candido,

[...] a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *práxis* socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da ilusão e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo (Candido, 2023, p. 73).

A música, nessa relação, ocupa o lugar de suscitar uma visão do mundo, uma vez que cabe a ela (em muitos casos) retratar a realidade humana de forma a anunciar aos homens sua condição social, econômica, política, cultural e até as mais diversas transformações ocorridas na sociedade. Para Sopeña (1989), cabe à música (como um todo) ser a chave que contribui para as construções culturais e memorialísticas da sociedade.

Para Valentin Volóchinov

a música não é mais retirada do mundo da realidade histórico-concerta. Isso torna legítima a sua combinação com outros tipos de fenômenos: com a palavra, a linha, a cor. Na prática, há muito tempo essa possibilidade foi provada pela existência da ópera, do balé, etc (Volóchinov, 2019, p. 363).

Volóchinov denota a necessidade do trabalho com a pesquisa músico-literária, uma vez que as instâncias da música e da dança já possuem, em suas histórias, uma atenção dada às suas práticas e construções artísticas. Estabelecer uma relação melopoética consiste em compreender que as modulações do texto e da canção convergem no plano da expressão e no plano do conteúdo.

Dessa maneira, apresentamos a estrutura desta tese a começar pela introdução no qual traçamos a macrovisão textual pelo enfoque contextual, apresentação dos objetivos geral e específicos, a metodologia utilizada assim como uma breve revisão teórica.

No capítulo 1, intitulado **Mato Grosso do Som: um panorama da música do MS**, apresentamos um percurso da música do estado a partir de suas origens e os primeiros gêneros musicais que possibilitaram a criação de outros gêneros e vertentes, para que possamos tratar do viés urbano por meio da Música Popular Urbana no estado cujas bases se fundam nos gêneros iniciantes.

Para tratar das relações literárias, o capítulo 2, intitulado **Caminhos da Literatura Sul-Mato-Grossense** traz apontamentos sobre a historiografia literária do estado a partir da socialização de seus primeiros textos, passando pelos nomes que fizeram a poesia e a prosa de Mato Grosso do Sul ganhar forma e dar visibilidade às produções contemporâneas que também são apresentadas no capítulo.

Interligando os dois capítulos, o terceiro, **Do Texto à Canção: relações entre literatura e música** tratamos sobre algumas reflexões teóricas sobre os estudiosos que tomamos por base para analisar nossos objetos. Tais estudiosos configuram-se a partir dos campos da Análise Dialógica do Discurso, postulada pelo Círculo de Bakhtin e pela Semiótica da Cultura, postulada por Iuri Lotman.

Em seguida, propomos um mapeamento sobre as relações lítero-musicais do estado, quanto tratamos de algumas obras literárias que se fizeram canções e uma canção que percorreu o caminho inverso. Ao término deste mapeamento, passamos a analisar dois discos que configuram essa relação dialógica entre literatura e música com base nas teorias mensuradas. Para além das duas teorias, trazemos também outros diálogos possíveis para compor o campo de análise como o estudo de outros autores sobre literatura, música e arte de forma a sustentar nossas reflexões.

A partir do relatado, conforme aponta Solange Oliveira, Música e Literatura têm em comum um material rítmico e sonoro que se articulam à linguagem verbal. Uma vez que para a melopoética, esta “música de palavras, música verbal ou estruturação literária inspirada em modelos musicais [...] não se esgotam as múltiplas possibilidades de contribuição da música para criação literária” (Oliveira, 2003, p. 37) revelando-se rótulos úteis ao pesquisador.

Por fim, compreendemos que “a canção, entendida de maneira genérica como composição musical acompanhada de um texto poético destinado ao canto, certamente estará mutilada se isolarmos um dos componentes definidores de seu todo” (Brait, 2020,

p. 167). As relações músico-literárias consolidam hoje um campo de estudo muito promissor no âmbito das artes em geral.

CAPÍTULO 1

MATO GROSSO DO SOM: UM PANORAMA DA MÚSICA DO MS

Este capítulo tem por objetivo traçar um panorama da música em Mato Grosso do Sul, seus movimentos e suas vertentes. Assim como a literatura _ eixo cultural que apresentaremos no capítulo seguinte _, as expressões musicais do estado encontram-se em processo emancipatório tendo diversos gêneros já catalogados além de movimentos coletivos em que tais gêneros estão enquadrados.

Em um primeiro momento, buscamos apresentar a questão histórica e dos gêneros musicais produzidos em MS. Em seguida, vamos traçar um panorama da música popular de Mato Grosso do Sul sob a vertente urbana, aquela produzida nas grandes cidades do estado como Campo Grande, Corumbá, Dourados e Três Lagoas de forma a situar o leitor a questão da música como construção sociocultural da identidade do MS.

1.1 A MÚSICA EM MATO GROSSO DO SUL: AS ORIGENS E SEUS GÊNEROS PRIMÁRIOS

As manifestações artísticas em Mato Grosso do Sul sempre ocuparam espaço de grande valia nos estudos acadêmicos. Há uma diversidade de dissertações de mestrado, teses de doutorado e artigos científicos que visam analisar as relações culturais de nosso estado como forma de informação e manutenção de nossa identidade.

Com a música, não ocorre diferente, porém, seu percurso é tratado de maneira branda, sem muitas informações amplas ou de maneira bastante específica, onde os estudiosos empenhados com seu trabalho fazem análises mais pontuais de autores e obras com fim específico.

Ao organizarmos uma tentativa de compendiar a história da música em Mato Grosso do Sul, ainda nos anos de 2020, nos deparamos com essa situação apresentada anteriormente. Não havia uma obra ampla em que se pudesse contemplar um percurso histórico das origens da música sul-mato-grossense até os nossos dias e, por isso, ainda é necessário compreendê-la de maneira isolada via seus gêneros ou por meio dos movimentos que a estruturam.

No intento de pensar a história da música no MS, gostaríamos de mencionar algumas obras fundamentais que sustentam teoricamente o traçado historiográfico deste capítulo: em primeiro lugar relatamos as duas primeiras obras que tratam da música regional como sendo as pioneiras na ideia de constituir um trilho histórico, em **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**, de Maria da Glória Sá Rosa, Cândido Alberto Fonseca e Paulo Simões (2012), encontramos no início dos anos 1980 entrevistas com nomes vinculados ao processo de construção musical no jovem estado de MS que despontava neste cenário graças aos projetos culturais desenvolvidos dentro da UFMS.

Em **A Moderna Música Popular Urbana de Mato Grosso do Sul**, de José Octávio Guizzo (2012), encontramos os primeiros passos dados a um dos movimentos musicais do jovem estado que se consolida até os nossos dias. Há de falar que em MS temos movimentos sertanejos, movimentos universitários, movimentos clássicos e o movimento popular urbano que se destaca desde os anos 1970.

Fora do campo acadêmico, encontramos em Maria da Glória Sá Rosa e Idara Duncan (2009), em **A Música em Mato Grosso do Sul: histórias de vida**, e Rodrigo Teixeira (2014), em **Os Pioneiros: a origem da música sertaneja em Mato Grosso do Sul**, um compêndio histórico de artistas, canções, gêneros e movimentos narrados por seus construtores com base em suas histórias de vida.

No campo acadêmico, é importante ressaltar as pesquisas de Doutorado de Arlinda Cantero Dorsa, defendida em 2006 e publicada em livro em 2013, de Álvaro Simões Correa Neder, editada em livro em 2014, as pesquisas em continuidade de Gilmar Lima Caetano que geraram sua dissertação de mestrado e tese de doutorado em 2012 e 2017, respectivamente e também compartilhamos os estudos de Silus (2020) que organizou um percurso da Música Popular Urbana de Mato Grosso do Sul.

Ao iniciarmos nosso relato historiográfico da música sul-mato-grossense, é necessário conceber que as suas primeiras manifestações sonoras estão interpostas pela população indígena que habitava o centro do continente sul-americano há mais de 10 mil anos. Teixeira (2014) relata que a sociedade Guarani, uma das principais tribos indígenas presentes no território estadual, marca suas origens em pelo menos 5 mil anos.

Com o primeiro contato do índio e do homem branco, por volta de 1500, Teixeira pressupõe que este encontro tenha ocorrido na região de Mato Grosso do Sul

entre 1520 e 1524 com o português Aleixo Garcia quando este utilizava-se do caminho de Peabiru, “nome da rota que faria a ligação entre o Oceano Pacífico e o Oceano Atlântico e que iria do Peru ao Brasil” (Teixeira, 2014, p. 38).

Tal caminho constitui-se para a história regional como uma das lendas mais instigantes sobre a ocupação de nosso espaço. Lélia Rita Ribeiro (1993), em **O Homem e a Terra**, inicia sua obra relatando sobre este caminho. Para a autora, ciente da possibilidade de existência do caminho, o percurso tornou-se grande fonte de propagação cultural devido ao trânsito, em especial, indígena nas localidades em que estão Peru e Brasil (Ribeiro, 1993). Além disso, o caminho pode ter possibilitado que as influências musicais entre os indígenas andinos e litorâneos fossem cada vez mais próximas, como sabemos na atualidade.

Dessa forma, concebemos que as primeiras manifestações musicais sul-mato-grossenses estão concentradas na expressão da cultura indígena, dos povos que aqui habitavam, mesmo sem ter um registro oficial de evidencie suas práticas. Acreditamos que sejam os índios nossos primeiros articuladores musicais, devido ao fato da similitude em que todas as tribos concatenam suas expressões artísticas, culturais e religiosas.

Teixeira (2014) relata que a região sul de Mato Grosso era um tanto quanto desconhecida pelos demais estados brasileiros até o momento da Guerra do Paraguai (1864 – 1870). Com o fim do evento bélico, os soldados que sobreviveram por aqui ficaram e passaram a constituir povoados dando origem às cidades que formam a região oeste de MS.

O acesso a essas vilas e cidades era feito pela bacia do Rio Prata em que as embarcações vinham do sul do Brasil, passando pelo Uruguai e Argentina, chegando pelo Rio Paraguai até aportar nas cidades de grande volume populacional. Em Mato Grosso do Sul, Corumbá ficou conhecida e desenvolvida por seu grande porto.

Para José Octávio Guizzo (2012),

nas duas últimas décadas do século XIX e na primeira do século XX, a única via de penetração em Mato Grosso do Sul era pela Bacia do Prata. Saía-se do Rio de Janeiro, passava-se por Buenos Aires, Montevideu e Assunção, para, subindo o Rio Paraguai, alcançar-se Corumbá, ponte terminal da navegação internacional. Daí, em navios de menor calado, seguia-se para Cáceres, Cuiabá, Vila Bela da Santíssima Trindade, já às margens do [rio] Guaporé (Guizzo, 2012, p. 13).

Mais que funcional ao comércio, o porto de Corumbá foi responsável por transformar a cidade no primeiro polo cultural da região sul do estado. Fundada em 21 de setembro de 1778, Teixeira (2014, p. 41) afirma que a chamada "cidade branca" "tinha em 1900 cerca de 15 mil habitantes. O porto corumbaense se tornou um dos principais da América do Sul e atraiu muitos estrangeiros".

É nesse espaço em que a música no sul de Mato Grosso se desenvolve. Ainda de acordo com Teixeira (2014), com a chegada do exército e com a instalação de uma base da Marinha, o espaço ficou propício para a instalação das bandas regidas pelos comandos dos militares.

Para Guizzo (2012), por volta do início dos anos 1900, Corumbá já possuía algumas bandas como a do Exército que se instalou na cidade em 1903 após transferirem-se do Acre para o grande porto no centro do Brasil. Além dessa banda, de 1900 a 1911, o autor relata sobre o "Conjunto do Matias", banda regida por Matias Saragosa Ferreira. No mesmo ano, a "Orquestra do Mestre Ferro", regida por Álvaro Ferro, também era formada, conforme pontua o autor.

A partir dos estudos de Renato Baez, Guizzo (2012) apresenta-nos que

em 1914 era formada a Orquestra dos Inocentes, que teve duração até fins de 1915 ou meados de 1916. Logo depois foi organizada a Filarmônica Corumbaense, sob a regência do maestro Emídio Campos Vidal. Essa orquestra, que durou até fins de 1919, anima as sessões de cinema no Cine Excelsior. Em seguida, ainda em 1919, uma outra orquestra [...] é citada como animadora do Cine Sociedade Italiana. Entre 1918 a 1924 existia a Orquestra de Martins Paniagua. As orquestras de Luiz (Lulu) Feijó e a de Francisco Ignácio da Silva (Pequenino) funcionaram até por volta de 1931, quando o cinema falado, através do sistema Vitaphone, chegava a Mato Grosso (Guizzo, 2012, p. 14).

Como podemos perceber, nos 30 primeiros anos de 1900, Corumbá foi o grande centro cultural e polo da música na região sul de Mato Grosso. José Octávio Guizzo, assim como Teixeira (2014), não menciona a presença de movimentos musicais em outras cidades no mesmo período, mostrando-nos, assim, que a influência da Bacia do Prata foi fundamental para o desenvolvimento da cultura na região oeste.

José Octávio Guizzo pontua ainda que, nos quatro primeiros anos de 1930, havia uma diversidade de músicos em Corumbá, podendo ter sido formada uma orquestra com mais de 30 integrantes. Além disso, ele cita a presença de outras bandas e orquestras como: "Turunas do Ocidente (1929-1932), Orquestra Colon (1931-1935), Orquestra Tamandará (1932), Orquestra Castro (1934-1937) (Guizzo, 2012, p. 14).

Com a chegada das décadas de 1940 e 1950, as orquestras perderiam sua força em detrimento da criação de bandas e conjuntos musicais, estes, dotados de menos instrumentos clássicos e mais instrumentos populares como violões, percussões e outros instrumentos modernos. Guizzo (2012, p. 15) comenta alguns nomes desses grupos: “Coringa e Seus Rapazes, Amantes do Ritmo, Os Morais do Ritmo, O Guarani, Flamboyant, Os Vagalumes, Os Diamantes, Agápito Ribeiro e seu Conjunto”.

Conforme pesquisa de Silus (2020, p. 61), “a elevação do povoado de Campo Grande a posto de cidade em 1918, a chegada da Ferrovia Noroeste do Brasil à futura capital sul-mato-grossense e a fertilidade territorial que as cidades abraçadas pelos trilhos do trem forneciam aos novos migrantes e imigrantes” fizeram de Campo Grande um novo ponto de apoio ao comércio e por sua vez ao desenvolvimento da cultura do estado.

Com relação à história do trem, de acordo com o pensamento de Dorsa (2013)

[...] a história do trem representa a própria história do Estado, pois, o trajeto dos trilhos da ferrovia começou a definir as transformações que originaram o progresso de algumas cidades do ainda Mato Grosso, entre elas Campo Grande. Antes da vinda do trem, brasileiros de todos os lugares somavam-se aos imigrantes que antes chegavam pelos portos de Corumbá, [...] cujos rios Paraguai, Paraná e Prata eram o único meio de comunicação (Dorsa, 2013, p. 35).

Corumbá, por sua vez, com a chegada do século XX, passa a ser uma grande referência por seu Carnaval ser o mais aclamado do estado além de obter grande prestígio como sendo um dos melhores de todas as cidades interioranas (Guizzo, 2012), por outro lado, passa a entrar em declínio devido ao fato da chegada do trem à Campo Grande (Teixeira, 2014), perdendo sua imponência como grande centro.

A futura capital de Mato Grosso do Sul, conforme argumenta Silus (2020), a partir dos anos 1930

[...] começou a melhorar sua infraestrutura e, na década de 1940 a cidade recebe seu primeiro Plano Urbanístico. Edifícios como o Colégio Dom Bosco, o Hotel Americano, a Agência dos Correios e Telégrafos, Colégio Nossa Senhora Auxiliadora bem como os monumentos Obelisco e Relógio da 14 apareceram na futura capital de MS (Silus, 2020, p. 61).

Desde então, Campo Grande passa a abrigar um dos movimentos musicais que mais se perdurou em nossos dias, cunhado por José Octávio Guizzo, a partir das influências da fronteira oeste, da música sertaneja de vertente caipira e da efervescência dos acontecimentos históricos que marcaram o estado e o país entre os anos de 1940 e

1950, surgia a Música Popular Urbana Sul-Mato-Grossense que doravante trataremos como MPU.

Mas antes de adentrarmos a MPU, é preciso fazermos alguns adendos quanto aos gêneros musicais existentes no sul de Mato Grosso e depois na construção do novo estado de Mato Grosso do Sul. Tais gêneros se desenvolveram paralelamente à vertente urbana e muitas vezes são responsáveis por influenciar nossos cantores e compositores.

O primeiro deles a ser tratado é o **gênero de fronteira** que, por sua vez, agrupa três outros gêneros: a Polca, a Guarânia e o Chamamé, uma vez que a influência da cultura fronteiriça no estado de Mato Grosso do Sul é pauta imprescindível para os assuntos culturais. Com a música não é diferente. Os três gêneros de fronteira são assim denominados, devido ao fato de suas bases de criação musical estarem concentradas no Paraguai.

Conforme estuda Evandro Higa (2010),

a polca paraguaia, a guarânia e o chamamé são gêneros musicais vigentes em Mato Grosso do Sul e constituem uma das representações mais importantes de sua identidade cultural. Em toda a região centro-sul do Estado, incluída a capital Campo Grande, esses gêneros são praticados em todos os segmentos sociais desde sua configuração tradicional consagrada pelas duplas e conjuntos sertanejos até as versões mais urbanas e mescladas com outros gêneros como a polca-rock (Higa, 2010, p. 15).

Assim, consideramos os três gêneros como sendo primordiais à formação da música sul-mato-grossense e também como grandes influenciadores da Música Popular Urbana do estado, uma vez que, na atualidade, é perceptível nas canções o hibridismo dos gêneros de fronteira com o gênero popular, além do uso dos instrumentos musicais comuns à polca, à guarânia e ao chamamé.

E por falar em instrumento, é importante evidenciar que para os três gêneros, muitas vezes os instrumentos musicais utilizados pelos cantores e bandas são sempre os mesmos: violão, requinto, harpa, acordeom, bandoneon e contrabaixo. Tais instrumentos são, para Higa (2010), integrantes das formações populares dos conjuntos musicais paraguaios e foram aceitos há muito tempo, desde a formação e colonização da América espanhola.

O Violão, instrumento popular no Brasil e também conhecido como guitarra no Paraguai, “é utilizado no acompanhamento das canções através do recurso do *rasguero*, cuja origem remonta à maneira peculiar dos guitarristas espanhóis em rasquear as cordas para obter a marcação rítmica desejada” (Higa, 2010, p. 34, grifos no original).

Sendo o instrumento principal para a produção de uma música fronteiriça, o violão recebe como apoio os contrapontos do Requinto, um violão de cordas em aço, cuja afinação está em uma quinta superior à do violão. Por mais que tenha o mesmo formato, seu tamanho menor, as cordas em aço e a afinação em “quinta acima” é o que o diferem do violão. Na imagem a seguir, fica clara a diferença entre um violão (esq.) e um requinto (dir).

Figura 01: Violão (esquerda) e Requinto (direita)



Fonte: O autor

Outro instrumento de grande valia à música fronteiriça é a Harpa ou Harpa Paraguaia. Conforme pontua Higa (2010), este aparelho não tem suas origens na América espanhola, nem na própria Espanha, mas na Mesopotâmia e passou por sucessivas transformações ao longo dos séculos, inclusive na região paraguaia.

Sua estrutura geralmente talhada em cedro, é perfilada por cordas duplas que ao tom de afinação maior formam sua sonoridade quando é dedilhada pelo instrumentista. Segundo Higa (2010), é um instrumento preferencialmente feito para canções solo, mas com o desenvolvimento da música fronteiriça passou a agrupar-se a outros instrumentos.

Em consonância à harpa, temos o Acordeom que é definido por Higa (2010) como um

instrumento aerófono de fole inventado no século XIX, chegou ao Paraguai trazido pelos imigrantes europeus e acabou substituindo o violino nos conjuntos de música popular. Apesar de, em algumas ocasiões substituir também a harpa, não chegou a suplantá-la por esta (Higa, 2010, p. 137).

Assim como o requinto, outro instrumento é utilizado como forma de acompanhamento ou base em uma banda que toca polca, guarânia ou chamamé: o Bandoneon, grande aliado ao acordeom, passou a ocupar os palcos paraguaios na metade do século XX. De acordo com Higa (2010, p. 138), “nos conjuntos de chamamé é comum encontrarmos o acordeon e o bandoneon (este geralmente desenvolvendo a melodia principal em terças paralelas aquele ornamentando o canto) acompanhado por guitarras”.

Figura 02: Acordeom (esq.) e Bandoneon (dir.)



Fonte: <<https://bit.ly/3YSgbAO>> e <<https://bit.ly/3Tfg6Ge>>. Acesso: set-2022.

Por fim, o último instrumento presente em bandas fronteiriças é o Contrabaixo. Conforme pesquisa de Higa (2010, p. 138, grifos no original), “utilizado para a marcação rítmica de base ternária e reforço harmônico através do uso exclusivo de *pizzicatos*, o contra-baixo (sic) acústico no Paraguai integrou principalmente a *orquestras típicas* e conjuntos folclóricos mais requintados”.

O instrumento serve para dar o tom grave que muitas vezes as cordas maiores do violão não conseguem atingir. A partir da década de 1960, com o movimento de modernização dos instrumentos musicais, em especial a eletrificação da maioria deles,

Higa (2010) aponta que o contrabaixo acústico passou a ser substituído pelo baixo elétrico.

Apresentados os instrumentos necessários para a produção das músicas do gênero fronteiriço, trataremos a seguir, dos gêneros musicais que o compõem, a começar pelo mais famoso e célebre: a **Polca Paraguiaia**. Originada na Boêmia no século XIX e disseminada pela Europa, a Polca cunhou-se como um movimento corporal rápido em compasso 2/4 de forma ternária.

No Paraguai, essa *polka* europeia também encontrou grande aceitação nos salões burgueses do século XIX, e, com o passar do tempo, o termo *polka* acrescentou-se o complemento *paraguaya*, sendo adotado pelo povo para nomear sua música de característica rítmica diversa da original polca da Boêmia (Higa, 2010, p. 145).

Em sua extensa pesquisa sobre os gêneros de fronteira, o Professor Evandro Higa nos fornece a informação de que o termo polca paraguaia foi amplamente aceito nos demais países latino-americanos, uma vez que o país foi o responsável por dar nova roupagem à dança e conferir-lhe uma letra à melodia.

Como exemplo de polca paraguaia, apresentamos a letra da canção “Galopeira” do compositor paraguaio Mauricio Cardoso Ocampo, em sua versão em língua portuguesa feita por Pedro Bento:

GALOPEIRA

Composição: Mauricio Cardoso Ocampo

Versão em Português: Pedro Bento

Foi num baile em Assunción
Capital do Paraguai
Onde eu vi as paraguaias
Sorridentes a bailar

E ao som de suas guitarras
Quatro guapos a cantar
Galopeira, galopeira
Eu também entrei a dançar

Galopeira, nunca mais te esquecerei
Galopeira, pra matar minha saudade
Pra minha felicidade, Paraguai, eu voltarei.
(Chitãozinho & Xororó, 1970).

Para se ter uma dimensão total do gênero, acompanhando letra e melodia, recomendamos acessar o link <<https://bit.ly/3vZw4cG>>, cuja melodia elaborada pelos

cantores Chitãozinho & Xororó reproduzem quase que fielmente a canção conforme as características melódicas do gênero polca paraguaia.

O segundo gênero que compõe o rol das canções de fronteira é a **Guarânia**. Em consonância com o estudioso paraguaio Luís Szaran (1997), Higa (2010) relata que a guarânia foi criada como uma forma de canção popular urbana no começo da década de 1920. Com base nos estudos de Szaran, Evandro Higa afirma que “a guarânia é uma canção lenta, melancólica e adequada a certos estados de ânimo do povo pelo que rapidamente foi aceita e desenvolvida também por outros compositores” (Szaran, 1997 *apud* Higa, 2010, p. 152, tradução nossa).

Criada por José Asunción Flores, a guarânia foi uma resposta à incapacidade dos compositores e músicos paraguaios em se adequarem às formas melódicas da polca paraguaia, que era produzida por músicos eruditos do país, cujas nacionalidades e/ou formações provinham da Espanha ou da Itália (Higa, 2010).

A polca tem por característica melódica principal suas tonalidades em festa, como é o caso da canção “Galopeira”. Por sua vez, a guarânia, por enquadrar-se em tons menores, é vista como uma canção mais sofisticada e de caráter melancólico e, na visão de Higa (2010), o gênero é mais compassado.

Inferimos que o caráter compassado da guarânia seja devido ao fato de ter sido criada em oposição à polca. Como exemplo, citamos a canção “Índia”, de José Asunción Flores, José Fortuna e Manoel Ortiz Guerrero na sua versão em português adaptada por Cascatinha & Inhana:

ÍNDIA

Composição: José Asunción Flores / José Fortuna / Manoel Ortiz Guerrero
Versão em Português: Francisco dos Santos / Ana Eufrosina da Silva

Índia seus cabelos nos ombros caídos,
Negros como a noite que não tem luar,
Seus lábios de rosa para mim sorrindo
E a doce meiguice desse seu olhar.
Índia da pele morena,
Sua boca pequena
Eu quero beijar.

Índia, sangue tupi,
Tem o cheiro da flor,
Vem, que eu quero te dar,
Todo meu grande amor.

Quando eu for embora para bem distante

E chegar a hora de dizer-lhe adeus
Fica nos meus braços só mais um instante,
Deixa os meus lábios se unirem aos seus.
Índia, levarei saudade
Da felicidade
Que você me deu.

Índia, a sua imagem,
Sempre comigo vai.
Dentro do meu coração,
Flor do meu Paraguai.
(Espíndola; Espíndola, 1998).

A canção em questão foi declarada como umas das melhores canções nacionais por meio de um decreto presidencial nos anos 1940. O autor principal é considerado como um dos maiores poetas sinfônicos do Paraguai. Além de “Índia”, outras canções como “Recuerdos de Ypacaraí”, “Lejania” e “Meu primeiro amor” podem ser consideradas do gênero e que fazem parte do cancionário popular sertanejo no Brasil. Para ter uma visão ampla da noção melódica da canção, recomendamos acessar o link <<https://bit.ly/3X7Q4Wu>>, cuja melodia elaborada pelas cantoras Tetê Espíndola e Alzira E reproduzem quase que fielmente a canção conforme as características melódicas do gênero guarânia.

Já o **Chamamé**, é um gênero cujas origens são muito controversas. Para Higa (2010) há uma disputa entre paraguaios e argentinos sobre a “paternidade” do gênero musical. Enquanto os músicos do Paraguai alegam que o chamamé é criação do país, os músicos da Argentina contraprovam a tese com documentos e fatos relacionando o aparecimento das primeiras canções chamamézeiras na cidade de Corrientes.

De acordo com Evandro Higa, o chamamé é um gênero musical que tem sua derivação da polca paraguaia a partir do momento em que os seus criadores passam a dar mais ênfase ou a introduzirem o acordeom aos conjuntos populares (Higa, 2010). Em seus estudos, o professor da UFMS, resgata a veracidade das origens do gênero e mostra-nos que sua criação se dá em meio ao hibridismo cultural, onde as criações musicais do chamamé eram de compositores paraguaios, porém as produções eram desenvolvidas por estes no território argentino.

Para diferenciá-lo da polca, Higa aponta-se em Cerruti (1965) para tentar explicar as características deste gênero musical:

- **Melodia:** [...] a existência de ornamentações no canto e de saltos melódicos de terças e oitavas no acordeon (sic) enfatizaria seu caráter “choroso”;

- **Ritmo:** existência de um fraseado melódico que o acordeonista e especialmente o bandoneonista realiza retardando artificialmente os tempos e aparentemente desarticulando o compasso;
- **Canto:** os duetos de cantores, emparelhados em terças ou quintas paralelas com a melodia principal a cargo da voz mais grave desenvolvem a linha melódica articulando frases ricas em cadências e portamentos (Cerruti, 1965 *apud* Higa, 2010, p. 160, grifos nossos).

Mesmo apresentando estas características, ainda há muitas confusões no Brasil quanto a diferença entre a polca paraguaia, a guarânia e o chamamé. Porém, é na similitude entre eles que o gênero musical de fronteira se consolidou e marca as origens da música sul-mato-grossense.

Como exemplo do gênero chamamé, apresentamos a letra de “Merceditas”, composta por Ramón Sixto Rios cuja versão em língua portuguesa apresenta controvérsias quanto à sua autoria, mas optamos em apresentar a versão desenvolvida pelas irmãs Tetê Espíndola e Alzira E:

MERCEDITAS

Composição: Ramón Sixto Rios
Versão: Tetê Espíndola / Alzira E

Recordo com saudades
teus encantos, Mercedita
perfumada flor bonita
me lembro de uma vez
a conheci no campo
muito longe, numa tarde
hoje só ficou saudade
desse amor que se desfez

E assim nasceu o nosso querer
com ilusão, com muita fé
mas eu não sei, porque essa flor
deixou-me dor e solidão
Ela se foi, com outro amor
e assim me fez, compreender
o que é querer, o que é sofrer
porque te dei meu coração

O tempo foi passando
as campinas verdejando
a saudade só ficando
dentro o meu coração
Mas apesar do tempo,
já passado Mercedita
esta lembrança palpita
na minha triste canção

E assim nasceu o nosso querer
com ilusão, com muita fé
mas eu não sei, porque essa flor

deixou-me dor e solidão
Ela se foi, com outro amor
e assim me fez, compreender
o que é querer, o que é sofrer
porque te dei meu coração
(Espíndola; Espíndola, 1998).

Para uma compreensão melódica da canção, recomendamos acessar o link <<https://bit.ly/3CKHbdg>>, cuja base foi elaborada pelas cantoras Tetê Espíndola e Alzira E e reproduzem quase que fielmente a canção conforme as características melódicas do gênero chamamé.

Por fim, não definido como um gênero, mas como uma hibridação de gêneros, o **Rasqueado** é uma forma musical muito adotada no Brasil a partir da “introdução, apropriação, ressignificação e hibridação da guarânia paraguaia” (Higa, 2013, p. 10). Essa hibridação ocorreu a partir do momento em que a guarânia passou a ser popularizada no país, fazendo com que sua ressignificação e apropriação acarretasse a visibilidade dos novos gêneros, em especial do rasqueado que passa a ganhar destaque na música sertaneja.

Ainda para o pesquisador,

o rasqueado, embora mantenha – mesmo transformadas – determinadas características musicais da guarânia – e da polca paraguaia – e traga referências fronteiriças na letra, é comumente associado à música sertaneja brasileira. Portanto, uma das chaves para mapear os marcos limítrofes dessas identidades nacionais da música é a classificação genérica inscrita nos rótulos dos discos (Higa, 2013, p. 109).

Dessa forma, na visão de Higa, a única forma de se destacar que uma canção era um rasqueado ocorreu via análise dos LPs feitos por ele em suas pesquisas de Mestrado, em 2007, e Doutorado, em 2013, uma vez que ao lado das canções, as gravadoras nacionais denominavam seus compositores e a qual gênero pertenciam.

Como exemplo de rasqueado, indicamos a canção “Malvada” composta por Délio & Delinha, dupla de cantores tida como os grandes representantes e difusores do gênero rasqueado e, recomendamos acessar o link <<https://bit.ly/3IJdWvb>>, para uma compreensão melódica da canção:

MALVADA

Composição: José Pompeu / Delanira Pereira Gonçalves

Você vai se arrepender do que você fez para mim
Você me fazia promessa hoje faz sofrer assim
Você vai se arrepender do que você fez para mim

Você me fazia promessa hoje faz sofrer assim
Você, me abraçou me carinhos e me beijou
Depois deixou quem te amou só recordando aquilo que passou
O teu amor me alucinou e hoje eu fico apaixonado
Sinto a alma destruída com o aroma do passado
Você, me abraçou me carinhos e me beijou
Depois deixou quem te amou só recordando aquilo que passou
(Délio & Delinha, 1981).

Portanto, consideramos que os gêneros Polca Paraguaia, Guarânia, Chamamé e, por fim, o Rasqueado constituem os gêneros musicais fronteiriços que dão base aos gêneros sertanejos produzidos em todo o país. Estes gêneros tão disputados e reconhecidos na América Latina formaram o compasso inicial para que a música sul-mato-grossense obtivesse êxito em sua ascensão.

2.1.2. O gênero sertanejo em Mato Grosso do Sul

Dos gêneros de fronteira, temos juntamente com os gêneros oriundos do leste brasileiro a ampliação e, também, a consolidação do **gênero sertanejo**. Conforme argumenta Teixeira (2014), até meados dos anos 1950 não havia no sul de Mato Grosso, canções autorais para o gênero sertanejo. Os grandes cantores atuavam como intérpretes de clássicos do cancioneiro popular, não tendo ainda composto suas primeiras músicas talvez pelo receio de baixa aceitação do conteúdo da letra, uma vez que as canções sertanejas mais conhecidas eram difundidas via rádio, conforme apresentamos no primeiro capítulo desta pesquisa.

Para Rosa & Duncan (2009), o afloramento da música sertaneja no estado dá-se pelo desenvolvimento da agricultura e da pecuária na região sul do então Mato Grosso, e anos mais tarde com as aproximações entre as duas e com a consolidação do agronegócio, a música sertaneja desdobrou-se em outro gênero voltado ao público universitário.

Ainda de acordo com as autoras, “a música sertaneja sul-mato-grossense caracteriza-se pela simplicidade, ingenuidade, perspicácia e emoção. Aborda com graça e competência instrumental e vocal temas ecológicos, nativistas e sentimentais, com grande sucesso de público e vendagem de discos” (Rosa; Duncan, 2009, p. 270).

Com relação aos temas das canções sertanejas indicadas por Rosa & Duncan, apresentamos três exemplos, por meio de composições de artistas do Mato Grosso do Sul, a começar por “Espaço Pantaneiro”, de Tostão e Guarany:

ESPAÇO PANTANEIRO

Composição: Jadeus / Tostão / Aurélio Miranda

Egoísmo desmedido
devastando o Pantanal
que deve ser protegido
resguardado contra o mal.

As lentes perniciosas
atacam sem piedade
destruindo a natureza
que sofre da crueldade.

Noutra avança e a ariranha
vão na perneidade
numa devastada manha
por ganancia e maldade.

Para que tatu, anta e queixada
capivara e jacaré
vão morrendo na emboscada
do caçador de má-fé.

Meu pantanal retrato bem brasileiro
meu jardim universal
canta brasil pantaneiro
canta brasil pantaneiro.

Um mundo de poesias
namoro de mil maneiras
o velho reverencia
nossa fauna brasileira.

E a nossa mãe natureza
fez nascer um paraíso
no berço da fauna e flora
chega o mal sem dar aviso.

Pra que tamanha maldade
de gente sem coração
que traz para o pantanal
a triste devastação.

O pé subindo da alma
suplica preservação
no espaço pantaneiro
dos defensores, ação.

Meu pantanal retrato bem brasileiro
Meu jardim universal
Canta brasil pantaneiro
Canta brasil pantaneiro.
(Tostão & Guarany, 1985).

Como é perceptível, a canção sertaneja foi composta no momento em que a devastação do pantanal mato-grossense estava em evidência. O eu-lírico apela ao destinatário da mensagem que cuide da avifauna pantaneira, antes que seja tarde e seus recursos estejam escassos. Os temas ecológicos passam a surgir na música sertaneja sul-mato-grossense ainda nos anos 1970 com a grande migração para o oeste brasileiro.

A segunda temática, conforme menciona Rosa & Duncan (2009), provém do campo nativista, onde nossos compositores tratam em suas canções questões voltadas à nossa terra, à nossa gente e aos elementos culturais que compõem a nossa cultura que a cada dia ganha complexidade, uma vez que, para Dorsa (2013), é marcada pela diversidade composta nas diferenças regionais, sociais e étnicas que formam nosso povo, cujas características são muito específicas.

Como exemplo, apresentamos a canção “Pé de Cedro”, um clássico do cancionário musical sertanejo, composta por Zacarias Mourão e Goiá:

PÉ DE CEDRO

Composição: Zacarias Mourão / Goiá

Foi no belo Mato Grosso
Há vinte anos atrás
Naqueles tempos queridos
Que não voltam nunca mais.

Nas matas onde eu caçava
Um pequeno arbusto achei
Levando pra minha casa
No meu quintal eu plantei

Era um belo pé de cedro
Pequenino em formação
Sepultei suas raízes
Na terra fofa do chão

Um dia eu parti pra longe
Amei e também sofri
Vinte anos se passaram
Em que distante eu vivi

A virgem santa sagrada
Uma prece eu vou fazer
Junto ao meu pé de cedro
É que desejo morrer

Quero ter sua sombra amiga
Desenhada sobre mim
No meu último repouso
Na cidade de Coxim

Hoje volto arrependido
Para meu antigo lar
Abatido e comovido
Com vontade de chorar

E rever meu pé de cedro
Que está grande como um que
Mas é menor que a saudade
Que hoje eu sinto de você

Cresceu como cresce a mágoa
Cresceu numa força rara
Mas é menor que a saudade
Que até hoje nos separa

A terra ficou molhado
Do pranto que derramei
Que saudade pé de cedro
Do tempo em que te plantei
(Teixeira, 2014, p. 113).

A canção “Pé de Cedro” é um exemplo do nativismo da música sertaneja. Como descrita em suas estrofes, narra a história de um plantio da árvore típica do cerrado na cidade de Coxim, além de relatar o saudosismo do eu-lírico ao demonstrar seu amor à planta. Outra temática muito frequente no gênero musical em MS é a questão do sentimentalismo, como exemplo, a letra de “O Sol e a Lua”, de Délio & Delinha:

O SOL E A LUA

Composição: José Pompeu / Delanira Pereira Gonçalves

Na distância em que vivo separado de você
Vivo triste apaixonado com vontade de lhe ver
Você é a flor eu sou o orvalho acariciando seu perfume
Cada gota é saudade amor, tristeza e ciúme.

Nosso amor é comparado com o sol e com a lua
Quando eu chego você sai a distância continua
Nosso amor se fez na terra e na água não flutua,
Nosso amor tem a distância do sol e da lua

Eu sou o sol
A chama ardente do calor
Eu sou a lua
Meiga e mansa, inteirinha feita de amor
(Délio & Delinha, 1981).

A letra é composta pelo jogo com as oposições, de forma a confrontar o título. O eu-lírico se apresenta como alguém que ama o seu interlocutor, mas não tem acesso fácil a ele e, a partir de então, cria o elemento comparativo classificando-os como sendo “o sol” e “a lua”. Encontramos em Bakhtin (2021) um pensamento de sua filosofia para

argumentar que na canção “O Sol e a Lua”, o eu-lírico escolhe palavras e imagens centrais de acordo com o contexto e valor do destino dele.

O instante e o tempo amoroso do enredo da letra são os que geram a questão sentimental, a relação de oposição cria à canção uma imagem sonora ao seu enunciado, posto que, para Bakhtin (2021, p. 46), “a imagem sonora da palavra não apenas é portadora de ritmo, mas também é permeada pela entonação, e na declamação efetiva de uma obra podem surgir conflitos entre entonação e ritmo”.

É nesse ritmo de temas e tons que a música sertaneja em Mato Grosso do Sul se desenvolve. Em primeiro plano, nossa música bebe das fontes fronteiriças para se estabelecer: das polcas, guarânias, chamamés e rasqueados o gênero se fortalece e se consolida dia após dia, formando uma geração de cantores e músicos comprometidos com o fazer sertanejos das canções.

Por outro lado, a interferência das raízes populares oriundas da região leste do país, também corroboram para a formação da música sertaneja em nosso estado. De acordo com Rosa & Duncan (2009), a recepção dos povos mineiros e gaúchos que adentraram no território sul de Mato Grosso por meio do Rio Paraná, trazendo suas influências culturais, também entrelaçaram o gênero sertanejo em suas marcas.

As autoras relatam também que nos anos 1940 um grupo de músicos composto por Nhô Pai, Nhô Fio, Capitação Furtado e Mário Zan _ grandes nomes da composição de obras do cancionista musical popular _ excursionaram pelo interior do Brasil apresentando-se em cinemas de São Paulo, Minas Gerais e Mato Grosso. “Durante a viagem surgiu a inspiração para composições de clássicos da música sul-mato-grossense como **Chalana**, de Mário Zan, e **Seriema**, de Mário Zan e Nhô Pai” (Rosa; Duncan, 2009, p. 270, grifos nossos).

Canção muito famosa em nosso estado, “Chalana” é uma composição que brinda a existência da embarcação cuja finalidade foi e ainda continua sendo o principal meio de transporte pelos rios pantaneiros, em especial, o rio Paraguai. Apresentamos, a seguir, a letra da canção:

CHALANA

Composição: Arlindo Pinto / Mário Zan

Lá vai uma chalana
Bem longe se vai
Navegando no remanso

Do rio Paraguai

Oh! Chalana sem querer
Tu aumentas minha dor
Nessas águas tão serenas
Vais levando meu amor

E assim ela se foi
Nem de mim se despediu
A chalana vai sumindo
Na curva lá do rio

E se ela vai magoada
Eu bem sei que tem razão
Fui ingrato, eu feri
O seu meigo coração

Oh! Chalana sem querer
Tu aumentas minha dor
Nessas águas tão serenas
Vais levando meu amor
(Espíndola; Espíndola, 1998).

Popularizada na voz de grandes nomes da música sertaneja nacional como Almir Sater, Roberta Miranda e Sérgio Reis, “Chalana” é uma das canções mais belas que retratam a paisagem sonora do pantanal. Seu texto é uma espécie de exaltação ao meio de transporte pantaneiro, lugar cuja cultura também está manifestada “na dança, na culinária, nas crenças, nos hábitos cotidianos e nas demais expressões culturais do folclore” (Dorsa, 2013. p. 101).

Outra música, também um clássico do cancioneiro sertanejo popular, é caracterizada por apresentar uma ave típica do cerrado sul-mato-grossense: a seriema. A canção homônima traz uma exaltação à imagem da ave e ao seu canto, conforme apresentamos a seguir:

SERIEMA

Composição: Mário Zan / Nhô Pai

Oh! Seriema de Mato Grosso
Teu canto triste me faz lembrar
Daqueles tempos que eu viajava
Tenho saudade do teu cantar

Maracaju, Ponta Porã
Quero voltar ao meu Tupã
Rever o campo que eu conheci
Oh! Seriema, eu quero ouvir

Oh! Seriema, quando tu cantas
De Mato Grosso a saudade vem

Oh! Seriema quando tu choras e vai-se embora
Eu choro também

Maracaju, Ponta Porã
Quero voltar ao meu Tupã
Rever o campo que eu conheci
Oh! Seriema, eu quero ouvir
(ESPÍNDOLA; ESPÍNDOLA, 1998).

Um fato curioso sobre esta canção é de que os grandes nomes da música brasileira que a interpretam como As irmãs Galvão, Alzira E, Inezita Barroso, Sérgio Reis, Tetê Espíndola e Tonico & Tinoco não cantam a terceira estrofe da canção, fazendo com que muitos brasileiros desconhecem tal trecho e se impressionem ao ouvi-lo pela primeira vez.

Os anos 1940 foram de grande valia à consolidação da música sertaneja em Mato Grosso do Sul, no entanto a década seguinte seria a responsável por impulsionar os grandes nomes do gênero em nosso estado. Isso ocorre devido ao fato de Zacarias Mourão passar a ocupar o cargo de diretor em grandes empresas de gravação musical do país. Rosa & Duncan (2009, p. 270-271) argumentam que a atividade em que Mourão ocupava “abriu portas para a carreira de Délio & Delinha e de inúmeros músicos sertanejos do Estado, no cenário brasileiro”.

Além disso, na década de 1950, os nomes de Zé Corrêa e Dino Rocha passam a circular pelo cenário da música sertaneja brasileira como sendo dois grandes compositores e acordeonistas do estado. Os anos 1960 seriam decisivos por colocarem Délio & Delinha no *ranking* nacional dos cantores sertanejos mais prestigiados. De 1961 a 1969, foram gravados ao todo 13 LPs de autoria da dupla e outros parceiros musicais.

Zé Corrêa ficaria conhecido, em 1969, como o “Rei do Chamamé” após lançar seu disco cujo título leva o mesmo nome além de apresentar ao cenário nacional os nomes de Amambay & Amambaí ao lançarem um *long play* no mesmo ano de seu disco solo. Ainda nos anos 1960, os nomes de Beth & Betinha passaram a veicular no cenário da música sertaneja ao lançarem em 1964, sob o nome de Rodrigues & Rodriguinho, o LP “Os Reis de Mato Grosso”.

A chegada dos anos 1970 marca um movimento de consolidação nacional da música sertaneja sul-mato-grossense. Todos os artistas, já citados anteriormente, passam

a ganhar total visibilidade nos programas de rádio e televisão. Além disso, Dino Rocha, muito famoso por suas habilidades com a sanfona, grava seu primeiro LP.

Surgem também, na mesma década, nomes importantes para nossa música sertaneja que se vincularam mais profundamente aos gêneros de fronteira. Jandira & Benites, Los Tammys, Elinho do Bandoneon, Maciel Corrêa, Adail & Tesouro e Cruzeiro, Tostão & Centavo fazem jus à música fronteira por serem moradores da região e popularizaram-se nas festas e eventos em Ponta Porã, Bela Vista e outras cidades da divisa com o Paraguai.

Com a chegada da televisão em Mato Grosso do Sul, os jovens passaram a consumi-la muito mais que o rádio. E nesse contexto, os espectadores passam a vivenciar os grandes festivais musicais promovidos pelas TV Globo, Record, Excelsior, dentre outras.

A partir de então,

floresce no Estado a era dos festivais, ora apoiados pela sociedade civil, ora apoiado pelas duas universidades existentes na capital: a UEMT (Universidade do Estado de Mato Grosso), hoje UFMS (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul) e a FUCMT (Faculdades Unidas Católicas de Mato Grosso), hoje UCDB (Universidade Católica Dom Bosco) (Silus, 2020, p. 62-63).

A era dos festivais em Mato Grosso do Sul estava estabelecida, porém, dado ao movimento das grandes gravadoras impulsionarem os gêneros musicais da cultura pop, tais eventos não tinham como foco específico a música sertaneja e, seus participantes, entraram na concorrência pelo primeiro lugar do festival sem distinção aos demais estilos musicais.

Nas pesquisas de Teixeira (2014) e Silus (2020), encontramos nestes festivais de música popular alguns nomes da canção sertaneja como os de Cruzeiro, Tostão & Centavo, Zoé & Timóteo, Jandira e Délio & Delinha. É importante ressaltar que, assim como os festivais nacionais de música, nos de MS seus inscritos e seus formatos eram quase sempre focados aos músicos de vertente urbana _ termo que ampliaremos nossas reflexões no tópico seguinte _ e a participação de cantores sertanejos era vista como uma forma de resistência para que suas canções fossem apresentadas ao público das grandes cidades dos anos 1970 que não estavam mais consumindo tal gênero musical.

Quanto a estes festivais, Silus (2020) menciona a criação do **I FESSUL – Festival Sul-Mato-Grossense de Música**, o primeiro de Mato Grosso do Sul como o

mais novo estado da federação. Com apoio da TV Morena, o festival ocorrido em 1979 obteve tanto sucesso que levou a emissora a produzir no segundo semestre do ano o

1º Festão, o festival destinado ao esnobado, mas não desprezado comercialmente, gênero sertanejo, na realidade a mais pujante manifestação artística do Estado. O próprio local escolhido para a finalíssima, o [Estádio] Morenã, atesta esse fato, e forma mais de 30.000 pessoas que aplaudiram a justa vitória de Aurélio Miranda (Rosa; Fonseca; Simões, 2012, p. 32).

O grande sucesso do FESSUL e do FESTÃO, levou a TV Morena a apoiar a produção de novas edições dos festivais. Porém, devido a problemas de produção no II FESSUL, o que levou à desmotivação de muitos cantores do estado, o II FESTÃO teve seu número de inscritos reduzido, não tendo o grande impacto em relação ao primeiro, porém, de acordo com Rosa; Fonseca & Simões (2012), o III FESTÃO trouxe de volta ao público a magia dos festivais.

Ainda de acordo com os autores, mesmo tendo sido bastante aclamado, o III FESTÃO passaria por outra polêmica quanto aos seus vencedores: a canção “Interior”, de Paulo Simões e Celito Espíndola, foi acusada de não se enquadrar ao gênero sertanejo. "Suas ousadias harmônicas, entretanto, não prejudicavam a simplicidade melódica resultante, além de estarem assentadas sob um insuspeito ritmo sertanejo, a valsinha. (ROSA; FONSECA; SIMÕES, 2012, p. 35-36). Apresentamos a letra da canção, a seguir:

INTERIOR

Composição: Paulo Simões / Celito Espíndola

Coração de quem nasceu no interior
Sente paixão igual, seja peão, seja doutor
Solidão ninguém viveu superior
E me foi tão real quanto esse chão
Quanto essa dor
De saber que o futuro vem
Trocar o que se tem por outro valor
De temer que o progresso quer
Deixar em todo o verde
Seu sinal de trator.

(Rosa; Fonseca; Simões, 2012, p. 36).

Mesmo não sendo classificada como gênero sertanejo por muitos, a canção de Simões e Espíndola pode enquadrar-se no grupo devido ao seu conteúdo linguístico. Ela apresenta características da ecologia e do nativismo proposto por Rosa & Duncan (2009) quando nos versos iniciais relata a reminiscência da saudade da terra local e, nos

versos finais o grito de alerta a devastação da natureza: *Deixar em todo o verde / Seu sinal de trator*.

Nos anos 1990, despontou no campo da música sertaneja sul-mato-grossense alguns grupos e cantores que se tornaram famosos por estarem em bailes, shows, quermesses e outros eventos que ocorriam pelo estado. Rosa & Duncan (2009) relatam que as influências latinas no gênero sertanejo produziram “a ascensão de grupos baileiros como Tradição, Alma Serrana e Zíngaro que além da influência na música sul-mato-grossense acrescentaram outros ritmos brasileiros ao repertório, alcançando sucesso nacional”. (Rosa; Duncan, 2009, p. 271).

Um exemplo citado por Rosa & Duncan é o Grupo Tradição. Formado nos anos 1990, teve uma diversidade de formações, despontou nos anos 2000 em todo o país e fez de um de seus vocalistas, o cantor Michel Teló, um dos mais célebres membros do grupo. Apresentamos, a seguir, a canção “Barquinho” do Grupo Tradição, uma das mais famosas e mais tocadas músicas nos bailes e festas do MS:

BARQUINHO

Composição: Paulo Levi

Lá vai o meu amor
Lá vai meu amorzinho.
Lá vai o meu amor
Lá vai meu amorzinho.
Remando, remando,
Remando no barquinho
Remando, remando,
Remando no barquinho.

Não há quem não tenha paixão,
De uma amor que foi embora.
Não há quem não sinta saudade,
Não há coração que não chora.
Eu vivo fazendo um pedido,
Pra maré que te levou.
É que eu tô com saudade de tu.
Eu tô, eu tô.

Mar, ô mar, ô mar
Pega, amarra segura
Trás o meu amor pra cá
(Grupo Tradição, 2005).

Marcada pelo ritmo do arrasta-pé nordestino unido aos gêneros fronteiriços, a canção de letra curta e cheia de repetições é um marco ao sertanejo sul-mato-grossense, porque além de levar o nome do estado ao país, é a canção que pode ser considerada

como a porta de abertura ao novo gênero que surgiria nos anos 2000, denominado **sertanejo universitário**.

O sertanejo universitário teve início nas capitais do oeste brasileiro como Goiânia, Campo Grande e Cuiabá e foi “apoiado por duplas sul-mato-grossenses, criado a partir de violadas executando músicas mais românticas, com arranjos simplificados e poucos instrumentos – violão, sanfona e percussão – o que o torna mais próximo da Jovem Guarda dando novo recorte à música sertaneja de raiz” (Rosa; Duncan, 2009, p. 271).

Em Mato Grosso do Sul, o gênero iniciou por meio de festas denominadas como “violadas” em que duplas de cantores sertanejos uniam-se a outras duplas e promoviam shows acústicos dos quais canções já popularizadas e novas canções por eles compostas passavam a ser os grandes *hits* do momento.

Essas festas, ocorridas nos finais dos anos 1990 e na primeira década dos anos 2000, geraram aos cantores prestígio e popularidade a ponto de que estes tinham suas músicas veiculadas nas rádios AM e FM das cidades em que ocorriam os *shows* e, quando obtinham total sucesso, suas canções eram levadas para outras cidades do estado e de estados vizinhos que, por fim, transformavam esses músicos nos grandes nomes do sertanejo nacional.

Para Rocha (2019), o termo sertanejo universitário

despontou no início dos anos 2000 como tentativa de comercializar um novo produto, para se criar uma espécie de nova embalagem, mais atrativa ao público jovem, para um gênero antigo e muitas vezes associado ao mau gosto e às gerações mais antigas. A fórmula deu certo, pois foi sob este rótulo que alguns artistas despontaram nacionalmente (Rocha, 2019, p. 76).

O autor ressalta ainda que, mesmo com objetivo de fugir aos moldes e aos ditames do sertanejo tido como “raiz”, muitos cantores da geração anterior, vincularam-se à denominação “universitário” como forma de ascensão e modernização de suas carreiras.

Rocha (2019) argumenta ainda que quatro fatores foram decisivos para a consolidação da música sertaneja de viés universitário: em primeiro lugar foi a célebre frase dita pela dupla César Menotti & Fabiano: “Essa próxima canção a gente queria oferecer a todos os universitários que estiverem presentes aqui hoje. Essa é pra vocês!”, direcionando o gosto do público universitário às suas canções. Ainda como primeiro plano, Rocha (2019, p. 81) destaca o sucesso de outra dupla, os sul-mato-grossenses

João Bosco & Vinícius, cuja “formação pertencia a este universo, sendo que João fazia Odontologia e Vinícius, Fisioterapia, ambos em Campo Grande”. A dupla que antes de ingressarem no ensino superior, já eram cantores e apresentavam-se na cidade de Coxim, interior de Mato Grosso do Sul.

O segundo fator decisivo para o engrandecimento da música sertaneja universitária foram as gravações caseiras ou piratas em que as canções desses artistas eram dispostas e comercializadas ao público. Para Rocha, “essas gravações caseiras e cópias piratas foram importantes para vários artistas sertanejos do início dos anos 2000, pois alguns discos tinham enorme circulação entre camelôs e alguns artistas devem muito do início de suas carreiras às gravações piratas” (Rocha, 2019, p. 83-84).

Em Campo Grande, as feiras-livres ocorridas nos bairros distantes do centro da capital de MS, vendiam em grande escala os discos pirateados tanto dos cantores sertanejos de grande prestígio, como os dos jovens universitários que tentavam despontar no cenário local e nacional.

O terceiro fator, ocorreu em 2000, mas teve seu início em 1999, quando a dupla Bruno & Marrone se apresentou em um programa da Rádio Líder de Uberlândia. Utilizando um violão e as vozes dos cantores, o locutor ia pedindo para que eles cantassem grandes sucessos e músicas autorais. Desse programa, gerou uma gravação que, por sua vez, transformou-se num disco pirata que teve grande sucesso de vendas e projetando a dupla em todo o país (Rocha, 2019).

Ainda de acordo com o autor,

como resposta a esta repercussão, a dupla gravou no ano seguinte um disco oficial neste mesmo formato, “Bruno & Marrone Acústico”, o que na opinião de muitos artistas sertanejos, inclusive dos próprios, abriu as portas para que novas duplas dos anos 2000, como João Bosco & Vinícius e César Menotti & Fabiano, adotassem o formato acústico (Rocha, 2019, p. 85).

Figura 03: Capa do CD “Bruno & Marrone Acústico”



Fonte: <<https://bit.ly/3LwZkQW>>. Acesso: mar-2023.

Por fim, o último fator ficou à cargo do grupo sul-mato-grossense Tradição em elevar o sertanejo universitário. O grupo foi o responsável por mudar os rumos da melodia das canções indicadas ao gênero, além de promover uma mudança nos instrumentos musicais, que deixavam de ser puramente acústicos e passavam para elétricos. “O Grupo Tradição também contribuiu para o caráter dançante do sertanejo universitário, o qual deu notoriedade à vanera/batidão, gênero musical dançante encontrado no repertório do Tradição” (Rocha, 2019, p. 87). Além disso, o estilo e o comportamento de moda no que tange ao vestuário e estética, também foram grandes contributos para que o Grupo Tradição entrasse para o rol das transformações no sertanejo universitário.

Mato Grosso do Sul passou a ter enorme destaque na música sertaneja universitária que

ao longo da história deste gênero, até então, não havia dado origem a muitos artistas nacionalmente famosos, sendo Almir Sater o de maior sucesso, passou a ter vários representantes na grande mídia, como Michel Teló, Luan Santana, Grupo Tradição, João Bosco & Vinícius, Maria Cecília & Rodolfo, Jads & Jadson, Munhoz & Mariano e Bruninho & Davi (Rocha, 2019, p. 88).

O autor ainda sistematiza esses nomes por meio de um mapa em que mostra os estados brasileiros que dão origem a esses grandes nomes do sertanejo universitário:

Figura 04: Local de Nascimento de Alguns Artistas do Sertanejo Universitário



Fonte: Rocha (2019, p. 90)

Além do mais, não só o estado foi o responsável pelo engrandecimento do gênero musical no país. Em sua pesquisa, Bruno Rocha (2019) faz um mapeamento das origens dos cantores sertanejos universitários ressaltando que

dentre alguns dos artistas de relevância na grande mídia deste período, interessante se faz notar seus estados de origem, sendo de **Goiás:** Jorge & Mateus, Juliano (da dupla Henrique & Juliano), João Neto & Frederico, Cristiano Araújo, Marília Mendonça, Matheus e Kauan, Thiago Brava, Guilherme & Santigado e Humberto & Ronaldo; do **Mato Grosso do Sul:** João Bosco & Vinícius, Michel Teló, Luan Santana, Maria Cecília & Rodolfo, Jads & Jadson, Munhoz & Mariano e Bruninho & Davi; de **Minas Gerais:** Paula Fernandes, Victor & Leo, Gustavo Lima, César Menotti & Fabiano, Eduardo Costa e Lucas Lucco; do **Paraná:** Fernando & Sorocaba, Thaeme (da dupla Thaeme & Thiago), Naiara Azevedo e Bruno & Barreto; **de São Paulo:** Zé Neto & Cristiano e Marcos & Belutti; do **Mato Grosso:** Henrique & Diego e Maiara & Maraisa; da **Bahia:** Simone & Simaria e do **Tocantins:** Henrique (da dupla Henrique e Juliano) (Rocha, 2019, p. 89, grifos no original).

Para encerrarmos essa apresentação sobre os gêneros primários da música sul-mato-grossense, pautamos nas palavras de Rosa & Duncan (2009) ao destacarem que os diversos movimentos, tendências e ritmos que compõem o universo musical do estado são organizados e partilham de uma convivência harmônica de forma a preservar e valorizar suas raízes.

O grande número de artistas regionais que se faz presente no cenário nacional, deu-se graças ao empenho das primeiras gerações que se organizavam de maneira a conquistar seus espaços em todo o Brasil e sempre apontando para suas raízes no oeste do país. A música sertaneja, de fronteira e universitária de Mato Grosso do Sul ganhou caráter continental pela garra e pujança daqueles que cotidianamente as fazem.

No próximo tópico, vamos apresentar os contextos da Música Popular Urbana em Mato Grosso do Sul, que teve papel fundamental em difundir nossa música produzida dentro das cidades, a partir dos movimentos e deslocamentos urbanos promovidos na capital sul-mato-grossense. O contexto urbano de nossa música serve como foco do mapeamento a ser apresentado no capítulo seguinte desta pesquisa.

1.2. A MÚSICA EM MATO GROSSO DO SUL: UM VIÉS URBANO

As origens da canção em Mato Grosso do Sul têm por cenário o campo dos gêneros sertanejo e de fronteira. Seu desenvolvimento ocorre em primeiro plano nas regiões interioranas e na cidade de Corumbá, cujo Porto Geral era o ponto de encontro, acolhimento e formação para as mais diversas especialidades no campo da música.

Com a chegada da Ferrovia Noroeste do Brasil em Campo Grande, este cenário passou a ter um novo rumo. Dessa forma,

a chegada da ferrovia a Campo Grande mudou a realidade sociocultural do município e de suas redondezas. Agora, os produtos que eram enviados aos entrepostos corumbaenses e levados até a futura capital de MS, chegavam mais rapidamente, via trem, e vindo de Bauru (SP). Outro ponto importante é que todo o acesso à informação também chegava pelo trem, em uma agilidade muito maior do que anteriormente (Silus, 2020, p. 54).

O acesso mais rápido à informação faz com que nossos cantores passem a conhecer novos gêneros, além disso, um grupo de jovens do sul de Mato Grosso tem o privilégio de estudar fora da cidade e, quando retorna à futura capital de MS, chega impregnado de novos estilos e sentidos para suas criações.

Tendo em vista essas informações, é importante ressaltar também que dos anos 1940 a 1960, Campo Grande viveria um salto qualitativo em seu desenvolvimento urbano, social, político e econômico. Junto a esses fatores, a cultura também passa a se desenvolver, em especial com a criação das universidades estadual e católica sediadas na capital.

A FADAFI e a UEMT, que logo depois passaria a ser designada UFMS, tiveram um grande papel na construção da cultura de Campo Grande e, por sua vez, na música da cidade que passaria a ganhar a nomeação de Música Popular Urbana (MPU). Essa vertente da música de MS se desenvolve em especial com os festivais de músicas ocorridos nos anos 1960, 1970 e 1980 em âmbito nacional e estadual¹.

Os festivais de música em Mato Grosso do Sul deram aos seus participantes uma visibilidade mais ampla de suas produções musicais. Ao longo dos mais de 20 anos de realização desses eventos, muitas vezes organizados pela UFMS e com apoio da TV Morena, nomes da canção popular e da canção sertaneja seriam nomeados como os grandes vencedores.

Conforme pontua José Octávio Guizzo,

a história da Música Popular Urbana de nosso Estado está intimamente ligada ao período dos festivais e se constitui num dos episódios mais importantes na consolidação de Campo Grande como cidade polarizadora para a afirmação de uma geração de músicos e para deflagração do mais consistente movimento musical de toda região Centro-Oeste (Guizzo, 2012, p. 25).

Essa polarização contribuiu definitivamente para a formação do movimento da MPU, uma vez que seus grandes intérpretes e compositores se destacavam nos festivais promovidos ao longo desses mais de 20 anos, além destes artistas seriam também responsáveis por consolidar a música na capital e nas cidades de maior volume demográfico em MS após sua divisão e pelas próximas duas décadas.

Para Neder (2014), o movimento da MPU organizou-se de maneira tranquila, sem grandes manifestos, de forma flexível em torno de três nomes: Geraldo Espíndola, Geraldo Roca e Paulo Simões. Além dos três, o autor menciona a importância de Lenilde Ramos como uma quarta voz a dar ênfase ao movimento e, também, do Grupo Acaba que fazia suas composições de maneira individualizada tanto na temática das músicas, como nas experimentações estéticas para que estas fossem divulgadas.

Esse movimento, originado no fim dos anos 1960, ganharia maior expressão na década seguinte com o crescimento de composições desenvolvidas por Geraldo Roca e Paulo Simões e, com a volta definitiva de Geraldo Espíndola, de São Paulo, com a dissolução do grupo Tetê e o Lírio Selvagem.

¹ Com relação aos festivais de música em Mato Grosso do Sul, resolvemos não aprofundar suas histórias nesta pesquisa, pois isso já foi feito na obra de Rosa; Fonseca & Simões (2012) e na pesquisa de Silus (2020), esta última traz algumas imagens e informações mais precisas desses eventos.

A ideia de Música Popular Urbana, cunhada por Guizzo (2012), é uma acepção cujas menções ocorrem em pesquisas acadêmicas e em algumas obras impressas. Para Neder (2014, p. 14), “o nome genérico de “música regional” ganhou, com o tempo, larga aceitação entre jornalistas, compositores, músicos e o público em geral, sendo amplamente utilizado”.

O argumento que funda a questão do termo “música regional” está nas relações de desenvolvimento entre a cultura popular e a cultura agrária em que o estado foi criado. Dessa forma, “o nome parece sugestivo de um desejo nativo de marcar uma diferença, pois, o mais superficial exame dessa música evidencia tensões entre elementos regionais, ideologias nacionalistas e gêneros articulados por intermédio da globalização capitalista” (Neder, 2014, p. 14).

Dado o fato de que urgia a necessidade da criação de uma “música urbana” como resposta e contrariedade ao termo “música regional”, é válido ressaltar que cada um de seus compositores, cantores e intérpretes possuíam e possuem características bem distintas. Conforme relata Neder (2014), o único ponto que os une é a tematização de Mato Grosso do Sul em suas composições. Como exemplo, apresentamos a letra de “Velhos Amigos”, composta por Paulo Simões no final dos anos 1970:

VELHOS AMIGOS

Composição: Paulo Simões

Velhos Amigos
Quando se encontram
Trocam notícias
E recordações
Bebem cerveja
No bar de costume
E cantam em voz rouca
Antigas canções

Velhos amigos
Quase nunca se perdem
Se guardam para
Certas ocasiões

Velhos amigos
Só rejuvenescem
Lembrando loucuras
De outros verões
E brindam alegres
Seus vivos e mortos
E acabam a noite
Com novas canções
Conhecem o perigo

Mas fazem de conta
Que o tempo não ronda
Mais seus corações
(Nuha, 2016, p. 26).

A canção relata a saudade dos amigos que se foram para outro estado, como é o caso de Alzira, Geraldo e Tetê Espíndola que estavam em São Paulo gravando o LP “Tetê e o Lírio Selvagem”, e que, de acordo com o próprio compositor da canção em entrevista a Nuha (2016), era o primeiro disco oficial do novo tipo de canção que eles vinham fazendo.

Tentando desvencilhar-se do movimento dos três precursores da MPU, o Grupo Acaba criou uma música mais focada na denúncia da degradação do pantanal e também na exaltação dos elementos místico-culturais da região pantaneira, mas, conforme pontua Neder (2014), eles não constituíram movimento próprio e enquadram-se ao movimento da Música Popular Urbana, uma vez que o grupo é formado por moradores da capital sul-mato-grossense.

A letra de “Kananciuê” descreve muito bem o estilo poético da canção do Grupo campo-grandense. Os elementos da cultura indígena aliados a elementos da fauna e flora do oeste do estado é o que caracterizam a unidade e também o elemento que diferencia os cantadores dos demais artistas da MPU, conforme demonstramos a seguir:

KANANCIUÊ

Composição: Moacir de Lacerda / João Luiz Bittencourt

Aruanã Etô é lugar das máscaras
Maste Purú é lugar dos homens
Aruanã Etô é lugar das máscaras
Maste Purú é lugar dos homens

Nasci na terra onde o sol se levanta
Com jenipapo urucum pintei meu corpo
Com rabo de canastra fiz flauta
Pra ter meu cantar
(Pra ter meu cantar)

Pesquei pirarucú com arupema e cipó de imbó
Mandioca braba, inhame e cará plantei
Pra alimentar meu corpo
(Pra alimentar meu corpo)

Aruanã Etô foi invadido
Meu colar, meu tacape, minhas armas
Não fazem mais sentido
(Não fazem mais sentido)

Nada vive muito tempo
Só a terra e as montanhas
Vem ver o que resta do seu povo, Kananciuê
(Kananciuê)

Vem Jurumá expulsar Anhanguera
Jaci, Tupã, filhos de Kananciuê
Ninguém quer mais a paz do que eu
na caminhada final
(Na caminhada final)
Cante comigo o seu canto
Grite comigo o meu grito

Arauanã Etô Maste purú, Kananciuê
Arauanã Etô Maste purú, Kananciuê

Tacape, cocar, mangaba, cajá
Arauanã Etô Maste purú, Kananciuê

Tacape, cocar, mangaba, cajá
Arauanã Etô Maste purú, Kananciuê

Tacape, cocar, mangaba, cajá
Arauanã Etô Maste purú, Kananciuê
(Caetano, 2017, p. 124-125).

“No entanto, há uma quantidade de canções importantes nesse repertório que não utiliza qualquer traço regional reconhecível” (Neder, 2014, p. 14), caracterizando o movimento da MPU como um movimento que não há unidade estética e ideológica gerando para o estado uma marca identitária no setor musical. A exemplo, apresentamos a música “Uma pra Estrada”, de Geraldo Roca:

UMA PRA ESTRADA
Composição: Geraldo Roca

Agora pra mim
Dona música
Porque esse dia foi de amargar
Me arranje o gole que acalma
Me aplique a dose que salva
Uma pra estrada,
Dona música.
Faz essa mágica funcionar
Já que meu bem não se encontra
Eu só consigo pensar
O que não me acontece aqui
Calor não me acontece,
Sem chance de romances aqui
Sem ela, NÃO...nenhum romance
Música pra ela
Música pro cara sem ela
Simples assim
Uma pra estrada

Toque a canção pra mim
Já que meu bem não se encontra
Eu só consigo pensar
Uma pra estrada
Dona Música
Faz essa mágica funcionar
Já que meu bem não se encontra
Enquanto uma canção percorre
Máquinas e nuvens
Eu chego até onde ela está
Provando que a ciência é útil.
Música pra ela
Música pro cara sem ela
Simples assim,
Eu penso nela enquanto a noite não acaba
Então será eu e você
Me arranje algum motivo pra sonhar
Pra sonhar
Dona música.
(Roca, 2004).

A canção de Roca, como já evidenciamos anteriormente, foge da característica comum aos adeptos do movimento da Música Popular Urbana de MS. Os certames desses tipos de música se estabelecem nos anos 1990, quando as fases regionalistas e anti-regionalistas da MPU, passam a ser dissolvidas em um movimento que detalharemos à frente: o da Música do Litoral Central.

Mesmo que ansiosos pela construção de uma identidade musical própria, os adeptos a MPU tinham, enquanto artistas, o deslocamento da ideia de interiorização da música sul-mato-grossense, atitude que não foi desfeita logo de início, porque mesmo tendo um grupo inserido em uma grande gravadora nacional, o Tetê e o Lírio Selvagem, o peso da música sertaneja ainda caía sobre o estado de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul.

Por mais que o LP “Tetê e o Lírio Selvagem” fosse o grande estopim para o reconhecimento nacional da MPU de Mato Grosso do Sul, o próprio trabalho de construção do disco foi remodelado de seu propósito original. Inicialmente o nome do grupo era “Tetê e o Luz Azul” e, conforme relata Silus (2020),

mas como a gravadora Phillips estava guinando a carreira da cantora Lady Zu, proibiram que o grupo utilizasse como nome Tetê e LuzAzul por fazer alusão fonética a essa artista que embalava as discotecas dos anos 1970. Com isso, após repensarem o nome do grupo, por intermédio de Celito — conforme expresso na epígrafe acima — define-se então que o LP passaria a se chamar **Tetê e o Lírio Selvagem** (Silus, 2020, p. 162, grifos no original).

Figura 05: Capa e Contracapa do LP *Tetê e o Lirio Selvagem*



Fonte: O autor

Outro ponto que descaracterizaria o LP seria a mudança de alguns termos em letras de canções, além da gravadora tê-los inserido em um contexto para que o grupo fosse enquadrado como enunciadore de uma temática ecológica e ecocrítica. Além disso, a resistência dos irmãos Geraldo e Celito em não permanecerem residindo em São Paulo, gerou o término do grupo, o que foi muito importante para a MPU, pois com a volta de Geraldo para Campo Grande, este passaria a dedicar-se cada vez mais às canções de vertente urbana.

A MPU se estabeleceu por meio do engajamento de seus produtores e é importante considerar que, para que esse movimento obtivesse êxito foi preciso que ele fosse modulado até chegar os nossos dias e, cada modulação as classificamos como momentos ou fases, a saber: 1ª dos anos 1960 aos anos 1970; 2ª dos anos 1980 aos anos 1990; 3ª dos anos 2000 aos nossos dias.

Congregamos o movimento em fases devido ao fato da proximidade de criação musical dos cantores e cantoras que fazem música urbana no estado. Um ponto de ressalva é que muitos cantores atravessaram as três fases e se consolidaram como os grandes nomes ou os carros-chefes da música urbana de MS como é o caso de Geraldo Espíndola e Paulo Simões.

O primeiro momento da canção popular urbana de Mato Grosso do Sul é marcado pelo instrumentalismo, pela criação livre e pela não aderência aos movimentos do gênero sertanejo e do gênero de fronteira, porém, a presença de elementos da cultura fronteira e a relação amorosa entre o eu-lírico nas letras é um fator marcante nas

músicas dessa fase, como é o caso da canção “Itaverá”, de Geraldo Espíndola, composta em 1974:

ITAVERÁ

Composição: Geraldo Espíndola

É cavalgando um cavalo sem asas
Que vou buscar a pedra que brilha
Lá dentro do olhar da morena
Que mora ali na morraria
E vem a luz raia o dia
Andaluzia me chamou

Dizendo é cedo pra partida
Com saudades do irmão
Que deixava na cidade pouca recordação
E foi sumiu atrás de cada cheiro
Cada espanto brasileiro

Cacimba com água iluminada pela lua
Morena nua dentro dela
Os cabelos mergulhados
A cavalgar um cavalo com asas
Levando a pedra que brilha
No olhar sem mistério
Que mora ali na morraria

Itaverá
(Espíndola, 2017).

De outro modo, as canções que marcam a MPU entre 1960 a 1970 buscavam uma independência em relação às estruturas sociais e agrária em que o estado era visto (Neder, 2014). Da mesma forma, ao passo em que seus artistas tentaram desvincular a visão de uma “música regional” acabavam de certa forma vinculando-se a ela devido ao fato de não aderirem a um projeto estético formal.

Ainda conforme Neder (2014), essa música seria evidenciada por uma polifonia de vozes e muitas delas disseminariam seu pensamento crítico. A questão dessa polifonia demonstra que o grupo de artistas desse momento não seriam adeptos a um único caminho estético, as criações musicais ocupam espaços e temas diversos.

Para Neder (2014, p. 19), “tais posições se estendem do elogio sentimental e melancólico à crítica irônica, passando pela relativização do regional pela via do nacional e mesmo da problematização da ideia de um projeto nacional, principalmente por meio do rock e das músicas paraguaia, boliviana e argentina”. Um exemplo desta questão, é a música “Vento da Noite”, de Geraldo Espíndola:

VENTO DA NOITE

Composição: Geraldo Espíndola

O vento invisível da noite me deu a doce dor
E a certeza nos pés de novamente ir
Ficar ligado ao sol pelos pés
E ao que sou do oriente
Serei oriente não orientado
Quando a lua estiver enquanto nós estivermos
Nessa estrada em que vivemos
O que somos deixe que o vento arraste
E não diga mais.
(Espíndola, 1996).

No conteúdo da canção, percebemos a não aderência à temática do regional, mas encontramos um trabalho discursivo em que reflete sobre o processo da vida. Por meio de um processo subjetivo, o eu-lírico considera a sua condição como temporária ao utilizar o vento como a metáfora da transitoriedade da vida, o que fica explícito nos versos finais: *O que somos deixe que o vento arraste / E não diga mais.*

Esse primeiro momento da MPU suplantaria as bases para que a música urbana de MS se consolidasse e ganhasse força em seu desenvolvimento. Destacamos além dos nomes já citados, os cantores Guilherme Rondon e Aurélio Miranda, este último tido como um cantor do gênero sertanejo, mas que transitou pela música urbana como cantor e compositor.

Com o processo de divisão do estado de Mato Grosso em dois (MT e MS), findam-se as lutas e as disputas por uma emancipação política, econômica e sociocultural. Mato Grosso do Sul estava criado e precisava dar rumo às suas manifestações dos mais diversos planos para que seu desenvolvimento pudesse se confirmar ao afastar-se das amarras do estado-irmão.

Nesse processo divisório, a UEMT passou a ser denominada Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e, com sua autonomia e vínculo direto com a união, proporcionou à comunidade sul-mato-grossense grandes eventos culturais que, por sua vez, contribuíram para o enriquecimento da história e da cultura do estado.

Para Lotman (1978, p. 25-26), “ao longo do seu desenvolvimento histórico, cada sociedade elabora as formas determinadas de uma organização sociopolítica que lhe é própria” e, além disso, “há muito tempo que a necessidade da arte se assemelha à necessidade do saber e que a própria arte é uma das formas de conhecimento da vida,

uma das formas da luta da humanidade por uma verdade que lhe é necessária” (Lotman, 1978, p. 27).

O pensamento emancipatório originado em MS a partir de 1979 levou a classe artística, que desde antes manifestava-se pelas vias da divisão, a produzir arte em todas as suas vertentes de forma a apresentar quais eram ou quais seriam as potencialidades da recém-nascida unidade da federação. Com isso, atemo-nos ao pensamento de Lotman (1978) quando afirma que

as concepções existentes da cultura explicam-nos a necessidade da existência da produção e das formas da sua organização, a necessidade da ciência. A própria arte pode ser um elemento facultativo da cultura. Podemos determinar qual é a influência que a estrutura não artística do real exerce nela (Lotman, 1978, p. 28).

As conexões desenvolvidas com os mais diversos setores produtivos do estado, o elevaram a uma das grandes potências do agronegócio brasileiro, ao passo que suas produções artísticas, mesmo que tímidas, lutavam pela conquista de espaço tanto no cenário nacional quanto no espaço regional.

No campo da música, a urgência dos festivais sul-mato-grossenses, espelhados nos modelos das emissoras nacionais de televisão, foi o grande ponto de articulação e apresentação da “carta de artistas da canção” que compunham o nosso estado. Conforme Rosa; Fonseca & Simões (2012), a UFMS como palco de parte destes festivais foi a grande responsável por registrar e guardar em seu acervo memorialístico físico tais preciosidades, uma vez que, muitos destes artistas enveredaram por outras trajetórias profissionais, deixando a música como um passatempo, em lugar de uma profissão.

Dos anos 1980 ao fim dos anos 1990, consideramos ser o início de uma nova fase na Música Popular Urbana de Mato Grosso do Sul. Essa fase passou a ter uma aderência cantores e compositores que já tinham suas carreiras marcadas pelo gosto popular, bem como as novas vozes do cenário, em especial para retirar da música do estado, o *status* de “regional”, apregoada pelos gêneros sertanejos e fronteiriços.

Nesse sentido, Neder (2014) argumenta que Geraldo Roca cunhou ainda nos anos 1970 um movimento denominado Música do Litoral Central, ora doravante, (MLC), cuja base deriva do movimento da “*música litoraleña argentina*” mostrando a importância da bacia do rio Prata para nosso estado e para o interior oeste da América do Sul.

Com objetivo de projetar o Brasil junto à América Latina, a MLC trouxe à canção do MS o poder da globalização da música de Mato Grosso do Sul, uma vez que esta questão “implícita complexas relações entre o local, o nacional, o sul-americano e o global” (Neder, 2014, p. 21). Assim, a relação de estreitamento entre os gêneros urbanos e os de fronteira passa a coexistir, e o desenvolvimento cultural de MS que até então tentava não agregar as formas primárias de canção, adapta-se à maneira do estilo da MPU.

Faz-se necessário ressaltar, também, que com a MLC, as questões locais voltam à baila nas músicas dos cantores ditos consagrados e também dos novos. Apresentamos, a seguir, a letra de “Sonhos Guaranis”, de Almir Sater e Paulo Simões:

SONHOS GUARANIS

Composição: Almir Sater / Paulo Simões

Mato Grosso encerra
Em sua própria terra
Sonhos Guaranis
Por campos e serras
A história enterra
Uma só raiz
Que aflora nas emoções
E o tempo faz cicatriz
Em mil canções
Lembrando o que não se diz.

Mato Grosso espera
Esquecer quisera
O som dos fuzis
Se não fosse a guerra
Quem sabe hoje era
Um outro país
Amante das tradições
De que me fiz aprendiz
Por mil paixões
Sabendo morrer feliz.

Cego é o coração que trai
Aquela voz primeira
Que de dentro sai
E às vezes me deixa assim
Ao revelar que eu vim
Da fronteira onde o Brasil
Foi Paraguai.

(Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2012).

A canção é composta sob um grupo de metáforas que aludem ao conflito bélico entre Argentina, Brasil, Uruguai e Paraguai. Dividida em três estrofes, na primeira

temos o elogio ao “sonho guarani” a partir da apresentação dos valores positivos do território do povo indígena que leva o nome da canção.

Já na segunda estrofe, encontramos os valores negativos “representados pela guerra e pela divisão das terras guaranis pela fronteira política Brasil e Paraguai” (Dorsa, 2013, p. 105). Por fim, a última estrofe universaliza o contexto de produção da música ao demonstrar o saudosismo do eu-lírico presente nas estrofes finais quando estas relatam que revelam as origens deste interlocutor como sendo “da fronteira onde o Brasil foi Paraguai”.

Neder (2014) relata que a representatividade da MLC que passou a ser defendida pela imprensa em seus discursos oficiais e não oficiais, entre artistas e intelectuais não foi bem aceita em outros segmentos sociais de Mato Grosso do Sul. Por ser definida a partir de gêneros mais universais como os nacionais e internacionais, a capital sul-mato-grossense assume a partir de então um perfil mais urbano e estilizado do que o dos anos 1970, trazendo à sua cultura os aspectos mais próximos aos dos grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo.

Ainda de acordo com o autor,

embora a MLC consista, muitas vezes, de canções com forte inspiração musical caipira e paraguaia, é inegável que busque a distinção [...], pois nunca se confunde com uma sensibilidade popular propriamente dita. De maneira geral, evita o canto a duas vozes e o histrionismo característico dessas músicas. Seus padrões de emissão voltam-se para aqueles mais assemelhados à ausência da grandiloquência da bossa nova, da Jovem Guarda e da Tropicália, embora percorram, também, todo o arco que vai daí ao dramático (Neder, 2014, p. 25).

A sensibilidade e alteridade presentes na MLC geraram uma série de músicas cujos aspectos estéticos e seu conteúdo formal voltaram-se às mazelas da população cuja naturalidade não está identificada. Essa alteridade presente no desenvolvimento da MLC pode ser constatada na letra da canção “Carne Seca”:

CARNE SECA

Composição: Eduardo Oliveira / Cláudio Prates

Poucos sabem desse povo
Poucos ouviram falar
Da dor que come essa gente
E não tem o que comer
A terra que bebe esse povo
Não lhe deu o que beber

Poucos sabem dessa dor

Dessa carne seca de sol
Dessa boca seca de tudo
O peito fechado de luto
Do muito pra falar
E tudo trancado no fundo

Pouco sabem dessa vida
Que habita o inferno ou morte
Que só conhece do dia
Suor e um prato de comida
E um pouco de farinha
Para estancar a ferida.

(Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2012).

A ode pelo povo e pela terra mais uma vez apresenta-se como uma das grandes características da Música Popular Urbana Sul-Mato-Grossense. Essas formulações contribuem para o projeto de construção da identidade cultural de MS que esses artistas cunhavam desenvolver, alguns afirmam que ainda não foi possível, mas ao levantarmos essas questões sobre a MPU e a MLC constatamos que este processo acontece, a passos lentos.

Outra questão importante sobre a MLC como marco da segunda fase da música urbana do estado é que o trabalho com a Música do Litoral Central, conforme advoga Caetano (2012/ 2017), era produzido e consumido por pessoas que faziam parte de uma “elite letrada”, o que provocou, conforme pontua Silus (2020), um certo tipo de exclusão cultural dos demais grupos da população.

Ainda de acordo com Silus (2020), as discussões acerca da MLC são infindas e geram uma diversidade de polêmicas a partir dos contextos em que foram inseridas. Porém, o que se advoga é a busca por caminhos culturais da urbanização que, em muitas vezes, suas manifestações foram exclusivamente pujantes nas grandes cidades do Estado como Campo Grande e Dourados, mais recentemente.

Em meados da década de 1980, bandas e cantores como Almir Sater, Alzira Espíndola, Geraldo Espíndola, Geraldo Roca, o Grupo Acaba, Paulo Simões e Tetê Espíndola já tinham seus nomes consolidados no campo da Música Popular Urbana de Mato Grosso do Sul. Estes nomes foram chamados de “Geração Prata da Casa” por terem participado de um festival homônimo organizado pela UFMS nos primeiros anos da década e, a partir de então, surge um novo gênero musical em MS: a **Polca-Rock**.

É nesse período do fim de década em que

os músicos Caio Ignácio e Rodrigo Teixeira começaram a discutir uma maneira de romper com o que vinha sendo feito até então. A proposta era de universalizar a música regional, “urbanizar” os temas locais abordados por

ela, sem, contudo, permitir que perdesse suas características próprias. Para tanto, uniu-se o ritmo ternário, vindo do Paraguai e, marcadamente, uma das maiores influências na musicalidade local, ao rock n' roll, que com seu som mais pesado e sua postura rebelde permitia uma diferenciação do *Prata da Casa*; além de, com sua linguagem universal, modernizar a música local (Amizo, 2009, p. 182, grifos da autora).

O gênero não pretendia surgir como uma oposição ao grandioso festival promovido pela UFMS, mas tinha como base renovar ou dar a MPU de Mato Grosso do Sul uma nova possibilidade de artistas, que eram, de certa forma, os fãs e grandes espectadores da geração “Prata da Casa”.

Conforme Silus (2020), pautado nos estudos de Amizo (2009),

a Polca-Rock traz ao cenário das pesquisas em música do MS muita polêmica. Uma delas é a questão das primeiras composições no novo estilo, uma vez que em 1985 Jerry Espíndola e Ciro Pinheiro compuseram a música *Colisão*, um rock em compasso ternário, característico do gênero (Silus, 2020, p. 82, grifos no original).

Outra questão polêmica assegurada pelos dois estudiosos, é a hipótese de que a Polca-Rock teria surgido antes dos marcos já apresentados, por meio do grupo Tetê e o Lírio Selvagem, uma vez que este grupo, em 1970, já apresentava em seu primeiro LP traços melódicos e de conteúdo que alegam uma similitude às características do gênero. (Amizo, 2009; Silus, 2020). Apresentamos, a seguir, a letra da primeira Polca-Rock de Mato Grosso do Sul:

COLISÃO

Composição: Ciro Pinheiro / Jerry Espíndola

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

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

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

Tenho pressa te quero agora
Bem antes da guerra
Vem comigo
Não pense nem fale nada
Apenas segure a levada
(Espíndola, 2000)

Conforme pontua Silus (2020), a Polca-Rock pode ser enquadrada em dois momentos: dos anos 1980 ao fim dos anos 1990 cujo foco era encerrar toda orientação tendenciosa do “Prata da Casa” e as ideias de conteúdo sobre fauna, flora e as populações indígenas do estado e, em segundo plano, a partir dos anos 2000, o gênero apresentava-se em versões mais consolidadas inclusive no formato de suas canções, escolha e uso de instrumentos mais elétricos.

Para Amizo (2009), enquanto o primeiro momento da Polca-Rock era mais rebelde, suas batidas eram mais acentuadas e as letras tinham como foco deixar de lado os principais traços da cultura local, o segundo momento caminhava por um lado totalmente oposto. Sem deixar as suas origens, após os anos 2000, o gênero passa a retomar as questões sobre o MS, mas mantém as características melódicas. Um exemplo, é o CD “Música do Litoral Central”, de Geraldo Roca, em que este agrega canções com base na MLC e em outros gêneros, incluindo a Polca-Rock.

Figura 06: Capa do CD *Música do Litoral Central*



Fonte: <<https://spoti.fi/3JHD6L4>>. Acesso: mar-2023.

Na canção “Polka Outra Vez”, de Geraldo Roca, temos o agrupamento das características da MLC e da Polca-Rock. A letra é uma narrativa um tanto quanto peculiar, pois narra uma passagem do eu-lírico em que este é levado de um país a outro, vivenciando muitos aspectos da cultura da América Platina e da bovinocultura, temas recorrentes à MLC e ao mesmo tempo, quando ouvimos a melodia da música, esta segue os ditames do gênero criado nos anos, 1980. Vejamos a letra, a seguir:

POLKA OUTRA VEZ

Composição: Geraldo Roca

Trêbado no avião
Oi lá vou eu centro-oeste
Perdi a conexão
Quase fui parar lá em punta del leste
Chora coração
Ninguém te proibiu
E o avião não caiu
Pois então eu tô de volta
E tome polka!

Ai o que é que eu faço gurria?
Vai nesse compasso gurria
Eu digo dim, dim, dim, dim, dim, dim
Roda em volta de mim
Que a polka paraguaia é assim

Ramon Martinez Ortega
Paraguaio de Assunción
Comanda o baile esta noite
O baile então será bom
Ramon conhece a receita
Não me interessa o tom
Conta um, dois, três
E mete bronca mais uma vez

E tome polka!
Ai o que é que eu faço gurria?
Vai nesse compasso gurria
Eu digo dim, dim

Dança comigo um momento
Morena che ro raihu
Eu sei que você é filha
Do rei do gado zebu
Me fala de céu azul
Me fala de casamento
Que eu quero esse gado todo
Na minha balança de pagamento

Morena che roga mi
Seu pai ele me conhece
Eu sei que ele diz por aí

Que eu nunca fiz nada que preste
E mais ele bem sabe que eu morro de rir
Do jeito que ele se veste
Hipócrita a velha peste
Diz que sentiu minha falta e tome polka!
(Roca, 1995).

A canção é uma das músicas mais conhecidas do cantor e compositor Geraldo Roca e uma das mais tocadas e apreciadas nos bares de Campo Grande e do interior do estado. Há a marca de outras gravações feitas por Jerry Espíndola, Karina Marques e o trio Hermanos Irmãos. Há também uma versão alterada da primeira estrofe da canção em que os quatro versos finais, alteram-se para “Ninguém te proibiu / E o avião não caiu / Aterrissamos de volta ao velho matão / E tome polka!” remetendo o penúltimo verso ao

nosso estado, que é chamado pela geração do “Prata” como “Matão”.

Por fim, a terceira e última fase da Música Popular Urbana de Mato Grosso do Sul, ainda acontece, pois ela se inicia no final dos anos 1990, consolida-se na década seguinte e vai ganhando seus arremates a partir de 2010. Conforme pontua Silus (2020), a partir do “novo milênio”

a ascensão das bandas de rock e blues acontece no Estado. Os já consagrados **Bêbados Habilidadeosos** e o **Bando do Velho Jack** passam a dividir espaço no cenário com outras bandas como **Haiwana**, **Naip**, **Rockfeller**, **Filho dos Livres**, **Vaticano 69**, **Olho de Gato**, **Muchileiros**, **Banda Rivers**, **Dimitri Pells**, **Jennifer Magnética**, **V12**, **V8**, **Cover Up** entre outros (Silus, 2020, p. 86).

O número de bares e casas de shows voltados ao gênero aumentou significativamente, uma vez que até então, estes estabelecimentos tinham maior ou total foco na música sertaneja. Esse fator contribuiu para o fortalecimento e a consolidação das bandas a partir dos primeiros anos de 2000 até por volta de 2010, quando o sertanejo universitário voltou a ocupar o espaço na animação sonora dos estabelecimentos.

Ainda vivenciando o movimento da Música do Litoral Central, a partir da segunda década dos anos 2000, dois grandes grupos surgem no cenário da música urbana sul-mato-grossense: o trio Hermanos Irmãos e o coletivo Clube do Litoral Central, sendo o primeiro formado pelos cantores e compositores Jerry Espíndola, Márcio de Camillo e Rodrigo Teixeira. Já o segundo é um grupo integrado por Guga Borba, Jerry Espíndola, Ju Souc, Leandro Perez, Renan Nonato, Rodrigo Sater e Rodrigo Teixeira.

Os dois trazem em suas *setlists* canções que passeiam pelo universo *folk*, os gêneros de fronteira além do repertório individual dos artistas. Os Hermanos Irmãos quase sempre optam pelos seus violões elétricos e acústicos de forma a construir uma música que revise o cancionário popular e urbano do estado levando ao público a liberdade da participação enquanto cantam.

Já o Clube do Litoral Central, conforme pontua Silus (2020), apresenta diversificado repertório, também revisita os clássicos da música de MS além de cantarem/ tocarem canções de autoria individual. Além disso, pelo número maior de integrantes há uma mistura de instrumentos musicais característicos dos gêneros primários como o acordeom e dos gêneros mais contemporâneos como as guitarras elétricas, baixos e bateria.

Dessa forma, podemos concluir este capítulo apresentando algumas questões que são pertinentes para a compreensão da História da Música em Mato Grosso do Sul. Nosso intuito foi trazer pontos que são importantes para fundamentar e situar nosso estudo promovendo uma relação entre este e os demais capítulos.

Também ressaltamos a bibliografia utilizada para fundamentar este capítulo. Cada obra traz sua contribuição de maneira ampla ou específica. Foram cruciais para a organização deste capítulo historiográfico, além de que, as particularidades presentes na escrita dos autores, das temáticas e dos exemplos empregados são elementos constitutivos da cultura local e promovem a consolidação da identidade enquanto estado em formação.

Por fim, constatamos que a música de Mato Grosso do Sul integra o caminho de um grupo de jovens músicos que buscam a construção de uma identidade local muitas vezes vista como singular, mas com a criação artística apresentada neste capítulo evidencia a pluralidade presente em nossas cidades.

A Música Sul-Mato-Grossense ainda se encontra em fase de desenvolvimento e busca a cada dia o seu lugar dentro do cenário brasileiro no campo da música mundial. Os cantores, compositores e músicos aqui citados são os grandes construtores desse percurso que é muito vasto e suscita novas pesquisas acadêmicas para que a população de MS tenha acesso aos nossos nomes da canção (ainda tida como) regional.

CAPÍTULO 2

CAMINHOS DA LITERATURA SUL-MATO-GROSSENSE

Neste capítulo, vamos tratar sobre um ponto muito importante para o desenvolvimento cultural de Mato Grosso do Sul: sua literatura. Completados 45 anos da divisão política com o estado de Mato Grosso, MS é uma jovem unidade federativa da república brasileira, mas com uma vasta produção artística em seu currículo.

Nosso intento será propor um percurso histórico sobre Literatura Sul-Mato-Grossense, desde seus primórdios até a atualidade, a partir de fatos, acontecimentos, autores e obras. Construimos um percurso histórico sobre a Literatura de MS que teve por base teórica quatro obras, sendo **História da Literatura Sul-Mato-Grossense**, de José Vieira Couto Pontes (1981), e **A Literatura Sul-Mato-Grossense na Ótica de seus Construtores**, de Maria da Glória Sá Rosa e Albana Xavier Nogueira (2011), como as mais importantes para essa construção.

Além delas, utilizamos as escrituras **A Poesia de Mato Grosso do Sul**, de Otávio Gonçalves Gomes (1983), **Antologia de Textos da Literatura Sul-Mato-Grossense**, de Maria da Glória Sá Rosa, Albana Xavier Nogueira e Maria Adélia Menegazzo (2013), e **e-LiteraturaMS: tempos, autores e leituras** (SILUS, 2019), de nossa autoria para complementar as informações prestadas.

Para os textos e poemas utilizados como exemplos a ilustrar o percurso histórico, buscamos apresentá-los a partir de suas publicações originais e/ ou a partir de sua concentração em antologias de textos organizadas em forma de livro impresso, digital ou mesmo inseridas em sítios virtuais sobre literatura do estado como é o caso do site da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras – ASL.

2.1. A LITERATURA EM MATO GROSSO DO SUL E SUAS ORIGENS

Iniciamos este primeiro tópico do segundo capítulo abordando um apontamento historiográfico da Literatura produzida em Mato Grosso do Sul. É importante ressaltar nesse contexto que as representações artísticas que compõem a cultura de MS são infindas, pois revelam “o compromisso com a defesa da liberdade, integridade, etnias, crenças, valores, além da preservação das marcas culturais, que identificam os seres humanos” (Rosa; Nogueira, 2011, p. 25).

Dentro do processo de formação cultural de Mato Grosso do Sul, a Literatura é a que tem maior destaque, pois se originou muito antes da divisão do estado de Mato Grosso. Para Rosa & Nogueira (2011), a Literatura do MS é emblemática devido à sua força estética e ao poder crítico que assume ao representar de novas formas a vida e também de interpretá-la à luz da sociedade vigente.

Ainda, segundo as autoras

as mais recentes formulações discursivas a respeito da revisão de conceitos sobre identidade, etnia, religião, classe social encaram a Literatura como uma das mais significativas expressões da cultura, que caracteriza o alicerce identitário de dada sociedade, cujo perfil se projeta e se consolida nas representações linguísticas, folclóricas, míticas, que delineiam as diferentes identidades locais e nacionais (Rosa; Nogueira, 2011, p. 27).

Esse perfil formado pelas produções literárias de uma sociedade compõem o panorama histórico e artístico das culturas que a permeiam. De certa forma, a Literatura de um povo constitui-se nos registros socioculturais produzidos desta para aquela geração, a fim que se registre e se valorize as marcas sociais, históricas, políticas e locais de sua gente.

Rosa & Nogueira (2011) concatenam a ideia de que

o discurso literário, como resultado de um tipo de fazer humano, testemunha e expressa sonhos, riquezas, misérias, desafios, conflitos, absurdos, contrastes, impasses que contribuem para definir a dimensão cultural de um povo, de uma região, ou mesmo de uma localidade, em que se misturam diversas tendências, influenciadas, contemporaneamente, pela cultura eletrônica global, que desqualifica velhos paradigmas e incorpora outros mais recentes (Rosa; Nogueira, 2011, p. 29).

Essa dimensão cultural de Mato Grosso do Sul é marcada pelas tendências mais contemporâneas, mas diferentemente de outros estados, não abandona suas origens, suas raízes históricas e artísticas marcadas por eventos como a Guerra do Paraguai (1864 – 1870) e com a influência das culturas paraguaia e boliviana que constituem parte da nossa cultura.

Na Literatura, os fatos e acontecimentos narrados por populares na fronteira oeste do estado geraram grandes narrativas publicadas sob forma de romances e antologias de contos e crônicas. Vultos históricos e personagens emblemáticos que se destacam em várias cidades de MS, são representadas na poesia de vários escritores que aqui nasceram ou conviveram com essas pessoas.

Assim,

em nosso Estado não ficamos imunes às influências dessa cultura multifacetada, que se entrecruza com muitos outros fatores culturais,

advindos de diferentes identidades indígenas, afro-brasileiras e latino-americanas, além das influências de outras correntes migratórias, que assimilam seu jeito de ser, de sentir e de expressar o cotidiano, fortalecendo uma variedade significativa de tradições culturais, que não podem passar despercebidas pelos reinventores da realidade (Rosa; Nogueira, 2011, p. 29).

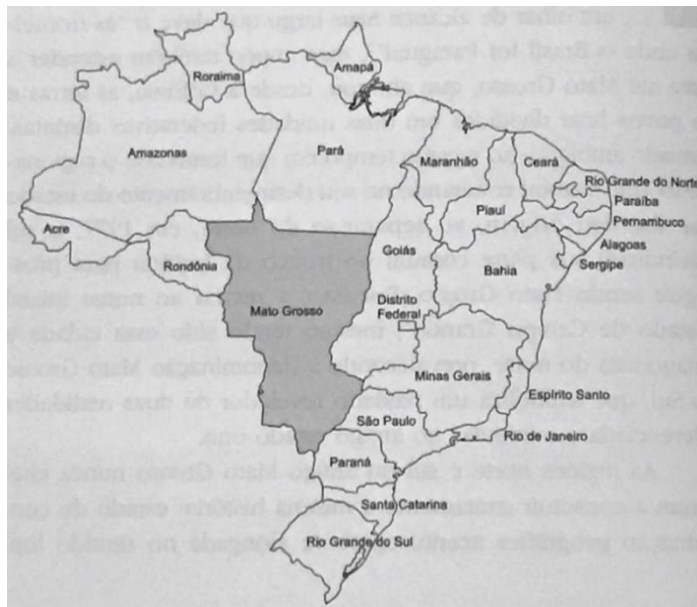
Universal e singular ao mesmo tempo, como já foi dito por muitos estudiosos, Mato Grosso do Sul congrega as mais diversas vertentes da cultura, das raízes à sua contemporaneidade. Na Literatura, as influências dos aspectos naturais da região, do Pantanal e do cerrado são características primordiais, assim como encontramos também uma diversidade de novas influências oriundas dos grandes centros como São Paulo e Rio de Janeiro, produtores da grande cultura pop que se instaura em MS.

Mas, para se falar na construção de uma História da Literatura Sul-Mato-Grossense é necessário fazer alguns contrapontos importantes. O primeiro é o da criação do estado de MS, efetivada em 11 de outubro em 1977 sob cerimônia realizada no Palácio do Planalto, tendo documento de divisão assinado pelo então presidente, o general Ernesto Geisel.

O processo de divisão não foi algo simples, há todo um processo de lutas pela emancipação do lado sul do antigo estado de Mato Grosso que, segundo os idealizadores desse processo, estava carente de apoio político-econômico tendo em vista que o poder se concentrava ao norte, em Cuiabá _ capital do estado _ e a grande dimensão territorial impedia que a administração do estado pudesse dar suporte ao Mato Grosso como um todo.

Conforme pontua Silus (2020), a grande faixa territorial dificultou ao Mato Grosso a construção de uma identidade sociocultural bem definida. Em seus estudos, Bittar (2009), afirma que por causa de sua geografia, MT abrigava três regiões, sendo que a norte e a central eram bem assistidas pela capital, enquanto a sul, nem sempre obtinha esse êxito.

Figura 07: Mapa da República Federativa do Brasil nos Anos 1970



Fonte: Silus (2020)

A partir desse fato e de outros descontentamentos apontados pelos sulistas, alguns movimentos foram criados para que houvesse a divisão de Mato Grosso em dois, fato que realmente só aconteceu em 1977 a partir do documento assinado pelo presidente que sancionou a Lei Complementar nº 31:

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA: Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei Complementar:

CAPÍTULO I Disposições Preliminares

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 Furnas; continua pelo córrego das Furnas 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).

Esse fato histórico serve para afigurar a questão de que Mato Grosso do Sul é criado como um estado da federação em 1977, mas a produção artística dele provém de um momento muito anterior à divisão e a partir do desejo dos sulistas em promoverem suas formas de cultura.

Mesmo anteriores à divisão do estado, para Rosa & Nogueira (2011), as produções literárias de MS são jovens e se encontram em fase de desenvolvimento. Para as autoras, seus produtores são pessoas comprometidas com o trabalho na arte da palavra e que revelam suas formas de ser e estar no mundo.

Um contraponto apresentado por elas, é o fato de que “a Literatura não ocupa o merecido lugar” (Rosa; Nogueira, 2011, p. 321). Argumento este devido ao fato do pouco valor e brilhantismo dado aos escritores que nasceram aqui ou que escolheram MS como lugar para viver. Se colocadas à prova, ao questionar quem são as personalidades da Literatura Sul-Mato-Grossense, com toda certeza vamos ter como resposta os nomes mais expressivos como Manoel de Barros e Raquel Naveira por seus destaques fora do estado.

Conforme foi postulado por Pontes (1981) e por Rosa & Nogueira (2011), as primeiras formas de manifestação de literatura em Mato Grosso do Sul ocorrem por intermédio de jornais e revistas como **O Estado de Mato Grosso** (em 1913), **A Ordem** (em 1916), **Correio do Sul** e **O Sul** (ambos em 1917). Logo em seguida, nos anos 1920, Pontes (1981) relata que o jornal **O Commercio**, sob a direção de Jaime Ferreira de Vasconcelos, passa a ser o grande incentivador da publicação de poesias e crônicas em suas páginas.

Estes foram os pioneiros a dedicarem páginas de seus volumes para os jovens escritores divulgarem seus poemas e crônicas na região sul do estado de Mato Grosso. Rosa & Nogueira (2011) relatam que de 1931 a 1940 outro veículo era muito utilizado para tal prática: a Revista Folha da Serra, fundada e dirigida por Agnaldo Trouy.

Para as autoras

a Revista Folha da Serra é a melhor fonte de registro de poemas, contos e crônicas dos anos 1930 e 1940. Poucos de seus colaboradores deixaram obra reunida. Entre eles figuravam Severino de Queirós, Clodomiro Bastos, Oliva Enciso, Ana Luísa Prado Bastos (Dona Galega), Lenira e Peri Alves Campos (Rosa; Nogueira, 2011, p. 322).

Além das produções literárias publicadas nestes jornais e revistas de Cuiabá e Cáceres (ao norte) e Aquidauana, Corumbá e Ponta Porã (ao sul), Rosa & Nogueira (2011) afirmam que em Três Lagoas foi veiculada entre 1915 a 1920 **A Gazeta** e **A Tesoura** e, em 1920, surge **A Gazeta do Comércio**, dirigida por Elmano Soares, um dos grandes nomes da Literatura de MS na região leste do estado, que apresentamos um de seus poemas:

O ESCOTEIRO

(Elmano Soares)

Sob este céu azul que faz o orgulho
De todo cidadão bem brasileiro,
O nome do Colégio “2 de Julho”
Fulge como um farol, alvissareiro.

E que imitando o prazeroso arrulho
Das avezinhas pelo dia inteiro
Tem ele um batalhão “que é do barulho”...
Mas enaltece a Pátria: o Escoteiro.

E vendo-o agora aqui neste recanto
Embevecido a olhar a natureza
O verde esmeraldino do seu manto,

Nele adivinho, vigoroso e puro,
Aquele que há de encher-nos de beleza
E de ventura os dias do Futuro.
(Gomes, 1983, p. 54-55).

A poesia de Elmano Soares vincula-se aos ditames do gênero Soneto, muito comum entre os escritores dos anos 1920 aos anos 1950 em Mato Grosso (ainda indiviso), pois, enquanto São Paulo e Rio de Janeiro viviam a efervescência das poéticas do Modernismo, o oeste do país ainda se vinculava aos certames do Romantismo brasileiro.

Nas construções lítero-artísticas da geração de Elmano Soares, encontramos um valor conteudístico, que, para Nolasco; Bessa-Oliveira & Santos (2011), se enquadra sob a ótica de um *locus* íntimo e particular, em que seus autores preocupam-se com o estado cotidiano do ser, falando de suas relações afetivas com o outro e com o mundo.

Além das revistas e jornais como suporte de veiculação das produções literárias do estado, Pontes (1981) destaca a importância dos grêmios literários estudantis formados no sul de Mato Grosso nos anos 1930, 1940 e 1950. Para o autor, ganham destaque as publicações de **O Castro Alves**, vinculado ao “Grêmio Castro Alves”, do Colégio Oswaldo Cruz, e **O Ginásio** do “Grêmio Literário José de Anchieta”, do Colégio Dom Bosco em Campo Grande.

Para Pontes (1981), além dos anteriores mencionados, é com as publicações de **A Pena**, vinculado ao “Grêmio Literário Machado de Assis” do Colégio Estadual Campo-Grandense, dirigido pelos professores Maria Constança Barros Machado e Múcio Teixeira Júnior que as produções ganham robustez e destaque.

O Grêmio do Colégio Estadual, como era chamado, fazia interlocuções entre vários poetas brasileiros enviando-lhes alguns dos exemplares de suas publicações. Pontes (1981) relata o prestígio e esmero do grupo para com a Literatura ao mensurar que no 109º aniversário de nascimento de seu patrono, um jovem estudante não identificado, fez um acróstico com rima e metro dedicados à Machado de Assis, conforme apresentamos, a seguir:

MACHADO DE ASSIS
(Acróstico)

Morreste! Mas teu nome neste dia,
Ao som d'uma plangente melodia
Cantada pela alma docemente,
Há de viver na terra eternamente.
A tua obra incomensurável,
Doou a esta terra inconsolável,
O seu valor perene, incontestável.

Do qual se orgulha a gente brasileira,
E se extasia a humanidade inteira.

A língua lusa, que cantaste casta,
Serena e clara, esplendorosa e vasta,
Surgiu de um coração amargurado
Infeliz, solitário e que morreu,
Sem repousar de Carolina ao lado...
(Pontes, 1981, p. 30, grifos nossos).

O acróstico, conforme pontua o autor, é primado pela essência romântica além das novas formas literárias que eram vigentes à época (Pontes, 1981). A criação do texto nesse gênero era algo bastante comum aos jovens estudantes da época, quanto ao seu primor, atribui-se ao árduo trabalho de seus diretores, pois Maria Constança e Múcio Teixeira _ grandes nomes na educação sul-mato-grossense _ eram tidos por muitos como professores rígidos que sempre primavam pela qualidade das produções de seus estudantes.

Nos anos 1960, a efervescência do público jovem pela criação de uma Universidade ao sul de Mato Grosso urgia. Conforme aponta Silus (2020), o Norte, na década anterior, recebia seus primeiros cursos superiores em Institutos de Ensino isolados que *a posteriori* formariam a Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Quanto ao sul, este estava sem acesso algum, uma vez que o limite territorial do estado era extenso, impossibilitando muitos sulistas a estudarem em Cuiabá.

Nesse contexto,

com a formação da UFMT nos anos 1950, um grupo de professores e pessoas ilustres da sociedade campo-grandense, engajavam-se na busca pela abertura de cursos superiores no município. Dessa luta, em 1961, com o apoio dos padres Salesianos, cria-se a Faculdade Dom Aquino de Filosofia, Ciências e Letras (FADAFI), cujas atividades se iniciam com os cursos de Letras e Pedagogia. [...] No ano seguinte à criação da FADAFI, inaugura-se a Faculdade de Farmácia e Odontologia em Campo Grande, caracterizando-a como a primeira instituição de ensino superior pública do sul do Estado. Em 1966, por meio de Lei Estadual, os dois cursos são integrados ao Instituto de Ciências Biológicas de Campo Grande (ICBCG) e instala-se o primeiro curso de Medicina da região sul (Silus, 2020, p. 55-56).

A formação da FADAFI e do ICBCG trariam à sociedade do sul de Mato Grosso avanços não só no quesito da formação superior, seus célebres estudantes seriam também responsáveis por consolidar as produções literárias no campo das artes e da ciência com a publicação de poemas, contos, crônicas, artigos e informativos sobre as mais diversas temáticas.

Mais tarde, a FADAFI se uniria a outras organizações superiores católicas e formariam as Faculdades Unidas Católicas de Mato Grosso (FUCMT), que na atualidade se estrutura na Universidade Católica Dom Bosco (UCDB). O ICBCG seria em 1971 elevado a Universidade do Estado de Mato Grosso (UEMT), sendo federalizada com este nome por haver no estado uma Universidade Federal e com a divisão de MT e MS em 1979 a UEMT passaria a ser denominada Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

A criação dessas e de outras universidades públicas e privadas para Mato Grosso do Sul, ao longo de seus 45 anos completados em 2022, só consolidaram as produções artísticas do estado, pois estas instituições foram responsáveis pela formação de muitos artistas da cena, artistas plásticos, dançarinos, escritores, músicos e poetas de destaque.

Outro fator de grande importância ao desenvolvimento da Literatura em Mato Grosso do Sul, é a criação de uma Academia de Letras no lado sulista do estado, que até o meio dos anos 1970 ainda não estava dividido em dois. Pontes (1981) relata esse momento, pois fazia parte dele como um de seus cofundadores:

Dia 13 de outubro de 1971. Vinte horas. Saguão do Hotel Campo Grande. Inicia-se uma cerimônia literária jamais vista em todo o Estado de Mato Grosso, mesmo em Cuiabá, famoso centro de cultivo das letras: uma noite de autógrafos nos moldes de Rio e São Paulo. O intelectual e tabelião Ulysses Serra autografa seu livro de crônicas do passado campo-grandense, "Camalotes e Guavirais". Nenhuma pessoa, de algum modo ligada à arte literária, pelo amor à leitura ou pelo cultivo das letras, conseguiu ficar em casa. [...] Finda a solenidade, altas horas, muitos dos que saem não podem avaliar que, muito mais do que uma festa a mais, o evento literário breve desencadearia, em nosso meio, uma verdadeira revolução cultural. Na verdade, pondo em prática paciente plano, Ulysses Serra consegue convocar os cultores da literatura, em tertúlias domiciliares semanais. Recrudesce o interesse pelas letras. Lavra-se a primeira ata da nascente **Academia de Letras e História de Campo Grande**, redigida com a letra inconfundível do primeiro Presidente da entidade: Ulysses Azul de Almeida Serra. Subscvem-na apenas três acadêmicos. Daí a alguns meses, o número de integrantes chega a quinze, depois a vinte (Pontes, 1981, p. 37-38, grifo nosso).

A Academia fundada por Ulysses Serra, com a divisão do estado, passaria a ser denominada como Academia Sul-Mato-Grossense de Letras (ASL), sendo a maior responsável pela disseminação dos produtos literários e culturais de MS. Desde sua fundação, o Jornal **O Correio do Estado** dedica a ASL algumas de suas páginas para que seus artistas publiquem seu textos no "Suplemento Literário", atividade primitiva de publicação dos textos sul-mato-grossenses que até hoje é apreciado pelos leitores mais fiéis do **Correio**.

Conforme os estudos de Silus (2019), em complemento à atualização do site da Academia, apresentamos um quadro com os patronos e seus acadêmicos, atuais ocupantes das 40 cadeiras que compõem a ASL:

Quadro 01: Membros da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras até o ano de 2022

PATRONO	ACADÊMICO	ANTECESSOR
1 - Nicolau Fragelli	Vaga	Antônio Lopes Lins Hernani Donato Manoel de Barros
2 - Francisco de Aquino Correia	Padre Afonso de Castro	Ângelo Jaime Venturelli
3 - Ulysses Serra	Oswaldo Barbosa Almeida	Heliophar de Almeida Serra
4 - Joaquim Duarte Murtinho	Guimarães Rocha	Rubens de Castro
5 - José Ribeiro de Sá Carvalho	Enilda Mougenot Pires	Demosthenes Martins
6 - Arnaldo E. de Figueiredo	Theresa Hilcar	Henedina Hugo Rodrigues
7 - José Barnabé de Mesquita	Américo Ferreira Calheiros	Pe. Félix Zavattaro
8 - Itúrbides Almeida Serra	Raquel Naveira	Germano Barros de Sousa
9 - Mascarenhas de Moraes	Maria Adélia Menegazzo	Hugo Pereira do Vale Fr. Gregório de Protásio Alves
10 - Argemiro de Arruda Fialho	Henrique A. de Medeiros Filho	José Manoel F. Fragelli
11 - José V. Couto de Magalhães	José Couto Vieira Pontes	
12 - Cândido Mariano Rondon	Orlando Antunes Batista	Julio Alfredo Guimarães
13 - Estêvão de Mendonça	Antônio João Hugo Rodrigues	José Barbosa Rodrigues
14 - Severino Ramos de Queirós	Vaga	Jorge Antonio Siuffi Hermano de Melo
15 - Pandiá Calógeras	Paulo Corrêa de Oliveira	Luis Sá de Carvalho
16 - Rosário Congro	Paulo Tadeu Haendchen	Licurgo de Oliveira Bastos Acyr Vaz Guimarães
17 - Eduardo Olímpio Machado	Valmir Batista Corrêa	Inah Machado Metello Walmir Coelho Lopes
18 - Aguinaldo Trouy	Abrão Razuk	Mariano Cebalho
19 - João Guimarães Rosa	Pedro Chaves dos Santos Filho	Maria da Glória Sá Rosa
20 - Visconde de Taunay	Paulo S. Nolasco dos Santos	Otávio Gonçalves Gomes
21 - Arlindo de Andrade Gomes	Reginaldo Alves de Araújo	Paulo Coelho Machado
22 - Vespasiano Martins	Vaga	Oliva Enciso Rêmolo Letteriello
23 - Sabino José da Costa	Renato Toniasso	Rui Garcia Dias
24 - Lobivar de Matos	Marcos Estevão	Arassuay Gomes de Castro Francisco A. Palhano
25 - Arnaldo Serra	Elizabeth Fonseca	Luis Alexandre de Oliveira Zorrillo de Almeida Sobrinho
26 - Pedro de Medeiros	Samuel Xavier Medeiros	Adair José de Aguiar
27 - Antônio João Ribeiro	Ana Maria Bernardelli	Lélia Rita E. de F. Ribeiro
28 - Raul Machado	Augusto César Proença	Lécio Gomes de Souza
29 - Elmano Soares	José Pedro Frazão	Elpídio Reis
30 - Otávio Cunha Cavalcanti	Marisa Serrano	Hélio Serejo
31 - Henrique Cirilo Correia	Lenilde Ramos	Hildebrando Campestrini
32 - Weimar Torres	Sérgio Fernandes Martins	Aldo de Queiroz Eduardo Machado Metello Abílio Leite de Barros
33 - Ovídio Correia	Emmanuel Marinho	Flora Egídio Thomé
34 - Tertuliano Meireles	Altevir Soares Alencar	
35 - Múcio Teixeira	Rubenio Marcelo	Argus Cirino
36 - Frânklin Cassiano Da Silva	Lucilene Machado Garcia Arf	Alcestre de Castro
37 - Padre José Valentim	Francisco Leal de Queiroz	
38 - Enzo Ciantelli	Humberto Espíndola	Nelly Martins Wilson Barbosa Martins
39 - João Tessitori Júnior	Geraldo Ramon Pereira	
40 - Lima Figueiredo	Ileides Muller	Lenine Póvoas

Fonte: Silus (2019) em complemento ao site da ASL (2022)

A ASL tem sua contribuição social por ser uma das primeiras a disseminar os textos literários, históricos e culturais sobre o estado. Além disso, é com ela que outras instituições como a União Brasileira de Escritores (UBE) e a Academia de Letras do Brasil em Mato Grosso do Sul ganham espaço dentro dos cenários da vida cultural de nossa gente.

Com o desmembramento de Mato Grosso em dois estados, realça a emancipação de autores e autoras comprometidos com a produção literária na região sulista. Diferentemente de alguns percursos historiográficos, em Mato Grosso do Sul não há como se enquadrar as produções escritas em períodos literários devido ao fato de que muitos dos nossos artistas da palavra mesclam seus textos nos mais diversos gêneros discursivos e momentos da Literatura.

É importante justificar essa questão, uma vez que “o discurso regionalista visa não apenas à criação de sua autoimagem (sic), mas à inserção no conjunto – e na disputa – do discurso nacional que, por seu turno, elege e cria determinadas regiões como legítimas representantes do nacional” (Leite, 2010, p. 9). Conforme já abordado anteriormente e explorado nas leituras de base indicadas no começo deste capítulo, não podemos deixar de lado a questão que a Literatura de Mato Grosso do Sul ainda é jovem, a ponto de ser “periodizada canonicamente”.

Dessa forma, vamos tratar de construir nosso percurso a partir de temas como a Poesia, a Prosa, a Crônica e a Produção Literária Contemporânea trazendo nessa construção nomes, obras e excertos para ilustrar nosso discurso.

2.2. OS PRIMÓRDIOS DA POESIA SUL-MATO-GROSSENSE

Na visão de Pontes (1981), a Poesia Sul-Mato-Grossense tem suas bases nas construções literárias europeias do século XVII e XVIII por meio da influência da França a partir dos movimentos artísticos que ocorriam no Rio de Janeiro. A via literária fluminense chegava por Corumbá, a maior cidade do estado neste período que recebia, da capital carioca, os grandes barcos e embarcações trazendo todo aparato necessário para a sobrevivência da população, inclusive os artísticos.

Um de seus poetas mais ilustres, Pedro de Medeiros é um dos pioneiros na produção poética do estado. Sua poesia interliga-se ao Parnasianismo e ao Simbolismo franceses, gerando como fruto uma poética das experimentações e sensações, como apresentamos no poema “Inquietude”:

INQUIETUDE...

(Pedro de Medeiros)

Virás um dia.. sei quando!?
Talvez para a despedida!
E nos veremos chorando,
Do contraste num transporte:
- tu subirás para a vida,
- eu descerei para a morte! ...

Tua Alvorada: - Bonança!
Meu Ocaso: - Inquietude!
- Irás rumo da Esperança
e eu, - rumo à Saudade!

Verás que um dia... Sei quando!?
Talvez para a despedida!
E nos veremos chorando,
Do contraste num transporte:
- tu subirás para a vida,
- eu descerei para a morte! ...

(Gomes, 1982, p. 142-143).

Nascido em Corumbá (MS) em 25 de novembro de 1891, Pedro Paulo de Medeiros Júnior foi jornalista e funcionário público federal, tendo ingressado como servidor do Ministério da Fazenda chegando até o cargo de Inspetor e Guarda-mor da Alfândega corumbaense. Faleceu em sua terra natal a 12 de abril de 1943. Sua poesia é hoje restrita ao conhecimento de poucos, uma vez que seus textos foram publicados em algumas revistas e salvaguardados nos arquivos da ASL. Seu único livro, **Poesias, Crônicas e Comentários**, foi publicado postumamente por seu filho Djalma em 1967, não se encontrando mais para aquisição seja em livrarias especializadas ou em lojas de livros usados.

Ainda em Corumbá, temos dois outros nomes da poesia: o consagrado pela crítica nacional Manoel de Barros e o “poeta (des)conhecido” Lobivar de Matos. Manoel Wenceslau Leite de Barros nasceu em 12 de dezembro de 1916, em Cuiabá (MT), onde passou parte de sua infância. Ainda criança, transferiu-se para Corumbá

onde passa a apreciar mais de perto o Pantanal e a esboçar os caminhos fortuitos de sua poética.

Para Grácia-Rodrigues (2006)

a poesia de Barros é construída de rupturas, frases fragmentadas, montagens insólitas, metáforas complexas, inusitadas e incongruentes. A gramática, nas mãos do poeta, é subvertida. Ao estabelecer relações inesperadas entre as palavras, libertando-as das grades que as revestem e as limitam, Barros desestabiliza os sentidos, extravasa os limites do dizível e transforma em substância poética a realidade do mundo natural que o circunda (Grácia-Rodrigues, 2006, p. 16).

Liderada por Millôr Fernandes, a crítica sobre o fazer literário das obras de Manoel de Barros são muitas. Além de textos jornalísticos, há uma gama de Artigos Científicos, Ensaios, Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado sobre a obra do autor que nos deixou aos 97 anos, em 13 de novembro de 2014.

Para ilustrar uma síntese dessa poética, estudada por Grácia-Rodrigues (2006), apresentamos alguns poemas da obra **Arranjos para Assobio**, editada em 1980:

GLOSSÁRIO DE TRANSNOMINAÇÕES EM QUE NÃO SE EXPLICAM ALGUMAS DELAS (NENHUMAS) OU MENOS
(Manoel de Barros)

Poesia, s.f.

Raiz de água larga no rosto da noite
Produto de uma pessoa inclinada a antro
Remanso que um riacho faz sob o caule da manha
Espécie de réstia espantada que sai pelas frinchas
de um homem
Designa também a armação de objetos lúdicos
com emprego de palavras imagens cores sons etc.
— geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas
loucos e bêbados

[...]

Boca, s.f.

Brasa verdejante que se usa em música
Lugar de um arroio haver sol
Espécie de orvalho cor de morango
Ave-nêspera!
Pequena abertura para o deserto

[...]

Poeta, s.m. e f.

Indivíduo que enxerga semente germinar e engole céu
Espécie de um vazadouro para contradições
Sabia com trevas
Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos como
um rosto

[...]

Apêndice:

Olho e uma coisa que participa o silencio dos outros
Coisa e uma pessoa que termina como silaba
O chão e um ensino.

(Barros, 2010, p. 181-184, grifos no original).

Na poesia barreana², conforme mensura Grácia-Rodrigues (2006) há um descompromisso de Manoel em seguir formas fixas e obedecer às normas linguísticas como faziam os autores de sua época. Ainda conforme a estudiosa,

apesar de sua forma ter muito de prosaico, no arranjo da frase e na seleção lexical, a poesia de Barros produz choque, supressa e estranhamento. As inusitadas associações de imagens revelam mundos invisíveis, tornam possível o que é impossível. Portanto, seja pelas metáforas, seja pelos recursos estilísticos de uma originalidade ímpar, é uma poesia profundamente marcada pelo inesperado (Grácia-Rodrigues, 2006, p. 16).

A poética de Manoel de Barros hoje já atingiu patamares que se inter-relacionam com outras artes, uma vez que sua obra já pode ser apreciada em filmes de curta e longa-metragem, exposições artísticas cuja poética é inspiração, canções, peças teatrais e cênicas por todo o país e pelo mundo.

Já Lobivar Barros de Matos, nasceu em Corumbá, em 11 de janeiro de 1914, tendo sido um advogado, jornalista e funcionário público. Graduado em Direito pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi lá que ele teve contato com o Modernismo Brasileiro. Publicou em 1935 seu primeiro livro pela editora Irmãos Pongeti **Areôtorare: poemas boróros** e, no ano seguinte, **Sarobá: poemas**, pela Minha Livraria Editora.

Lobivar recebeu, por sua primeira obra, um grande valor da crítica carioca, diferentemente de seu estado natal, em que, durante muitos anos, foi chamado de “modernista desconhecido” por muitos estudiosos de Literatura. Há que se considerar quatro nomes que foram os responsáveis pela socialização do nome de Lobivar entre nós: o folclorista José Octávio Guizzo, o professor José Pereira Lins, o docente Paulo Sérgio Nolasco dos Santos e, mais contemporaneamente, a professora Susylene Dias de Araújo, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), responsável pela publicação das duas primeiras obras em *fac-símile*, e tem trabalhado na reunião de suas

² Assim como Grácia-Rodrigues (2006), utilizaremos do termo barreano/barreana para adjetivar o trabalho do poeta.

obras completas incluindo os dois inéditos **Cados de Vida: contos** e **Rendas de Interrogação**.

Figura 08: Capas dos Livros “Areôtorare: poemas boróros” e “Sarobá: poemas”



Fonte: Araújo (2014)

Apresentamos, a seguir, dois poemas de Lobivar de Matos. O primeiro, extraído da obra **Areôtorare: poemas boróros**, e o segundo, homônimo de sua obra, **Sarobá: poemas**:

DESTINO DO POETA DESCONHECIDO

(Lobivar Matos)

Eu sou o poeta desconhecido...

Andei de cidade em cidade;
caminhei por vilas, grutas e montanhas;
atravessei riachos, pantanais imensos;
venci, afinal todas as distâncias
com o mesmo heroísmo selvagem
da minha tribo, forte e guerreira...

A ilusão é minha amiga e meu consolo.

Trago comigo o grito aterrorizante
de um povo oprimido dentro de si mesmo...
A coragem dos homens rudes de minha terra
lateja em mim,
palpita no meu sangue
e vibra, voluptuosa, em todo o meu ser.

A vida me embriaga e me aborrece...

Trago comigo todas as lendas boróras.
A grandeza de minha raça
fala nos meus cinco sentidos,
dança no círculo de ouro das minhas emoções
e canta no ritmo tumultuoso dos meus versos.

A felicidade me ilude, a mulher me desilude...

Trago comigo, à alma presa,
a inútil esperança da vitória.
A bondade de minha gente
fulgura, cintilante, nos meus feitos,
rola, estuante de harmonia, nos meus gestos
e, floresce, orvalhada de luz, nas minhas atitudes.

Busco sem cessar, dia e noite,
numa luta generosa e boa,
luz para a Razão, pasto para a Inteligência.

Eu sou o poeta desconhecido.
Não sei o destino que me espera,
Porque sou o próprio destino.
(Araújo, 2009, p. 34-35).

Na poesia de Lobivar Matos, podemos perceber o destino como centro de sua enunciação, “revela o vai e o vem do andarilho pelas cidades e retoma a figura do poeta que transcende a condição de um artista limitado e restrito a um só lugar, para tornar-se um homem do mundo” (Araújo, 2014, p. 84). Essa questão fica expressa devido ao fato de o poeta ter transitado durante sua vida entre as cidades de Corumbá, sua terra natal, e o Rio de Janeiro, lugar onde passou a viver até seu último dia de vida.

Falecido aos 33 anos, em 27 de outubro de 1947, no Rio, Lobivar amou a terra de origem, apregoou suas características, sua gente e suas singularidades em diversos poemas, como é o caso de “Sarobá” que dá título ao seu segundo livro publicado:

SAROBÁ
(Lobivar Matos)

Bairro de negros,
negros descalços, camisa riscada,
beißolas caídas,
cabelo carapinhé;
negras carnudas rebolando as curvas,
bebendo cachaça,
negrinhos sugando as mamas murchas das negras,
negrinhos correndo doidos dentro do mato,
chorando de fome.

Bairro de negros,

casinhas de lata,
água na bica pingando, escorrendo, fazendo lama;
roupa estendida na grama;
esteira suja no chão duro, socado;
lampejo de querosene piscando no escuro;
negra abandonada na esteira tossindo
e batuque chiando no terreiro;
negra tuberculosa escarrando sangue,
afogando a tosse seca no eco de uma voz mole
que se arrasta a custo
pelo ar parado.

Bairro de negros,
mulatas sapateando, parindo sombras magras,
negros gozando,
negros beijando,
negros apalpando carnes rijas;
negros pulando e estalando os dedos
em requebros descontrolados;
vozes roucas gritando sambas malucos
e sons esquisitos agarrando
e se enroscando nos nervos dos negros.

Bairros de negros,
chinfirim, bagunça,
Sarobá.
(Araújo, 2009, p. 75-76).

A poética de “Sarobá” denota o que Gomes (1983) configura como um fazer literário voltado ao povo e as suas questões sociais. Dos esquecidos, inexistentes e não gratos surge a expressão da arte sem molduras ou amarras, típicas de um modernista, que, na atualidade, já não pode ser mais considerado um desconhecido como fora ao longo de muitas décadas em Mato Grosso do Sul.

Com relação a outros autores conterrâneos de Lobivar, Pontes (1981) apresenta ainda alguns nomes da poesia corumbaense até o ano de publicação de sua obra: Alceste de Castro, Carlos de Castro Brasil, Carlos Vandoni de Barros, Clio Proença, Franklin Cassiano da Silva, Gabriel Vandoni de Barros, Luiz Feitosa Rodrigues e Renato Báez.

Já em Três Lagoas, na região leste do estado, o mesmo período também teve seus expoentes na produção literária. Além de Elmano Soares, já citado como um dos precursores de nossa Literatura, temos na cidade o nome de Rosário Congro, nascido em São Paulo em 11 de setembro de 1884, radicou-se em MS no ano de 1907, foi um grande advogado na região leste do estado além de ter sido, segundo Gomes (1983), Intendente-Interventor em Campo Grande na gestão de Dom Aquino Correa.

Desempenhou também as atividades de Prefeito de Três Lagoas, Deputado Estadual, Secretário de Agricultura e Servidor Público do Tribunal de Contas do Estado

(Gomes, 1983). Seu nome é um dos mais célebres da Literatura produzida na região leste de Mato Grosso do Sul. Com suas vertentes artísticas pautadas no Parnasianismo, escreveu poemas e sonetos, tendo “As Garças” sido o de maior destaque, conforme ilustramos abaixo:

AS GARÇAS
(Rosário Congro)

Morre a tarde de rosas na planura,
No Pantanal desce a tristeza agora,
Branças, tão brancas como a neve pura,
Ao pouso as garças voltam, céu em fora.

Quando refulgem os vitrais da aurora
Na beleza sem par da iluminura,
O bando, que nas frondes alcandora,
Parte em revoada, sobre a vasa impura.

Aves hieráticas das verdes naves,
Dos silêncios profundos e suaves,
No sonho azul das íbis enlevadas...

Lírios alados das regiões serenas,
Trazéis na alvura imácua das penas
A pureza das virgens impecadas!
(PONTES, 1981, p. 52-53).

Rosário Congro teve sua importância não só na Poesia Sul-Mato-Grossense, mas também no desenvolvimento de Mato Grosso e na formação de MS nos âmbitos político, econômico e social. Sonetista de Três Lagoas, trouxe as belezas da cidade que o acolheu como forma de enaltecer o lugar onde fundou os alicerces de sua família. Hoje está eternizado em monumentos, salas e ruas da cidade onde as garças dançam sob o pôr do sol da Lagoa Maior.

Além dos dois três-lagoenses já citados, merece destaque para esse período embrionário da Literatura de MS o nome de Sabino José da Costa, outro poeta vinculado aos ditames do Parnasianismo. Para Gomes (1983), seu nascimento remonta ao dia 10 de julho de 1889 na cidade de Corumbá, enquanto que para Pontes (1981, p. 57) seu nascimento ocorreu na cidade de Três Lagoas. Ambos os autores relatam que Sabino exerceu a função de advogado e também de professor, tendo esta última grande elogios por parte dos dois autores.

Outra cidade de Mato Grosso do Sul merece destaque neste percurso: Dourados. Das vozes que ganham visibilidade na Literatura até os anos 1980 temos Armando da

Silva Carmelo, Altair da Costa Dantas e Weimar Gonçalves Torres. Este último, nasceu em Ponta Porã (MS), em 6 de dezembro de 1922, passando a residir em Dourados (MS) onde atuou no campo jurídico, devido ao fato de sua formação em Direito e, também, como jornalista ao fundar o jornal **O Progresso**, ativo até nossos dias.

Weimar Torres faleceu em 14 de setembro de 1969 vítima de um acidente aéreo enquanto desenvolvia suas funções como Deputado Federal por Mato Grosso. Não tendo deixado obra publicada em vida, escreveu poemas marcantes por retratar a saudade e o amor por sua terra natal, como exemplificamos no poema “Ponta Porã”:

PONTA PORÃ
(Weimar Torres)

Viajante:
este pedaço azul de maravilha,
este rincão de luz e verdura sem fim,
todo esse encantamento que rebrilha
e que emociona assim;
este sol, este céu, esta quimera,
que envolve o coração,
este cântico astral de primavera,
esta doce migalha de sertão;
este recanto místico de serra
toda essa enorme esperança de amanhã
é meu berço, é meu lar, é minha terra
que um pioneiro chamou Ponta Porã.
(Gomes, 1983, p. 179).

Como dito, Weimar Torres não deixou obra publicada em vida. Sua esposa, Adilles do Amaral Torres com o apoio do jornalista Wladimir Muller, publicou uma obra póstuma intitulada **Meus Versos**, em 1970, em Campo Grande. Conforme aponta Gomes (1983), os textos de Torres eram veiculados nos jornais e revistas do estado e no periódico dedicado à Literatura do jornal **O Progresso**.

Com exceção de Manoel de Barros, todos os demais poetas podem ser considerados como os precursores da Literatura Sul-Mato-Grossense devido ao fato de que estes foram pioneiros em suas produções e por divulgarem seus textos nas revistas e jornais do sul do estado. Barros é exceção pelo fato de que sua poética atravessou os anos e ganhou notoriedade no final de 1970 enquadrando-o em um patamar muito diferente dos demais.

2.3. OS PRIMÓRDIOS DA PROSA EM MATO GROSSO DO SUL

Conforme argumenta Pontes (1981), a região sul de Mato Grosso não dispunha, no período inicial, de produções literárias de grandes prosadores, assim como ao norte, podemos aferir grandes nomes como José Barnabé de Mesquita e Rubens de Mendonça, por exemplo. Em MS e MT, a prosa de ficção, até os anos 1980, era quase escassa, mas obteve seu prestígio com a prosa histórica.

Ainda nos estudos de Pontes (1981), a prosa em seu período embrionário

é considerada rica, com bons monografistas e ensaístas, versando aspectos de Mato Grosso, desde a Colônia até os tempos atuais, comparecendo até mesmo, neste campo, as memórias e a biografia [...]. Se a história mato-grossense é rica e brava, parece que os autores do Oeste procuraram se esmerar nesse terreno literário através de produções sérias, pesquisadas, em que se denota a preocupação com o debate, inexistente na historiografia literária (Pontes, 1981, p. 75).

Em sua obra, Pontes (1981) relata que um dos primeiros a se preocupar com esta questão foi Alfredo Maria Adriano d'Escragnolle Taunay, o Visconde de Taunay que mesmo não nascendo na região de Mato Grosso, soube registrar muito bem fatos e narrativas sobre o povo dessa região. Taunay iniciaria o que depois de alguns anos seria uma atividade recorrente em Mato Grosso do Sul: escritores de outras localidades, não nascidos nas terras (sul-)mato-grossenses que escrevem sobre a região.

Duas de suas obras, narram e marcam a presença do território de MS em sua Literatura: **A Retirada da Laguna**, publicada em francês em 1871 e traduzida ao português em 1874, e **Inocência**, escrita em português e foi traduzida em outras línguas.

Da primeira obra, destacamos o prólogo, em que Taunay apresenta as proposituras da narrativa e desvela seu conteúdo:

PRÓLOGO

É o assunto deste volume a série de provações por que passou a expedição brasileira, em operações ao Sul de Mato Grosso, no recuo efetuado desde a Laguna, a três e meia léguas do rio Apa, fronteira do Paraguai, até o rio Aquidauana, em território brasileiro, trinta e nove léguas, ao todo, percorridas em trinta e cinco dias de dolorosa recordação.

Devo esta narrativa a todos os meus irmãos de sofrimento, aos mortos ainda mais do que aos vivos.

Em todos as épocas largo interesse se ligou às retiradas, não só por constituírem operações de guerra difíceis e perigosas, como nenhuma outra, mas ainda porque os que as executam, já sem entusiasmo nem esperanças, frequentemente entregues ao desânimo, ao arrependimento de erros ou das consequências de erros, precisam arrancar ao espírito, assim preocupado, os

meios de enfrentar a fortuna adversa, que a cada passo os ameaça, com todos os seus rigores. Em tais contingências requer-se o verdadeiro cabo de guerra: ali há de se lhe revelar o característico essencial: a inabalável constância.

Vive a Retirada dos Dez Mil em todas as memórias. Colocou Xenofante na plana dos primeiros capitães. Nos tempos modernos vários ocorreram não menos notáveis: a de Altenheim, pelo marechal de Lorge, após a morte de Turenne, seu tio, e que ao grande Condé fez declarar que lha invejava; a de Praga, enaltecedora da nomeada do conde de Belle Isle: a de Plaffenhofen, por Moreau, tida como um dos mais belos jeitos d'armas, efetuados por Turenne; já em nossos dias: a de Talavera, que levou Lorde Wellington, triunfante, a Lisboa; a que honrou o funesto regresso de Moscou e em que o Príncipe Eugênio e o Marechal Ney rivalizaram, em heroísmo; a de Constantina pelo Marechal Clausel e outras menos célebres; mas que, no entanto, pela variedade dos perigos e das misérias, chamam a atenção da história.

Resta-nos solicitar a maior indulgência para esta narrativa cujo único mérito pretende ser o dos fatos expostos. Tiramo-los de um diário escrito em campanha.

Assim, nela hão de abundar as incorreções, demasias e repetições; cremos dever deixá-las; são indícios da presença da verdade.

Alfredo D'Escragnolle Taunay.

Rio de Janeiro, outubro de 1868.
(Taunay, 2012, p. 23).

Sobre esta obra, Pontes (1981) relata que sendo uma prosa histórica, constitui-se num relato dramático dos sofrimentos dos combatentes da Guerra do Paraguai ao invadirem o país pelo lado sul de Mato Grosso, com vista ao recuo das tropas da Laguna próximo ao Rio Apa até o Rio Aquidauana, desvelando, assim, uma paisagem natural e fluvial das terras que um dia seriam denominadas Mato Grosso do Sul.

Considerada como um clássico da Literatura Brasileira, *Inocência* é outra obra de Taunay que “foi capaz de enquadrar a história [...] em um cenário e em um conjunto de costumes sertanejos onde tudo é verossímil. Sem que o cuidado de o ser turve a atmosfera agreste e idílica que até hoje dá um renovado encanto à leitura da obra” (Bosi, 2017, p. 153).

Os dizeres de Bosi (2017) se confirmam a partir do excerto extraído da obra, que apresentamos abaixo:

O sertanejo que de nada cuidou, que não ouviu as harmonias da tarde, nem reparou nos esplendores do céu, que não viu a tristeza a pairar sobre a terra, que de nada se arreceia, consubstanciado como está com a solidão, para, relanceia os olhos ao redor de si e, se no lagar presente alguma aguada, por má que seja, apeia-se, desencilha o cavalo e reunindo logo uns gravetos bem secos, tira fogo do isqueiro, mais por distração do que por necessidade.

Sente-se deveras feliz. Nada lhe perturba a paz do espírito ou o bem-estar do corpo. Nem sequer monologa, como qualquer homem acostumado a conversar.

Raros são os seus pensamentos: ou rememora as léguas que andou, ou computa as que tem que vencer para chegar ao término da viagem.

No dia seguinte, quando aos clarões da aurora acorda toda aquela esplêndida natureza, recomeça ele a caminhar, como na véspera, como sempre.

Nada lhe parece mudado no firmamento: as nuvens de si para si são as mesmas. Dá-lhe o sol, quando muito, os pontos cardeais, e a terra só lhe prende a atenção, quando algum sinal mais particular pode servir-lhe de marco miliário na estrada que vai trilhando (Taunay, 2000, p. 34).

Outro prosador sul-mato-grossense que merece destaque, antes dos anos 1980, é Hélio Serejo. Nascido em Nioaque (MS), a 12 de junho de 1912, Serejo foi um grande jornalista sul-mato-grossense, visto pela crítica como um dos maiores prosadores do estado. Sua contribuição à Literatura o levou a ocupar uma cadeira nas Academias de Letras de MT e MS, além de ser correspondente a outras Academias como a do Paraná e a Associação Paulista de Imprensa.

Serejo conviveu durante anos com o sul de Mato Grosso e sua cultura fronteiriça e, segundo Pontes (1981) ninguém como o autor conheceu tão bem as façanhas e vicissitudes da nossa gente, suas obras são dotadas de personagens característicos e caricatos da formação do MS e seu trabalho bibliográfico ganhou muito respeito entre os demais autores.

Conhecedor da região da fronteira com o Paraguai e sabedor das histórias do ciclo ervateiro, Hélio Serejo, em seus textos, poemas e crônicas, relata a vida dos trabalhadores e do povo da região, conforme apresentamos no excerto abaixo:

Foi rápida a cena. O ingênuo aconçáguo, com o intuito de divertir os festantes, toma nos braços a formosa cunhã e sai rodopiando espalhafatosamente pela sala. Pelo rancho aberto e iluminado por piscolejantes lampiões de querosene, reboam estridentes gargalhadas, abafando os acordes da típica do trio Ojeda Parra.

Nesse ínterim, alguém, salta de um canto, feroz como uma suçuarana acuada num claro traiçoeiro da mata bruta. Um silêncio de morte cai sobre o ambiente. Ninguém respira. Só o vento agita as tranças das folhas de pindó que cobrem a rústica pérgula.

Um mineiro arrojado, ágil como a urutu, tenta evitar a tragédia. Vai de encontro ao monstro enfurecido, mas chega demasiadamente tarde. Uma faca longa e filosa reluz no ar três vezes seguidas. Ouve-se um grito macabro e angustioso. Um corpo sem cabeça cai pesadamente no chão. Nessa mesma noite fez-se o velório enquanto a farra prosseguia como se nada houvesse acontecido. São as tragédias vulgares das fronteiras abandonadas (Serejo, 2008, p. 112).

A cena retratada pelo autor demonstra uma passagem ocorrida em uma festa, evento muito comum nos finais de semana nas regiões de Dourados e Ponta Porã cujos moradores eram oriundos das mais diversas regiões do país, devido ao fato de migrarem para a região oeste do estado para trabalharem com a extração e produção da erva mate. A partir desse trecho, compreendemos, assim como Anastácio (2014), que o autor age em sua obra

como sujeito que ouviu a história e como sujeito processo da história, na perspectiva de quem esteve em um tempo e local, e, quando já retirado, o elege como referência nas narrativas. Na intersecção de fatos realizados, ocorridos, e o reconto, está o entrelugar do fazer literário serejiano que se faz, ademais, pela atipicidade da inserção de dois aspectos à sua obra: insere fatos vividos por ele e por seu pai às narrativas e possui, ao longo de 60 livros (Anastácio, 2014, p. 25).

Hélio Serejo contribuiu com a cultura do estado por meio de sua vasta produção literária. Foi um dos maiores prosadores de nossa região, tratou do ciclo ervateiro, do homem da fronteira, das mazelas socioculturais de uma região de grande escala produtiva, porém, muito esquecida por seus governantes (Campestrini, 2008). O escritor, jornalista e folclorista faleceu em 8 de outubro de 2007 aos 95 anos.

Outro grande precursor da prosa em Mato Grosso do Sul é Ulisses Serra. Ulisses nasceu em Corumbá, mas morou em Campo Grande boa parte de sua vida, foi Deputado, Jornalista e Tabelião. Na noite de 13 de outubro de 1971 lançou, no Hotel Campo Grande, a obra **Camalotes e Guavirais**, que, de acordo com Pontes (1981, p. 37), constituiu-se em “uma cerimônia literária jamais vista em todo Estado de Mato Grosso, mesmo em Cuiabá, famoso centro de cultivo das letras [...]. Nenhuma pessoa, de algum modo ligada à arte literária, pelo amor à leitura ou pelo cultivo das letras, conseguiu ficar em casa”.

Apresentamos, a seguir, uma crônica da obra que retrata a vida de dois ilustres moradores do estado na época:

MARIA BOLACHA E JOSETTI

As cidades não se formam e se caracterizam apenas pelos seus prédios, vitrinas, anúncios luminosos, veículos que se entrecruzam, monumentos, canteiros e chafarizes. Forram-se de tradições, costumes, cultura e sensibilidade. Igualmente dos seus tipos populares, paisagem humana a constituir a alma móvel e errante das ruas.

Maria Bolacha e Josetti, de temperamentos opostos, contemporâneos de calçada, engastaram na fisionomia alegre e buliçosa da cidade.

A primeira, anciã, morena cor-de-mate, baixa e gorda, olhos verdes, andar de papagaio e de pano à cabeça, personificava o inconformismo, a reação e a luta. Quando a malta de garotos gritava-lhe apelido, que ela julgava enxovalhante, vinha-lhe à boca o palavrão, vibrava violentamente o chicote que sempre tinha às mãos e perseguia os seus agressores morais. Todos os dias e o dia todo, de ponta a ponta das ruas, era zombaria dos *gravochoes* caboclos e a reação permanente e feroz de Maria Bolacha. À tarde, pelo cansaço, com voz fraca e enternecida, ofegante, pedia clemência aos garotos para que não a chamassem *assim*. Eles se condoíam, silenciavam e uma trégua se estabelecia. Súbito, sobrevinha a irreverência, sibilava um novo Maria Bolacha. Também ressoava um novo palavrão, de novo ela vibrava o seu chicote e se arremessava contra aqueles diabretes.

Alquebrada pelos anos, extenuada pela luta e já doente, um dia abandonou a arena das ruas e voltou, para sempre, à sua mansarda no sítio nativo, da Mata do Segredo. Mas, enquanto forças teve, disputou o direito às ruas, defendeu sua dignidade e repeliu a rebenque e pedradas a alcunha desmoralizante. Josetti não era assim. Era um vaganau diferente. De família ilustre, tinha cordura e mansuetude. O riso comedido e o gesto ainda elegante repontavam dos andrajos que o cobriam. Usava oito, dez, doze e mais anéis em cada mão, de latão e pechisbeque, uma verdadeira manopla. Uma revivescência melancólica dos seus tempos áureos de moço da sociedade, quando se acostumara ao linho e à cambraia, à seda e o perfume francês. Frequentava os bares do centro da cidade mas nada pedia, nem mesmo insinuava que se lhe pagasse isto ou aquilo. Sempre o sorriso, a mesura, o escrúpulo que o infortúnio não lograra destruir. Em troca tinha a simpatia da cidade. E até o respeito também. Por duas ou três vezes, boêmios de posse vestiram-no com requintes de elegância e soltaram-no nas ruas para o espanto de todos e seu próprio entusiasmo em ver-se como nos dias áureos de outrora.

Daqueles escombros humanos e daquele dismantelamento psíquico vinham momentos de lucidez, intermitentes e fugazes. Instigado, falava da sua vida de contador de primeira plana que fora e dos seus dias de funcionário categorizado das Docas de Santos; mas não fazia praça disso, falava com discrição e medida. Nunca, porém, falava da origem da sua desdita, da fronteira *salerosa* que o afagara e o envolvera no *nhanduti* sutil e perigoso dos seus encantos e depois, com incêndios de sangue nas veias e alvoradas de mocidade, não quis aquilo que a escritora mundana e célebre chamara de monotonia de um só leito. Indiferente aos frangalhos a que iria reduzir um homem, partiu em busca de outras festas genésicas. Josetti, aturdido, fechou os ouvidos ao conselho do curandeiro a Juca Mulato: “*Esquece calmo e forte esse amor que te exaspera, que há um outro amor que espreita e espera o teu...*”

E ensandeceu.

Morreu numa madrugada friíssima. Encontraram-no com os seus farrapos e seus anéis sob as escadarias do Edifício Korndorfer. Amigos espontâneos, humildes uns, outros de alto coturno social, foram devolvê-lo à terra e mandaram celebrar ofícios religiosos pela sua alma. Um recolheu os seus famosos anéis doirados para o museu que a cidade um dia ira ter. Outro, seu conterrâneo da Cidade Branca, pintor de sensibilidade, já o havia fixado numa tela a óleo, que hoje enfeita o escritório de advocacia que o talentoso Wilson Martins fundou. O artista fez ressurgir daquelas ruínas humanas, daqueles andrajos e anéis, o riso característico e triste do Josetti.

Maria Bolacha simbolizou a resistência moral que o convívio sórdido das calçadas não enodoou. A impropérios e a relho lutou ferozmente contra a chacota, cobrando à turba inconsciente e alegre o seu inalienável direito à liberdade das ruas.

Josetti encarnou outro tipo. Dominava a cidade com a origem da sua desventura, com seus anéis baratos, reflexos do que ele fora outrora, com seu

sorriso e sua mansidão. Um *clochard* que, sem o saber, ensinava a todos o fabuloso poder do riso e da bondade (Serra, 2004, p. 115-117).

Ainda de acordo com Pontes, na medida em que os leitores iam adquirindo os volumes de **Camalotes e Guavirais**, iam folheando as páginas e reconhecendo histórias de pessoas conhecidas, parentes, amigos e, às vezes, até suas próprias histórias, marcadas pelas ilustrações de Fausto Furlan.

A leitura de Ulisses Serra remonta ao passado e a formação de Campo Grande, pois, em **Camalotes e Guavirais**, o autor rememora fatos do cotidiano e histórias de vida de pessoas simples, que viviam pelas ruas da cidade morena e que, de alguma forma, contribuíram para a formação cultural do nosso Estado.

Com relação aos primórdios do desenvolvimento da prosa sul-mato-grossense, Pontes (1981) reclama ao leitor a ausência de prosadores no estado. Em seus estudos, o autor relata que o gênero era pautado nas narrativas de colonização das terras mato-grossenses e que boa parte de seus escritores estão concentrados em MT e não em MS.

Outro reclame feito em **História da Literatura Sul-Mato-Grossense** é a ausência da prosa de ficção. No período que consideramos ser o primórdio das produções escritas em MS, José do Couto Vieira Pontes relata que a poesia imperou sobre o texto prosaico. O Visconde de Taunay produziu sua obra em torno das vertentes regionalistas, Hélio Serejo e Hernâni Donato escreveram seus textos em torno das vertentes fronteiriças, Ulisses Serra produziu suas escrituras com estrutura textual mais característica ao conto e Otávio Gonçalves Gomes escrevia poemas em prosa, mas nenhum deles obteve o título de prosador por vias da ficção (Pontes, 1981).

Quanto a outros nomes expressivos sobre a prosa no estado, José do Couto Vieira Pontes menciona Abel Freire de Aragão, Elpídio Reis, Henedina Hugo Rodrigues, Inah Metello Machado, Jorge Antonio Siufi, Licurgo de Oliveira Bastos, Padre José Luiz Valentim e Severino Ramos de Queiróz (Pontes, 1981), todos estes com produção focada no gênero crônica.

Apresentamos acima alguns aspectos historiográficos sobre as primeiras manifestações da poesia e da prosa na Literatura de Mato Grosso do Sul. Os autores citados podem ser enquadrados como pioneiros dessas produções devido ao fato de transitarem entre uma criação literária dentro de um estado ainda indiviso, mas com suas formulações político-econômicas e culturais muito bem definidas.

O Norte já possuía uma consistência produtiva devido ao fato de que suas instituições culturais, como o Instituto Histórico e Geográfico do Mato Grosso, em 1919, a Academia Mato-Grossense de Letras, em 1923, e outros órgãos vinculados à cultura eram constantes nas ações artísticas. Além disso, a criação da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), em Cuiabá, fez com que a instituição investisse na produção artístico-cultural local valorizando seus artistas.

Enquanto Mato Grosso tinha em seu processo de desenvolvimento a estruturação de um projeto literário (Mahon, 2021), o sul do estado também possuía alguns ideais e os colocava em prática por meio da Literatura. A escrita literária era um dos grandes moes que (indiretamente) apresentava ao país a sólida e consistente capacidade de emancipação do território sul em um novo estado.

Nascia nesse contexto a Literatura “dita” Sul-Mato-Grossense e, os nomes tratados neste primeiro momento do capítulo, tem um grande peso e responsabilidade em dar ênfase e oportunidade aos nomes que vieram e ainda virão a corroborar com a escrita literária do MS.

2.4. PRODUÇÕES CONTEMPORÂNEAS

Consideramos contemporâneas as produções e artistas que escreveram e escrevem em nosso estado desde a sua divisão em 1977. Conforme apresentamos no começo deste capítulo e também pode ser aferido em trabalhos como o de Bittar (2009) e Silus (2020), o projeto emancipatório e divisionista de MT em dois estados culminou com a assinatura do decreto de divisão em 1977.

Mas em período anterior a este movimento, alguns autores já se posicionavam a favor da divisão do estado e da criação de Mato Grosso do Sul. Um caso muito empenhado de apoio à causa divisionista é o nome de Lélia Rita Euterpe de Figueiredo Ribeiro.

Sul-Mato-Grossense nata, Lélia Rita era filha de Menodora Fialho de Figueiredo e Arnaldo Estevão de Figueiredo, este, um grande nome do movimento divisionista e um dos primeiros membros da gestão do novo estado brasileiro. Dada a influência familiar, a autora não poderia jamais negar suas raízes “litero-divisionistas”.

Publicou, em 1977, **Amor em Todos os Quadrantes**, um livro de poesias em que se misturam a poética amorosa com o desejo de emancipação; em 1983, **Estação Provisória** – livro de poemas com ilustrações de artistas plásticos em ascensão no cenário regional; em 1986, **Cantos, Gritos e Tombos** – poesias em parceria com a filha e escritora Dora Ribeiro e, em 1993, **O Homem e a Terra**, obra em que narra com precisão a história da ocupação e povoamento de MT e MS além de um esboço histórico da família Figueiredo como uma das construtoras de nosso estado.

Dividido em duas partes, “Poemas da Divisão” e “Cadeirinhas de Arruar”, **Amor em Todos os Quadrantes** é uma das obras cujas vertentes poéticas relatam a emancipação do estado. A primeira parte do livro consta de poemas totalmente voltados às questões divisionista, como é o caso do primeiro poema da obra que apresentamos a seguir:

DIVIDIR PARA MULTIPLICAR

(Lélia Rita de Figueiredo Ribeiro)

Mato Grosso!
Mato Grosso do Norte!
Mato Grosso do Sul!

Extrapolar divisas
Extroverter riquezas
Vitalizar as gentes
Impulsionar o Gigante
Desacorrentá-lo de vez!

Fazer vibrar o homem
esse desconhecido escondido
nas matas ou nos campos
nos montes ou nas campinas
nos rios ou nos garimpos
nos ervais ou nos pantanais
nos cerrados ou nas lavouras
aos pés dos montes
ou nos altoplanos – fechados –

Comunicar-lhe:
Nova luz nova harmonia
menos solitude
mais alegria energia
e arrojado destemor.

Fazer vibrar o Homem
Libertá-lo da peste
Do subdesenvolvimento
Alimentá-lo com seiva de progresso
Conduzi-lo
Por árduas sendas de crescimento

Fazer vibrar o Homem
Levar ao Norte e ao Sul
A Leste e a Oeste
Toda a inquieta e ardente pulsação
Que agita o imenso torrão.

Dividir? Sim DIVIDIR!
Mas para Multiplicar
Multiplicar divisas
Multiplicar cultura
Multiplicar fartura
Multiplicar Multiplicar...

Dividir? Sim DIVIDIR!
Somente a solidão
Dividir a melancolia das matas
Dividir a endemia do sertão!
Dividir Homens?
Nunca jamais!
Aproximá-los
Construindo novas pontes
Derrubando velhos muros
Caminhando juntos
Por largas estradas
Sob o imenso sol
A mesma fé
E o mesmo ideal.
Sob a mesma e amada
Bandeira do Brasil!

Dividir o Homem?
Nunca jamais!
Como se pudera
Em tempo algum
Dividir a alma mato-grossense!
(Ribeiro, 1977, p. 17-18).

O longo poema, Lélia Rita apresenta as nuances de um dos grandes lemas das várias tentativas e vários movimentos de separação: Dividir para Multiplicar. O lema foi proposto, conforme Bittar (2009), em 1959 por entusiastas da divisão dos estados, sendo que o pai da poetisa fazia parte.

Em seu conteúdo, o poema aponta as benesses da divisão, mas sem despontar a divisão do homem, ou seja, da população mato-grossense que, de acordo com ela, jamais será dividida por estar ligada pela alma, mesmo que em sua oitava estrofe (a mais longa do poema), a autora apresenta os grandes motivos que levam à divisão de MT e MS.

Dotada desse regionalismo nato, conforme já apresentamos, Lélia Rita pode ser considerada uma típica sul-mato-grossense. Nascida no estado, filha de pais engajados

com as questões sociais de nossa gente, além de ter sido esposa de Haroldo Sampaio Ribeiro, um médico veterinário e professor responsável pela criação do Curso de Medicina Veterinária em MS.

O vínculo da escritora com as questões do estado se perpetuou com a publicação de **O Homem e a Terra**, obra em que faz uma análise de conjuntura do povoamento e desenvolvimento das terras de MT e MS, além de apresentar como sua família (os Figueiredo), em especial seu pai, contribuíram para esse processo. Faleceu em 23 de agosto de 2020 vítima de complicações da COVID-19.

Ainda no campo da poesia, podemos destacar outra autora contemporânea que também produz suas escrituras em vertente regionalista: Raquel Naveira. Nascida em Campo Grande, Raquel Maria Carvalho Naveira formou-se em Direito e Letras pelas Faculdades Unidas Católicas de Mato Grosso – FUCMT, é mestra em Comunicação e Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, foi professora do Colégio Nossa Senhora Auxiliadora, e da Universidade Católica, onde atuou também como apresentadora de programas desenvolvidos pela TV universitária e assessora da Editora.

Conforme pontua Maria Adélia Menegazzo (2013),

Raquel Naveira pode ser considerada uma das vozes femininas mais importantes da poesia em Mato Grosso do Sul, principalmente pelo modo como articula no universo poético o rigor da razão com a delicadeza da sensibilidade que, a nosso ver, respondem pela feminilidade em seu discurso. [...]. A obra de Naveira foi objeto de estudos acadêmicos, e de ensaios de estudiosos da literatura sul-mato-grossense. [...] Muito já se falou sobre o compromisso da poesia de Raquel Naveira com as coisas da terra, que entendemos como um dado inesgotável quando trabalhado poeticamente (Menegazzo, 2013, p. 17-18).

Com vasta produção desde os anos 1980, Naveira publicou as obras **Via Sacra** (1989), **Fonte Luminosa** (1990), **Nunca-Te-Vi** (1991), **Fiandeira: ensaios** (1992), **Guerra entre Irmãos: poemas inspirados na Guerra do Paraguai** (1993), **Sob os Cedros do Senhor: poemas inspirados na imigração árabe e armênia de Mato Grosso do Sul** (1994), **Canção dos Mistérios** (1994), **Abadia** (1994), **Mulher Samaritana** (1996), **Maria Madalena** (1996), **Caraguatá: poemas inspirados na Guerra do Contestado** (1996), **O Arado e a Estrela: ensaios** (1997), **Rute e a Sogra Noemi** (1997), **Casa de Tecla** (1998), **Senhora** (1999), **Stella Maia e Outros Poemas** (2001), **Com Nus Frontais** (2001), **Maria Egipcíaca** (2002), **Tecelã de Tramas: ensaios sobre interdisciplinaridade** (2004), **Portão de Ferro** (2006), **Literatura e Drogas e Outros Ensaio**s (2007), **Caminhos de Bicicleta: crônica** (2010), **Senhora** (2010), **Sangue**

Português: raízes, formação e lusofonia (2012), **Álbuns da Lusitânia** (2012), **Quadro de Artista** (2013), **O Avião Invisível: crônicas** (2017), **Mar de Rosas: crônicas** (2018), **Menina dos Olhos** (2018), **Poemas Portugueses** (2019), **Leque Aberto: crônicas/ ensaios** (2020), **Romanceiro de Cabeza de Vaca: o andarilho das Américas** (2020) e **Manacá: prosa poética** (2021).

Além destas obras, Naveira integra também antologias e compêndios: **Intimidades Transvistas** (1997), obra de poemas que ilustram quadros de Valdir Rocha; **Xilogravuras** (1998), livro de xilogravuras do artista plástico Valdir Rocha com conjunto de poemas de vários escritores; **Casa e Castelo** (2002), obra que reúne os poemas de **Casa de Tecla e Senhora**; **Jardim Fechado: uma antologia poética** (2016); **Antologia Poética de Raquel Naveira** (2022), uma seleção de textos com apresentação e organização da professora e membro da ASL Enilda Mougnot Pires.

Pela descrição da quantidade de obras publicadas, podemos perceber o quão vasta é a atuação de Raquel Naveira para com a Literatura. Além disso, é perceptível a relação entre sua poética e a regionalidade sul-mato-grossense porque em quase todas as obras encontramos poemas dedicados ou que mensuram personagens, vultos históricos, lugares ou paisagens do estado de MS, como é o caso do poema “Rio Apa” que apresentamos a seguir:

RIO APA
(Raquel Naveira)

Olhe no mapa,
Aqui entre o sul de Mato Grosso
E o Paraguai,
À beira duma cidade chamada Bela Vista,
Passa o rio Apa.

Se conheço o Apa?
Ah! Amigo!
Quando criança
Não havia ponte,
Ele me parecia tão largo...
Atravessávamos em pequenos barcos,
Minha avó de sombrinha de estampa
E aquele ar de quem usava perfume francês.

Rio Apa...
Lembro-me das savanas secas,
Dos pés de cedro,
Das laranjeiras amargas,
Ardidas de sol;
Um som misterioso nas margens:

Gemidos,
Gritos de guerra,
Cordas de harpa.

Ao longe
Via a escadaria de uma igreja,
Uma santa na lapa;
Na ribanceira,
Um marco:
Jovens rapazes
Mortos no Apa.

Pescava nas águas turvas,
Entre os morros de formigas,
Envolto numa capa
Porque às vezes faz muito frio
No Apa.

Se conheço o Apa?
Ah! Amigo!
Está vendo esse mapa,
Este filete azul?
Ficou gravado para sempre,
Artéria em meu coração.
(Naveira, 2015, p. 238-239).

A questão do regionalismo é vista por Dorsa (2001) como um reflexo da integração do homem em seu meio e com suas relações socioculturais. Na poesia naveiriana, é possível conceber que essas marcas do regional estão impregnadas de metamemória, memórias, vivências e olhares alheios em que constituíram suas tramas poéticas.

Com o poema “Rio Apa”, observa-se que “o espírito fronteiriço naveiriano adveio desde a infância, quando passava as férias à beira do rio Apa, em Bela Vista, fronteira com o Paraguai” (Dorsa, 2001, p. 117). Tais memórias não se resumem apenas ao regionalismo fronteiriço de seus poemas, nas escrituras em prosa de Raquel Naveira, também encontramos traços de suas lembranças, como é o caso da crônica “Campo Grande e os Imigrantes” disposta na obra **Álbuns da Lusitânia** da qual apresentamos um excerto, a seguir:

Campo Grande sempre foi lugar de imigrantes. Uma *ilha de turcos cercada de japoneses por todos os lados*, assim falavam os antigos. Os árabes e armênios do Oriente Médio, perseguidos por algum conflito religioso, racial ou político, vinham em busca de paz. Sem falar no português, mas conhecendo o francês e manuseando dicionários, estabeleciam-se num dos ramos que mais exige comunicação: o comércio. Em pouco tempo com tino natural para os negócios e com ajuda de seus conterrâneos, iniciavam uma vida cheia de trabalho e determinação para vencer na terra que os acolheu. O centro da cidade foi tomado por libaneses, sírios, palestinos e armênios, entre outras nacionalidades (Naveira, 2012, p. 34, grifos no original).

O texto de Naveira, segundo Dorsa (2001, p. 116), “procurou direcionar o seu enfoque: o da memória (de Campo Grande, de seus imigrantes, de seu povo); o do olhar sensível vasculhando, farejando, catando os fios [...] ciente de que cada pessoa pode colaborar para que as marcas regionais de sua terra não se tornem vestígios de um passado”. Além disso, o caráter historiográfico do trecho citado e também a algumas obras de Raquel são muito ricos em informações e desvelam aspectos da nossa história que eram pouco conhecidos, por exemplo, a obra **Guerra entre Irmãos**: poemas inspirados na Guerra do Paraguai (1993) em que a autora resgata nomes de personagens históricos importantes para o movimento bélico que mudou a história do estado e do país.

Reconhecida por sua poesia, mas também produtora de textos em prosa, Raquel Naveira é uma das vozes contemporâneas da Literatura Sul-Mato-Grossense com maior representatividade dentro e fora do estado. Sua produção escrita já ganhou espaço em países da Europa e América do Norte, além de pertencer a ASL e a outras instituições culturais.

Outro destaque na literatura em Mato Grosso do Sul foi Oliva Enciso. Nome que estampa salas, auditórios, monumentos e escolas em Campo Grande e em outras cidades do estado, Oliva nasceu em Corumbá, em 1909, e ainda pequena transferiu-se com sua família para Campo Grande onde fez seus estudos primários e secundários.

Conforme Selem (1999), Oliva Enciso formou-se em Contabilidade em 1932 e o Curso Normal em 1934, ambos pelo Colégio Dom Bosco, o que lhe proporcionou ampla experiência para atuar nos cargos em que ocupou ao longo de sua vida, em especial o de professora, função que já exercia enquanto cursava a formação para a docência.

Foi responsável pela implantação do Instituto de Ciências Biológicas de Campo Grande, tendo participado da organização dos cursos de Farmácia e Odontologia. Exerceu também as funções de vereadora por Campo Grande e deputada estadual por Mato Grosso, representando a região sul do estado.

Seu nome, enquanto figura pública em todo o estado de Mato Grosso, foi sempre muito aclamado, pois era muito respeitada por ser uma exímia funcionária pública, ter cumprido adequadamente com suas funções parlamentares, além de ser uma educadora e gestora educacional primorosa.

Na literatura, recebeu notável atenção por ser uma das primeiras mulheres a ocupar uma cadeira na Academia Sul-Mato-Grossense de Letras. Publicou poucos livros, no entanto, sua criação literária, na poesia, crônicas e textos acadêmicos, possibilitou a formação de muitos educadores e demais profissionais em MS. Escreveu **Biografia dos Patronos da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, Pensa na Educação, Brasileiros!, Mato Grosso do Sul: minha terra e Palavras de Poesia.**

A título de exemplo, apresentamos o poema “Prosa e Poesia”, de seu último livro, lançado em 2004:

PROSA E POESIA

(Oliva Enciso)

Romance, conto, notícia
Narração, aviso, cartas
Bilhetes e telegramas
Contratos e coisas mais
Podem muito bem ser feitos
Pela grande maioria
De gente que sabe ler
De gente que sabe ver...
Mas para fazer poesia
É preciso um pouco mais...
Ver além do que os outros veem
Sentir mais do que outros sentem...
Dizer o que outros dizem
De maneira diferente
A poesia vive espalhada
No universo
E o poeta procura reuni-la
Na teia multiforme
Do seu verso
Prosa e poesia
Só esta compreende
A Beleza e nostalgia
Do nascer
E do morrer dos dias
Só ela sabe exprimir
As grandes dores
E as grandes alegrias!

(Rosa; Nogueira; Menegazzo, 2013, p. 219-220).

O poema de Enciso mostra seu engajamento com a produção escrita. Se dividirmos o texto em duas partes, nos 10 primeiros versos a poetisa argumenta da facilidade em escrever em prosa. Nos demais, ela descreve e condecora os primores e rigores da escrita poética, características nas quais Oliva era exemplar, conforme salienta Gomes (1983).

No campo da prosa, apresentamos um excerto do Capítulo 3, intitulado “Campo Grande”, da obra **Mato Grosso do Sul: minha terra**:

Dias depois do falecimento do meu pai, o Sr. João Francisco de Freitas, que em 1921 se casara com a minha irmã mais velha - Bráulia e instalara seu lar em Campo Grande, foi a Corumbá nos buscar. Eu e Conchita viemos logo com ele, e minha mãe e irmãs vieram mais ou menos um mês depois. Corumbá, com sua terra branca, seu rio, seu pôr-do-sol deslumbrante... o Taquaral, onde passei os melhores anos de minha vida... meu pai... nossa casa... nossos parentes e nossos amigos... Tudo tinha ficado para trás...

A viagem foi uma novidade: viemos no vapor Fernandes Vieira até Porto Esperança e de lá em trem da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, até Campo Grande. A viagem por água, a beleza do trecho percorrido pelo trem - o rio Aquidauana, os morros cor-de-rosa, a paisagem diferente, tudo me encantou. Mas quando chegamos a Campo Grande, fiquei triste: a Estação mal iluminada. Viemos de charrete pela Rua Santo Antônio, hoje Av. Calógeras, então esburacadas e com luz mortiça. Enfim chegamos à casa do meu cunhado, na Rua Barão do Rio Branco, onde minha irmã nos recebeu entre lágrimas.

A manhã do dia seguinte me alegrou: muito clara, fresca, parecia até perfumada, pelo guaviral que havia perto.

Eu chegava a Campo Grande, sem pensar que aqui ficaria o resto da minha vida, que me afeiçoaria a ela e esta me retribuiria, acolhendo-me como filha (Enciso, 2003, p. 17).

O excerto apresentado demonstra algo que é muito recorrente a muitos escritos literários sobre Mato Grosso e Mato Grosso do Sul: a descrição dos lugares e cidades do estado, inicialmente uno e *a posteriori* dividido em dois. A obra **Mato Grosso do Sul: minha terra** é um registro claro da presença da autora no estado e como esta contribuiu intensamente para o seu desenvolvimento mesmo que ela não reconheça tais feitura nas narrativas distribuídas em 19 capítulos.

Sua literatura, conforme aponta Gomes (1983), constitui-se de uma poética engajada com fazer literário, com a ética da fé cristã, com a natureza e com a expressão do amor à sua terra e a sua gente. Responsável por grandes mudanças no cenário social do estado e em especial de Campo Grande, foi fundadora e diretora da Escola Miguel Couto na capital sul-mato-grossense, exerceu a vida funcional pública até sua aposentadoria e faleceu aos 96 anos na cidade que a acolheu como uma das mais distintas filhas.

Outros poetas têm, de acordo com Duncan & Rosa (2001), desenvolvido trabalhos significativos com a literatura do nosso estado. Entre eles, destacam-se os nomes de Dora Ribeiro, Emmanuel Marinho, Flora Thomé e Rubens Aquino.

Compondo ainda este cenário, destacamos os nomes de Ariadne Cantú, Henrique de Medeiros, Rubenio Marcelo e Sylvia Cesco.

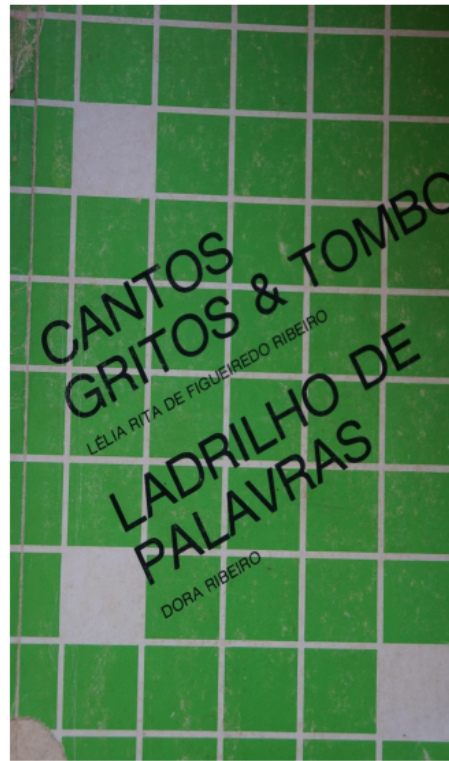
Conforme estudos de Nogueira (2013), Dora Maria Figueiredo Ribeiro nasceu em 21 de abril de 1960, em Campo Grande. Filha de Lélia Rita Euterpe de Figueiredo Ribeiro e Haroldo Sampaio Ribeiro, a segunda filha do casal nasceu ladeada de grandes nomes que constituem o desenvolvimento político, econômico, social e educacional da região sul de Mato Grosso.

Ainda de acordo com a pesquisadora, Dora Ribeiro escreveu seu primeiro poema ainda na infância, escrito para presentear os avós Menodora Fialho de Figueiredo e Arnaldo Estevão de Figueiredo nas bodas de 50 anos de casamento. Nele, Ribeiro utilizou, por não ter vasto vocabulário, “palavras e frases copiadas das orações que ouvia nas missas de domingo. Sua avó era muito religiosa e devota da igreja católica” (Nogueira, 2013, p. 43).

Com uma formação ampla, estudou em escolas públicas e privadas de Campo Grande, morou nos Estados Unidos e, quando retornou ao país, cursou Letras (Português/ Inglês) na PUC Rio (Nogueira, 2013). Ainda com base na pesquisa da autora, seus primeiros textos foram publicados em 1983 em uma antologia produzida por Silviano Santiago, além de ter textos socializados nos jornais **Folha de S. Paulo** e **Estadão**, mas, em 1984, publica seu primeiro livro de poesias, intitulado **Cantos, Gritos e Tombos/ Ladrilho de Palavras** em parceria com sua mãe, Lélia Rita.

O livro é dividido em duas partes, “Cantos, Gritos e Tombos” com poemas de Lélia, e “Ladrilho de Palavras” com os poemas de Dora Ribeiro. Além deste, publicou ainda **Começar e o Fim** (1990), **Bicho do Mato** (2000), **Taquara Rachada** (2002), **O Poeta não Existe** (2005), **A Teoria do Jardim** (2009) e **Olho Empírico**” (2011). Apresentamos, a seguir, a capa da obra de 1984 e dois poemas de “Ladrilho de Palavras”:

Figura 09: Capa do livro “Cantos, Gritos e Tombos/ Ladrilho de Palavras”



Fonte: Nogueira (2013, p. 56).

O futuro desce cavando
obséquios por entre a memória
estala os dedos
numa apreensão esquecida
desce
fala a todas nossas indecisões
aconselha
(Ribeiro; Ribeiro, 1984, p. 34).

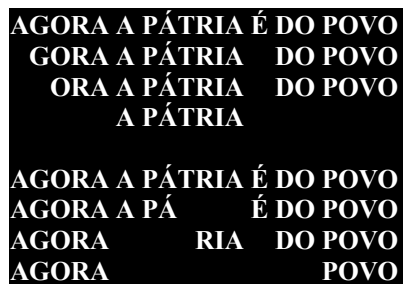
Faço de conta de cansaço
amarro as franjas
cintilo os braços
escureço os olhos
despenco
(Ribeiro; Ribeiro, 1984, p. 38).

Já Emmanuel Marinho, poeta nascido em Dourados (MS), em 17 de julho de 1956, tem em sua veia literária a concepção de que a poesia é “suja de sonhos, de sangue e de signos, atravessa o universo das coisas, veste-se de cores nas palavras, acalanta, grita, pede pão no ar morno das manhãs, faz manha pelo papel, rola nas páginas brancas” (Rosa; Nogueira, 2011, p. 103).

Psicólogo por formação, especialista em Artes Cênicas, Marinho é figura emblemática e constante nos eventos culturais da região sul de MS. Seu primeiro livro, **Ópera 3**, publicado em 1980, é uma mistura de teatro e poesia em que narra a história de um rei que rouba o sol.

Em 1982, publicou **Cantos da Terra**, seguido de **Jardim das Violetras** (1983). Onze anos mais tarde publica **Margem de Papel** e, em seguida, as obras **Satírico** (1995), **Caixa de Poemas** (1997), **Caixa das Delícias** (2003) e **Encantares** (2015). Sua obra é versada pela multisssemiose na qual agrupa muito bem elementos verbivocovisuais em seus poemas transformando-os em um espetáculo aos olhos do leitor.

Para exemplificar, apresentamos, abaixo, um poema extraído da obra **Satírico**:



AGORA A PÁTRIA É DO POVO
GORA A PÁTRIA DO POVO
ORA A PÁTRIA DO POVO
A PÁTRIA

AGORA A PÁTRIA É DO POVO
AGORA A PÁ É DO POVO
AGORA RIA DO POVO
AGORA POVO

(Marinho, 2017, s/p).

Para Limberti (2017), o poema em questão é considerado um poema concreto cuja fonte expressiva (tanto no plano formal quanto no plano visual) é dotada de forte conteúdo semântico que por vezes reforça ou contrapõe ao conteúdo da expressão linguística. O tom escuro abordado como fundo ao poema, denota a expressão negra do pensar nos limites da pátria e do povo.

No poema abaixo, assim como em outros, Marinho provoca a reflexão sobre a vida, sobre o homem e sobre sua situação no mundo:

GENOCÍDIO

(Emmanuel Marinho)

(crianças batem palmas nos portões)

tem pão velho?

Não, criança
tem o pão que o diabo amassou
tem sangue de índios nas ruas
e quando é noite
a lua geme aflita

por seus filhos mortos

tem pão velho?

Não, criança
temos comida farta em nossas mesas
abençoada de toalhas de linho, talheres
temos mulheres servis, geladeiras
automóveis, fogão
mas não temos pão.

tem pão velho?

Não, criança
temos asfalto, água encanada
super mercados, edifícios
temos pátria, pinga, prisões
armas e ofícios
mas não temos pão.

tem pão velho?

Não, criança
tem sua fome travestida de trapos
nas calçadas
que tragam seus pezinhos
de anjo faminto e frágil
pedindo pão velho pela vida
temos luzes sem alma pelas avenidas
temos índias suicidas
mas não temos pão velho

tem pão velho?

Não criança
temos mísseis, satélites
computadores, radares
temos canhões, navios, usinas nucleares
mas não temos pão.

tem pão velho?

Não, criança
tem o pão que o diabo amassou
tem sangue de índios nas ruas
e quando é noite
a lua geme aflita
por seus filhos mortos.

tem pão velho?

(Marinho, 1994, s/p).

O extenso poema de Marinho denota as questões que envolvem o indígena, o excluído, a fome e outras que ladeiam a cidade de Dourados. O jogo com as palavras dá ao poema o tom de denúncia social, o que confere ao poeta seu destaque na literatura de Mato Grosso do Sul. No capítulo 3 desta tese, voltaremos a estudar suas obras no tocante à relação lítero-musical da obra de Marinho.

Em caminho diferente à poética de Emmanuel Marinho, encontramos a poeta três-lagoense Flora Egídio Thomé. Filha da maior cidade da região leste de Mato Grosso do Sul, Flora graduou-se em Letras, fez especialização em Literatura e foi uma grande professora da cidade, tendo formado uma geração de pessoas que hoje fazem parte dos mais diversos setores e atividades do meio econômico, político e cultural da cidade.

Sua primeira obra, intitulada **Cirrus**, é um livro de poemas no qual a autora remeteu exemplares a vários autores da literatura nacional como Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles. Ao longo de sua carreira publicou outras obras: **Canção Desnuda**, **Cantos e Recantos**, **Retratos**, **Antologia Dimensional de Poetas Três-Lagoenses** (obra em que foi organizadora) e **Nas Águas do Tempo**: haicais.

De seus textos, destacamos dois poemas, sendo o primeiro um dos mais lidos em toda antologia de textos da autora e, o segundo, um haicai, técnica em que passou a se utilizar nos últimos anos de sua vida.

LÁ VEM UM TREM...

(Flora Egídio Thomé)

Lá vem um trem
correndo vem
fazendo curva
jogando apito
cheio de trem...

Eu vejo um trem
um outro trem.
Trem. Mais trem.

É trem que chega
trazendo gente
cheia de trem.
Trem. Muito trem.

Que tenho eu
com esse trem
que longe vem
se não me traz
nenhum alguém?

(Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, 2011a, p. 63).

HAICAI

(Flora Egídio Thomé)

Vai-se o dia, mês e ano...
outros vêm e tudo recomeça...

Esperanças e promessas!
(Rosa; Nogueira, 2011, p. 115).

O poema, publicado na obra **Retratos** é, para Rosa & Nogueira (2011), um passado que retrata a vida da cidade de Três Lagoas por meio da memória afetiva em que a poeta traz de volta de seus tempos de juventude o trem, elemento fundamental ao desenvolvimento do município e de boa parte da região sul do antigo estado de Mato Grosso.

Já no segundo poema, encontramos a passagem do tempo em seu momento curto. Os versos denotam a relação limítrofe do findar de um ano e do iniciar do outro ano como um elo que prende o eu-lírico ao cronotopo da vida. Assim, “a poesia de Flora Thomé é o reino da entrega, o que a torna parceira das inquietações e angústias de uma memória pessoal e coletiva” (Rosa; Nogueira, 2011, p. 113).

Com obras e textos cujos destaques se consolidam em meados dos anos 2000, Henrique de Medeiros, Rubenio Marcelo e Sylvia Cesco podem ser considerados os mais novos nomes da literatura de Mato Grosso do Sul. O primeiro, nascido em Corumbá (MS), morou durante sua infância no Rio de Janeiro onde estudou e graduou-se em Comunicação Social pela Universidade Gama Filho.

Henrique Alberto de Medeiros Filho é jornalista, publicitário e editor, além de dedicar-se à presidência da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras. Sobrinho do poeta corumbaense Pedro de Medeiros, Henrique escreveu sua primeira obra, **O Azul Invisível do Mês que Vem** (1993), na qual mescla textos do gênero poético e contos.

Em seguida publicou **Pirâmides de Palavras** (1996), uma antologia de poemas, **Autobiografia do Rei da Pornochanchada** (2006), obra em que junto a David Cardoso editorou e roteirizou seus capítulos e imagens, **Que as Dores se Transformem em Cores** (2009), outra antologia de poemas, e, a mais recente, **Palavras Correndo Atrás de Textos: poemas & outros escritos** (2016), que reúne textos em poesia e prosa.

A obra de Henrique de Medeiros tem uma característica muito peculiar em relação a outros poetas e prosadores sul-mato-grossenses: não estabelece uma relação de conteúdo voltadas às questões locais, mas remontam à reflexão sobre o estado de consciência e a ação do homem sobre o mundo, como é o caso do poema “Cemitério de gente, música!”, da obra **Palavras Correndo Atrás de Textos: poemas & outros escritos**:

CEMITÉRIO DE GENTE, MÚSICA!

(Henrique de Medeiros)

dançar a música que se faz dançar
ouvir a música que se faz ouvir
na coreografia morta
da mente morta
cemitério de gente dança
uma necrópole de música
no movimento dessa dança
na cova de bailes
a baila dos corpos febris
na inocência de metas
triste festa vivo-morta
(Medeiros Filho, 2016, p. 61).

Já na prosa, seus textos refletem questões cotidianas do tempo e do ser. Para Rosa & Nogueira (2011, p. 159) “as preocupações com o tempo, com o momento presente, com as dúvidas existenciais, formalizam-se” em textos que nos provocam a pensar sobre a tomada de consciência, à humanização interior e ao nosso destino incerto, como é o caso do texto “Lembranças”, da obra **O Azul Invisível do Mês que Vem**:

LEMBRANÇAS

(Henrique de Medeiros)

"Que coisa estranha". Eram exatamente essas as palavras que eu tanto repetia naquela noite antiga que lembro agora. O vinho, a comida no prato e, sobre a mesa, a tragédia dos desencontros do casal que éramos, no restaurante que tanto frequentamos. Era nessa rua. Hoje não existe mais o local nessa tentativa de localizar. Estranho, olhar agora, daqui de dentro deste carro, ao lado deste homem, essa cena do passado. Sou capaz de me ver, chorando, sair do restaurante acompanhada dele, que também chorava. A vida não é como a gente quer, é como ela se apresenta e nos faz seguir. Que estranho, como as coisas acabam. Instantes que às vezes parecem ser tão fortes e intermináveis. Na vida, só a morte realmente encerra alguma coisa. Foi triste vê-lo chorar, naquele dia. Não queria aquilo, fiquei sem saber o que fazer. Mas o que fazer, se pensava que estava tudo acabado? Tão acabado como o restaurante, o passado destruído materialmente. Desrespeito. Em outros lugares se preserva a história, a tradição. Acho que naquele dia ele teve até vontade de morrer, impressionante como o amor pode machucar tanto. Será que hoje ele ainda vive, será que hoje ele ainda me ama, será que hoje ele ainda janta? Estranho. O carro vai andar, com o homem ao meu lado. Já não posso mais ver o restaurante nas teias da memória, a rua foge do sinal. Que coisa estranha, vontade de chorar, depois de tanto tempo. Inegável que se abandonam coisas bonitas (Medeiros Filho, 2009, p. 107).

Outro membro da ASL, que é destaque na produção literária contemporânea, é Rubenio Marcelo. Nascido no Ceará e radicado em MS é poeta, escritor e compositor,

tem formação em Engenharia Agrônômica pela UFC e em Direito pela UCDB, curso que possibilitou sua atuação também como advogado.

Escreveu **Fragmentos de Mim, Cantar pra Viver, Estigmas do Tempo, Reticências**: sonetos e poemas, **A Cultura Popular na Educação, Graal das Metáforas**: sonetos e outros poemas, **Horizontes d’Versos**: poesia reunida e inéditas, **Uma Saga do Cotidiano**: novela em versos, **Voos de Pólen**: 100 sonetos e outros rebentos poéticos, **Veleiros da Essência, Vias do Infinito Ser, Palavras em Plenitude**: prosa e crítica cultural e **Vertentes**: nossos poemas.

Diferente dos demais poetas contemporâneos, uma característica marcante do autor é a opção pelas formas clássicas, por exemplo, o Soneto. Apresentamos o poema “Solitude”, da obra **Voos de Pólen**: 100 sonetos e outros rebentos poéticos:

SOLITUDE

(Rubenio Marcelo)

Hoje eu quero soltar meus cães-pastores
Pelas ruas desertas do meu ser...
Deixar minha cerviz espairecer.
Vivendo a solidão dos desertores.

Eu preciso sondar os corredores
Que me levam – às vezes, sem querer –
Às sombrias visões de um quefazer
Recostado na fonte dos andores...

Hoje eu quero somente a calma
Do florete que adorna a penedia
Que comprime o vão do meu pelourinho.

Nesta noite eu só quero os braços meus
Procurando o meu vulto. E peço a Deus
Para que me deixe assim: um ser sozinho!
(Rosa; Nogueira; Menegazzo, 2013, p. 263).

Com a leitura do poema, percebe-se, como aponta Rosa & Nogueira (2011, p. 246), que a poesia do autor “é estado de espírito, convívio intenso e constante com as fontes vivas, que preenchem cada momento do ser e estar no mundo”. Rubenio, no soneto acima, esclarece sua condição humana e roga a Deus em seu discurso poético que o mantenha na “solitude” da essência do ser.

Outro destaque do cenário contemporâneo de nossa literatura é Sylvia Cesco, nascida em Campo Grande e tem formação em Letras e Pedagogia. Sua vida

profissional foi dedicada à educação e à área social, mais especificamente àquela com foco em crianças e jovens em situação de risco.

Conforme pontua Silus (2019), Cesco foi autora e diretora de peças de teatro elaboradas com textos de poetas do velho Mato Grosso. Foi roteirista auxiliar do filme sobre Glauce Rocha, **Nasce uma Estrela** e participou como intérprete e/ou jurada de diversos festivais de música em Campo Grande. É autora de letras de músicas gravadas por cantores e cantoras de MS.

Publicou, em 2011, seu primeiro livro de poemas intitulado **Guavira Virou** e, em 2013, o segundo, **Mulher do Mato**. Estreou na prosa com o livro **Histórias de Dona Menina** (2014) e, logo após, **Aves Marias Cheias de Raça** (2015). Escreveu antologia de poemas, intitulada **Sinhá Rendeira** (2016), a obra **três poetas uma via: aldravia** (2020), em parceria com Paulo Robson de Souza e Janet Zimmermann, na qual ela e seus colegas constroem uma produção literária por meio do gênero discursivo aldravia³. Por fim, no ano de 2022, lança **Um Palmo e Meio de Proseio**, livro de crônicas em que há diálogo com o leitor.

Foi premiada, em 2012, no concurso de Poesias da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, é membro da UBE – União Brasileira de Escritores, seccional de Mato Grosso do Sul, e organizou a obra **A Glória desta Morena** (2021), uma antologia de contos e crônicas de pessoas que conviveram com a saudosa professora Glorinha Sá Rosa, além de apresentar textos inéditos escritos por ela e nunca publicados.

Para ilustrar o passeio poético de Sylvia apresentamos dois textos, o primeiro, um poema de sua primeira obra, **Guavira Virou**, e, o segundo, uma crônica presente em **Um Palmo e Meio de Proseio**:

GUAVIRA VIREI
(Sylvia Cesco)

Guavirei, me fiz poeta:
- Florzinha branca faceira
No meio do capim verde
Esperando que me colhas
Que me ponhas em tua boca

E que me escorras, que me escorras

³ É uma forma poética desenvolvida por intelectuais brasileiros nos anos 2000. Composta apenas de versos de uma palavra que, unidos, formam o tom poético do gênero.

Arrancando minhas folhas
Bebendo o mel da minha amêndoa
Tao doce e amargamente
Pra não confundir tua sede
Pra incendiar tua fome

Brincando de ser guavira
Quem sabe, me vês menina
Quem sabe inda me queiras...
(Cesco, 2015, p. 45).

No poema, temos uma visão feminina sobre o atingir a mocidade, que, por meio da poesia, é a forma de concretude. A guavira é uma fruta típica do cerrado brasileiro e é muito comum sua venda e consumo durante o verão. É, na maioria das vezes, colhida pelas mulheres indígenas e vendida nos mercados públicos de MS, nas praças e feiras populares.

Sylvia Cesco apropria-se da guavira como forma de desenvolvimento humano e como verbo. Faz a guavira, o elemento feminino de maturação “florescer” e, por meio de uma criação verbal, conjuga a palavra guavira, agora tomada como verbo na primeira pessoa e se interpela como artista da palavra, como se constata no primeiro verso do poema: “Guavirei, me fiz poeta”.

Do ato de “guavirar” ao ato de “se fazer poeta quista” pelo interlocutor, Cesco mostra sua multiplicidade no processo de criação. Já na crônica “A Lenda do Grupo Acaba”, a escritora faz uma homenagem aos grandes nomes que formam a Música Popular Urbana e Sertaneja de Mato Grosso do Sul:

A LENDA DO GRUPO ACABA

Era uma vez... Havia lá pra banda oeste de Campo Grande, ainda no velho Estado de Mato Grosso, um certo recanto onde uns meninos costumavam se juntar *numa varanda em flor, varanda dos jovens, de música pura, versos, bom humor*, que ficava na casa de uma *cunhataí* loira, bonitinha que só, por nome Verinha. E eles tinham um violão ou dois pra tocar canções e compor outras. Cantavam uma certeza em uníssono: Vivo sem saber se vivo, vagando vou por aí, quero viver minha vida que não vivi. Esse lugar se chamava Bairro Amambaí, com acento na última sílaba por ser um termo originado da palavra indígena Amambahy. Porém, o que talvez as pessoas não saibam até hoje, é que o Bairro Amambaí sempre cumpriu sua predestinada e abençoada sina: ser o berço da música sul-mato-grossense. Já lhes conto: seu nome está relacionado ao Cerro Guazu, da Cordilheira de Amambahy, considerado pelos índios Guarani como sendo o “lugar de nascimento do mundo”. Também veio da Nação Tupi Guarani a raiz dessa sonora palavra: Amana = chuva; Mba = coisas, modo natural de ser; Y= Água. Ou seja: Amana-Mba-Y = indicativo de algo semelhante à chuva leve, à neblina, ao orvalho que cai das folhas. Sábios nossos índios! Pois foi no Bairro Amambaí onde a chuva

da inspiração musical mais choveu, orvalhando as vozes, os violões e as sanfonas das duplas Amambai e Amambai, Beth e Betinha, Délio e Delinha, Família Espindola, Zé Correia, João Pacífico, Maciel Correia, Quarteto Lira dentre outros. E foi de lá, também, que um dia, sentindo ter chegado a hora, saíram os irmãos Chico e Moacir Lacerda, o Vandir Barreto, o Luiz Porfírio e a Vera Gasparotto para irem até o Cartório. Era preciso fortalecer mais ainda os laços entre eles, com o Bairro Amambai e com a cidade. Inspirados, haviam já escolhido um nome sagrado de batismo: Grupo ACABA: Associação dos Compositores Autônomos do Bairro Amambai (Cesco, 2022, p. 135-136).

No excerto, Sylvia Cesco apresenta inicialmente a ancestralidade do nome do bairro que dá origem ao célebre Grupo Acaba e, ao explicar sua etimologia, vai envolvendo as personagens que formam a história da música do MS, todas elas com quem a autora convive/conviveu, e resgata, pela metamemória e memória, a história deste grande grupo musical, do qual trataremos adiante no próximo capítulo desta tese.

Desde os anos 1980 até os nossos dias, a escrita de crônicas tem se tornado uma prática muito comum entre os autores de MS. Engajados com temas sobre a vida, os cotidianos das pessoas e a paisagem natural, destacam-se os autores Abílio Leite de Barros, Dante Filho, José do Couto Vieira Pontes, José Pedro Frazão, Lucilene Machado, Maria da Graça Ferraz, Nelly Martins, Reginaldo Alves de Araújo, Rubenio Marcelo, Rui Garcia Dias e Thereza Hilcar.

Apresentaremos alguns destes nomes. Iniciamos por Abílio Leite de Barros. Nascido em 15 de janeiro de 1929, o cronista, que é irmão do poeta Manoel de Barros, nasceu em Corumbá e dedicou-se, por muitos anos, aos negócios da família. Licenciado e Bacharel em Filosofia, foi Professor Auxiliar de Ensino na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil e docente nas Faculdades Unidas Católicas de Mato Grosso (FUCMT, hoje UCDB).

Silus (2019) informa que o escritor foi também um importante empreendedor do agronegócio regional, agraciado pelos Correios com uma homenagem, em 2015, na qual selos comemorativos com seu rosto foram utilizados pela empresa. Seu primeiro livro, **Gente Pantaneira: crônicas de sua história**, retrata episódios históricos da constituição do homem pantaneiro por meio de criativas crônicas redigidas por ele. Ingressa na ficção, em 2004, com **Histórias de Muito Antes**, e não deixa de lado os recursos da memória para construir a narrativa da obra.

Seu livro mais recente é **A Crônica dos Quatro**, no qual junto à Maria da Glória Sá Rosa, Maria Adélia Menegazzo e Thereza Hilcar escolhe alguns de seus textos

publicados em jornais do Estado e registra-os em livro, para deleite dos apreciadores de seus textos. O primeiro trecho que apresentamos para ilustrar a obra de Barros, faz parte do livro **Gente Pantaneira**: crônicas de sua história:

A salubridade da zona pantaneira tem sido objeto de admiração de médicos e sanitaristas que nos visitam. Nunca houve por aqui doenças endêmicas, mesmo com uso de águas paradas e, às vezes, de aspecto desagradável, nos períodos de seca. Um velho piloto de táxi aéreo que se aposentou fazendo transporte no Pantanal dizia que, em sua história profissional, havia registrado viagens de alguns vaqueiros acidentados, mas não se lembrava de doentes. Acre ditava que nessa variação de zero a 40 graus na temperatura pantaneira, os micróbios do inverno morriam no verão e vice-versa. Li essa bizarra afirmação, nos mesmos termos, dita por viajante no Rio Grande do Sul, a respeito da surpreendente saúde do vaqueiro gaúcho. O homem dos pampas tem enormes semelhanças com o pantaneiro. Quanto à saúde, parece-me que essa semelhança vem da identidade de suas preferências alimentares — ambos devoradores da proteína vermelha.

...

Mal aprendem a mastigação, as crianças pantaneiras começam a puxar pedaços de carne entre dentes mal nascidos. Crescem com o costume de três refeições de carne. No passado, quando madruca das maiores se faziam necessárias, assava-se algum surtum ou picanha, uma quarta refeição, para esperar o almocinho ou quebra-torto, também de carne. Ingerindo pouquíssimos vegetais, pois não comem verduras, com essa dieta, à luz de informações de alguns nutricionistas, em vez de saúde, essa gente pantaneira deveria estar tomada de intoxicações e distúrbios orgânicos. A esse respeito, lembro-me de velho vaqueiro, já virtualmente de dentes gastos (gastos de comer carne alheia, dizia jocosamente), cortando um granito assado, de colesterol exposto e zombando de um médico da cidade que lhe aconselhava moderação no churrasco e nas gorduras. Ria, mostrando a carne gorda — “é aqui que está a vitamina” (Barros, 1998, p. 42).

O trecho acima desvela uma grande peculiaridade do pantanal mato-grossense: o trabalho do homem pantaneiro em meio às condições climáticas da região. Para Pinto (2006, p. 151), os pantaneiros trabalham “em funções que compreendem as atividades sempre presentes na região pantaneira, em razão da principal atividade econômica ali desenvolvida: a criação de gado, bem como em razão da própria sobrevivência”. E na narrativa de Barros, podemos constatar uma brevidade dessas ações, sendo que hoje a região também se ocupa de outras atividades como o ecoturismo.

Outro grande cronista que trazemos à baila nesta pesquisa é José do Couto Vieira Pontes. Nascido em Três Lagoas, em 15 de maio de 1933, Pontes exerceu as funções de advogado e magistrado público até aposentar-se. Como escritor, cronista e crítico literário produziu inúmeros prefácios de obras e ocupa cadeira na ASL, instituição na qual foi um dos fundadores.

Escreveu **Deste Lado do Horizonte**⁴, **Jorge Luiz Borges**: a erudição e os espelhos, **Do Diário de Cândido Hambre Del Calabozo**, **A Casa dos Ofendículos**, **Os Vinte Anos da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras** e o clássico **História da Literatura Sul-Mato-Grossense** (1981), obra esta que é um marco para os estudos sobre a historiografia literária do nosso estado.

Apesar de sua pouca produção literária, Pontes é merecedor de destaque e das honrarias que recebeu por seu olhar crítico sobre o fazer literário de muitos escritores, hoje consagrados em nosso estado, além dos feitos de criar uma “casa das letras” no sul do Mato Grosso ainda uno e ser o primeiro a reunir quem foram os grandes nomes da literatura em nossa região. Apresentamos a seguir, um excerto de uma de suas crônicas:

A CASA DOS OFENDÍCULOS

A casa da Prof. Arnaldo era uma construção antiga, com mais de trinta anos, varandões em torno, jardim na frente e pomar nos fundos. Ficava quase escondida por de trás dos pés de jaca, das amoreiras e dos tamarindeiros. Logo que se transpunha o portão de entrada, do chão se evolava um odor de folhas podres, lodo e umidade.

Prof. Arnaldo morava só. Recebia muitas visitas, principalmente ex-colegas de labuta forense. Há muitos anos, deixara a advocacia, justificando que não suportava a morosidade com que os processos caminhavam e os desmandos de certos magistrados. Nos fundos, isolado do casarão, um quarto com banheiro anexo abrigava uma senhora morena, de longos cabelos negros, que arrumava a casa, cozinhava e cuidava das roupas do professor. Chamava-se Cristina. E tinha um filho pequeno: Rafael.

Numa noite de dezembro, quente, de tal modo que nenhuma folha do arvoredo se movia, o professor ficou na varanda, sentado numa cadeira de alumínio e forro de morim branco. Lá pelas tantas, quando já havia saído do primeiro cochilo, apareceu-lhe a figura de Altamiro Gouveia, proprietário de uma livraria. (Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, 2004, p. 27).

José Pedro Frazão, outro nome no campo da crônica, nasceu em 13 de novembro de 1955, em Belém (PA). Mudou-se para Mato Grosso do Sul em 1978 onde reside em Aquidauana. Lá, formou-se em Letras pela UFMS, exerce as funções de professor e jornalista além de ser escritor pertencente à cadeira 29 da ASL.

Segundo Rosa; Nogueira & Menegazzo (2013), Frazão escreveu (e escreve) além de notícias nos jornais aquidauanenses, algumas poesias, crônicas e músicas.

⁴ A partir dos nossos estudos e leituras sobre as produções deste escritor, sabemos da existência de suas obras, porém não encontramos as datas oficiais de publicação de algumas delas, tendo em vista que muitos livros editados por autores de Mato Grosso do Sul não têm seus volumes disponíveis para aquisição ou consulta em bibliotecas, configurando-se raridades editoriais.

Publicou⁵ **A Porca Assassina, O Boto Encantado, Saga, o herói do outro mundo, A ninfa maníaca e Mappinguari**, sendo estas histórias de cordel publicadas em capítulos. Em 1999, publicou, pela Editora da UFMS, **Nas Águas do Aquidauana eu Andei**, e, em 2001, pela Editora da UCDB, lançou **Tuiuiú, my Brother**.

Como exemplo da escrita de José Pedro Frazão, apresentamos uma crônica, que integra o volume 20 da **Revista da ASL**:

UM ORGULHO AQUIDAUANENSE

As homenagens póstumas devem ser pouco apreciadas pelos mortos. Por isso muitas personalidades são homenageadas em vida.

Assim, admirem a arte e exaltem seus artistas para que eles em sorriso morram nos braços da honra e no leito da glória. Porque o que dói não é a morte, mas a desonra e o esquecimento.

Por falar em arte, nunca me cansei de contemplar as cômodas e suntuosas dependências do Palácio Popular da Cultura, no Parque dos Poderes, em Campo Grande – aquele monumento arquitetônico, entre árvores naturais, traçado pela sutileza e inteligência do arquiteto Ruben Gil De Camilo para a comodidade da cultura sul-mato-grossense.

É uma obra e tanto.

Um misto de concreto e almofadas, espelhos e pedras, luzes e cores, espaço e luxo, segredos e jardins. Um aconchego digno para a arte e seus artistas, exposições, saraus, conferências e shows.

Certa vez encontrava-me anódino a vagar pelo saguão do palácio, como se quisesse descobrir algo mais em suas entranhas. Na verdade perderei-me na poesia daquelas pedras, nas palavras daquele silêncio e no ócio da imaginação.

Meus olhos maravilhados se arrastaram de inveja por dentro e por fora daquele prédio, numa investigação aguçada e prazerosa. E, sem que me desse conta, atravessaram as vidraças da sala principal e se foram colar na parede interna sobre um letreiro moldado em ouro, cuja composição gráfica formava o nome de uma pessoa – dada a proporção das letras só podia tratar-se de uma grande personalidade.

O meu olhar, ainda agarrado àquele nome que em alto relevo emprestava-se a denominar a sala de comissões, trouxe-me a identificação final. Era mesmo o de um ilustre cidadão sul-mato-grossense: um aquidauanense, querido e imortal, que recebera em vida, da Cultura do nosso Estado, esta digna e merecida homenagem.

Aquela agradável surpresa despertou em mim a alegria e o orgulho de ser aquidauanense, mesmo não tendo nascido em Aquidauana. O prazer de ser amigo do homenageado, mesmo estando aquém de sua grandeza. A satisfação de ser confrade desse escritor, mesmo não tendo o talento de sua verve literária. Essa pessoa fantástica dispensa maiores comentários, porque é um exemplo de vida e porque tanto orgulho já deu a Aquidauana e a nossa Academia Sul-Mato-Grossense de Letras.

Querem saber quem é esse misterioso homenageado que meus olhos descobriram em letras flamejando no Santuário Cultural do Estado? A sua vaidade não se assanha por isso, nem a sua simplicidade me permitiria

⁵ A partir dos nossos estudos e leituras sobre as produções deste escritor, sabemos da existência de suas obras, porém não encontramos as datas oficiais de publicação de algumas delas, tendo em vista que muitos livros editados por autores de Mato Grosso do Sul não têm seus volumes disponíveis para aquisição ou consulta em bibliotecas, configurando-se raridades editoriais.

alardear este tributo. Mas está lá, escrito em ouro, para imortalizá-lo e orgulhar Aquidauana, no Palácio Popular da Cultura: “SALA DE COMISSÕES HELIOPHAR DE ALMEIDA SERRA”. (Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, 2011b, p. 111-112).

Conforme relatam Rosa & Nogueira (2011), José Frazão é um escritor sempre atento aos rumos da vida sociocultural dos nossos dias. Seus textos ocupam-se de relatar os dramas, as angústias, as tragédias da vida humana além de sua preocupação com as questões ambientais. Para as autoras, os dois livros publicados por ele são uma verdadeira fonte de denúncia aos que deturpam a preservação da consciência ecológica e étnica do pantanal.

Outra mestra na arte da crônica é Lucilene Machado Garcia Arf. Nascida no Paraná, reside em Mato Grosso do Sul desde os anos 1980, é Licenciada, Mestre e Doutora em Letras, Professora da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, nas áreas de Literatura Brasileira, Literaturas de Língua Espanhola com especialidade nos escritos de Clarice Lispector.

Começou seu percurso literário escrevendo para o Jornal **Correio do Estado**, publicou, em 1999, seu primeiro livro: **Plântula**. Escreveu ainda **Fios de Saliva** (2003), **Claricianas** (2007), em parceria com Edgar César Nolasco, **A Terceira Mulher** (2008), **Biografia de Amores** (2012), **Desertos e Outras Infinitudes** (2014), **Os Homens não Amam as Mulheres** (2017) e **Resistências Íntimas e Outros Itinerários** (2022).

A seguir, apresentamos uma crônica de Lucilene Machado, presente em seu penúltimo livro:

AMOR EM TEMPOS DE DESCOBRIMENTOS

Vivemos o tempo de descobertas e experimentos. Experimentamos palavras de diferentes naturezas, mas sempre intactas, completas de significado. Flexionamos verbos de ligação, ação e movimento, todos no tempo presente. Às vezes a flexão é tão intensa que nos sentimos cansados. Aí silenciemos. Um silêncio que vai perfurando nossos segredos mais íntimos e proferimos com os olhos coisas ainda não nomeadas. A carga semântica do que não tem representação fonética faz meu corpo tremer e quando ele murmura “meu amor”, tenho certeza que todas as coisas estremeçam.

Estremecer é um verbo que experimentamos a cada encontro. Uma palavra que já ganhou memória afetiva à qual invocamos cada vez que nossa boca se aproxima. Um pequeno abalo sísmico nos une e nos agarramos fortemente para nos sentirmos mais confortáveis.

Conforto também faz parte do nosso léxico, é uma palavra que nos cobre com toda sua potencialidade. Nossos joelhos emitem sinais de conforto, bem como nosso ventre, pernas e braços enroscados. Nossas peles se reconhecem e não há lugar no mundo mais apropriado para eu morar do

que nesse aconchego. Juntos nos metemos em uma caverna invisível, rodeada de frases, de onde só saímos quando temos fome ou sede.

Às vezes palavras desconhecidas se oferecem para abrir o nosso dia ou fechar a nossa noite. Lá fora o caos nunca se estanca, dentro me ofereço na perfeição redonda de uma libação. Libação é dádiva, uma oblação que só definimos pelos conceitos dos livros, mas às vezes a palavra quer ser posta em prática, quer ser escrita no longo mapa de nossos corpos. Há muitas outras palavras esperando para circularem em nossas línguas: palavras sagradas e profanas. Crepitam pela noite, crescem pelo espaço da distância e vão se coadunar pelas esquinas de nossa história.

História é palavra antiga que atravessa todos os tempos. A nossa é contemporânea, recém inventada pelo pós-modernismo ou neo-pós-modernismo ou pós-neo-modernismo... certo é que a encontramos originalmente no caos noturno das horas, na vertigem de um mundo urbano estranho e louco. A poesia invadiu a miséria dos simulacros e esboçou futuros roubados de nossos olhares. Brindamos com vinho e frases. Tentamos dizer como tudo é outra coisa e que o amor no tempo futuro é terrivelmente profundo. As maçãs estarão vermelhas e as uvas pendidas sobre a maturidade.

Por enquanto, bebemos juntos essa terna intimidade que nos acolhe com os estremecimentos da carne e do coração e vamos nos seduzindo com nossos verbos, nossos pontos, nossas vírgulas, nossas carícias, nossos atrevimentos contínuos... que o prazer que junto inventamos tenha significado verbal de liberdade (Machado, 2017, p. 23-24).

A escrita literária de Lucilene Machado é uma constante conversa interior. Suas crônicas são direcionadas ao público feminino e retratam as questões e vivências da vida moderna, da autonomia em que o homem contemporâneo. Os livros de Machado fazem pensar sobre as questões afetivas e amorosas sempre por meio de metáforas e personagens históricas, como é o caso da crônica apresentada acima.

Destacamos ainda como uma grande cronista do estado, o nome de Nelly Martins. Nascida em 06 de dezembro de 1923, em Campo Grande, além da função de escritora, desenvolvia trabalhos artísticos nos quais a colocam também no grande rol das personalidades que compõem a história das artes plásticas de MS.

Sua infância, juventude e vida adulta sempre foram marcadas de momentos em que refletiam o panorama histórico, político e cultural do estado: era filha de Vespasiano Martins (um célebre político e apoiador da Revolução Constitucionalista de 1932) com Celina Baís Martins, além de ser casada com Wilson Barbosa Martins (primeiro governador eleito de Mato Grosso do Sul).

Escreveu **Crônicas de Viagem** (1964), **Vespasiano, meu pai** (1989), **Vivência** (1992), **Casos Reais** (1994), **Água Fresca** (1996) e **Duas Vidas** (edição ampliada em 2003). Para Rodrigues (2014, p. 57), Nelly Martins era uma “mulher de personalidade

marcante, além da arte e da ação social [...] irradiou amor, simpatia, alegria, deixando um rastro de luz por onde passou”. Faleceu em 27 de julho de 2003, em Campo Grande.

Apresentamos um capítulo de **Duas Vidas**, obra em que a autora escreve sobre a vida de duas grandes personalidades de Campo Grande: Bernardo Franco Baís, responsável pela construção do primeiro prédio de alvenaria da cidade, e Lídia Baís, uma pioneira das artes em nosso estado. Ambos eram avô e tia de Nelly, a quem a escritora tecia enorme apreço em sua crônica com tom biográfico:

O DESPARECIMENTO DE MEU AVÔ

Já um tanto surdo, com 77 anos, absorto no seu mundo interior, na manhã de dezenove de agosto de 1938, ele deixava sua casa e subia em direção à casa dos filhos. Na altura da rua 15 de Novembro, atravessava os trilhos da Noroeste, quando foi colhido pela locomotiva que seguia para São Paulo.

Depôs o maquinista que, vendo-o, procurou frear a máquina que apitara com insistência.

Ele na sua surdez, distração e insegurança, se chegou a ver e sentir o perigo que o ameaçava, não conseguiu mais sair dele. Foi colhido pelo trem e teve o crânio fraturado.

Permaneceu em coma umas trinta horas. Fiquei traumatizada com seu lastimável estado e temia vê-lo acordar e sentir toda a tragédia que vivia.

Contou-me minha avó, após a morte dele que, no hospital, ela ficou uns momentos a sós com ele, inconsciente. Desenrolou-se, então, simbólico diálogo entre ambos. Falou-lhe ela sobre suas vidas, feitas de momentos alegres e difíceis, de renúncias e incompreensões e da vontade que alimentava de que pudessem continuar a viver a dois, sem dissabores, num querer bem recíproco. Quase como uma prece disse-lhe, ainda, que se alguma mágoa houvesse de sua parte que a perdoasse. Ela sentia por ele carinho e o desejo de que pudessem continuar juntos. Pareceu-lhe, disse-me então, que ele só aguardava essa conversa íntima, amiga, de afeição, para deixar nosso mundo. Em seguida faleceu.

Estou segura de que assim foi. Ele tinha que partir, mas não sem ouvir sua companheira e sentir por ela aquele mesmo encanto do primeiro dia em que a viu.

Assim morreu meu avô, abatido pela Maria Fumaça, que tanto amei, em 20 de agosto de 1938.

Deixou saudade, família, amigos, legados e um nome que merece o respeito de todos nós campo-grandenses (Martins, 2003, p. 55-56).

No texto de Nelly Martins, percebemos seu vínculo com a família, característica fundamental dos Baís e Martins. Ao narrar o “desaparecimento”/morte de seu avô, surge em seu discurso a subjetividade que se interpõe entre duas narradoras: a primeira que relata ao leitor como findou o percurso de vida de um grande nome da sociedade campo-grandense e a segunda, que relata as angústias e sentimentos vividos por seus familiares, ao passo que também são os mesmos sentimentos vividos por ela. O sentimentalismo é marca característica na obra de Martins, assim como em seus outros

livros, que, em boa parte, apresentam fatos e vivências decorrentes de experiências cotidianas suas e de seus entes queridos.

Por fim, no campo da crônica, faz-se necessário mencionar o nome de Thereza Hilcar, que, a partir das palavras de Rosa & Nogueira (2011,) escolhemos como a melhor forma de apresentá-la, seu depoimento prestado às autoras:

Nasci em Lagoa da Prata-MG, em junho de 1957. Sou jornalista e promotora de eventos. Iniciei minha carreira em jornais, no interior de Minas Gerais. Estabeleci-me em Campo Grande – MS a partir de 1979, quando ingressei na imprensa local como apresentadora de TV. Em 1987, comecei a escrever artigos para a Revista Executivo Plus. Em 1990, passei a fazer parte do Jornal Correio do Estado como repórter e redatora do caderno de variedades. A partir daí, comecei a publicar regularmente as crônicas, que fazem parte do meu primeiro livro, *O outro lado do peito*. (Rosa; Nogueira, 2011, p. 265, grifos das autoras).

Thereza publicou as seguintes obras: **O Outro Lado do Peito** (1993), **Thereza Toda Terça** (1997), **No Trem da Vida** (2005), **No Fundo do Poço não tem Mola** (2013) e **A Crônica dos Quatro** (2014) em parceria com Abílio Leite de Barros, Maria Adélia Menegazzo e Maria da Glória Sá Rosa além de diversas outras crônicas estampadas nos mais diversos jornais de MS.

Membro da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, o tom das crônicas de Thereza Hilcar varia entre situações do cotidiano e reflexões sobre o tempo, a vida e o vínculo com as pessoas que nos ladeiam, como é o caso de “As Sogra Vão para o Céu”, crônica presente na sua última obra:

AS SOGRAS VÃO PARA O CÉU

Eu cheguei bem perto do ouvido dela e falei: me perdoa. Ela respondeu que não havia nada para perdoar; mas eu sabia que havia sim, e muito. Depois de três décadas, dois netos, uma separação, muitas distâncias, várias internações hospitalares, e a fragilidade do seu corpo de 84 anos, eu, finalmente, conseguir admitir: minha culpa, minha máxima culpa. Sogra deviam ir direto para o céu, eu disse. Ela sorriu. Abraçamo-nos.

Nós, as noras, chegamos devagarzinho, sorratamente, com sorrisinhos e mesuras, e levamos seus meninos. Sem dó, nem piedade. Com toda pompa e circunstância. Nem nos damos conta das suas histórias. Não nos preocupamos em saber que elas, as sogras, geraram, pariram e cuidaram dos nossos homens. Não ligamos quando falam dos primeiros anos, dos boletins escolares, do quanto choraram as ausências, as dores, as dúvidas os primeiros amores. Que diferença faz saber que passaram noites em claro rezando pela segurança dos rebentos, amainando seus medos infantis, dando coragem para ir em frente. Alguém, provavelmente que nunca teve filhos, escreveu certa vez: “seus filhos não são seus filhos...”. Um tolo. Filósofo de bobagens, com certeza.

Pois se não são, por que haveríamos de cuidá-los, niná-los com canções, sofrer por cada espirro, cada cólica, cada machucado? Por que então nos

deixam dar a eles nosso colostro? Por que nos deixam apegar ao choro, às fraldas, ao primeiro sorriso, a primeira palavra, aos primeiros passos? Por que não nos os levam pra longe de nós enquanto não aprendemos a distinguir seus choros? Por que nos deixam apegar ao primeiro sorriso, a primeira palavra, aos primeiros passos?

Se não são nossos filhos, deveriam ser levados pra longe de nós ao nascer. Ainda com o toco do cordão que nos liga. Aí seriam cuidados por outros, pessoas mais bem treinadas, sensatas, ajuizadas, mais profissionais, digamos assim. Não entendo por que nos deixam errar e acertar, acertar e errar? Se não são nossos filhos, porque nos deixam amá-los tanto a ponto de lhes dar a própria vida se for preciso?

Ao invés disto, criamos mais cordões. Apegamo-nos a tudo deles. Conhecemos cada detalhe da voz, do sono, dos cabelos, dos suspiros, das palavras interrompidas e das que não são ditas. Aprendemos a conhecer suas fraquezas, suas forças desmedidas e surpreendentes. A capacidade de superar, de perdoar, de querer e conseguir. E quando estão prontos, quando finalmente nossa obra se completa chega alguém de mansinho e os carrega pra bem longe de nós. Passamos de imprescindíveis a incômodas. Totalmente desnecessárias. Com o tempo vêm as comparações, as intrigas sem sentido, os ciúmes, a distância e, mais tarde, o risco da indiferença.

É preciso viver, sofrer, aprender para finalmente reconhecer que fomos tolas. Que não prestamos atenção na vida, no outro: que não prevemos o futuro – embora devêssemos. Que amar o mesmo homem, ainda que de maneira distinta, deveria unir as mulheres. Não separá-las. Que amor é diferente de apego. Que a paixão passa. E embora tenhamos dois caminhos para o crescimento – do amor e da dor – escolhemos sempre o último. Ainda não descobrimos por que. Preferimos nos partir ao meio ao invés de envergar, como na fábula do pinheiro.

Então ela me olha novamente e diz que está tudo bem. Somos amigas agora. Mas só agora? Não, há muito tempo, ela responde com voz mansa e tranquila. Digo que uma vida só não basta para pedir desculpas pelas minhas tolices, pela insegurança, pela disputa inglória. Por tantas vezes que a julguei, dificultei encontros, alimentei disputas, me intrometi. Por todas as vezes que não cresci. Me perdoa! Ela pega minha mão e diz que me ama. Apesar de tudo ela me ama. E eu a amo profunda e verdadeiramente. Sogra são nossas mães pelo avesso. E deviam ir direto para o céu. Sem escalas (Hilcar, 2014, p. 25-28).

Por fim, consideramos abordar neste item que os autores acima apresentados constituem uma parte daqueles que representam as produções literárias contemporâneas em Mato Grosso do Sul. Os nomes mencionados não findam aqui, muitos outros também se apresentam, mas devido ao espaço desta tese e o tempo de desenvolvimento de pesquisa de um Doutorado, não é possível contemplá-los.

É importante ressaltar, também, que estes nomes apresentados transitam das reminiscências de um Mato Grosso Uno a um Mato Grosso do Sul jovem, pujante por apresentar ao mundo uma identidade cultural definida, fazendo-se deslocar a impressão ou o sentimento de unidade entre ele e seu estado irmão.

Os autores, citados anteriormente, muitas vezes tiveram suas obras publicadas graças ao autofinanciamento destas, como é o caso de boa parte das obras de Raquel

Naveira, Lucilene Machado, Abílio de Barros e Nelly Martins. Estes e outros também tiveram obras publicadas graças às políticas de investimentos culturais suplantadas pelas Prefeituras Municipais e Governo do Estado por meio de programas como o FIC MS (Fundo de Investimentos Culturais de Mato Grosso do Sul) e o FMIC (Fundo de Investimentos Culturais de Campo Grande).

Porém, com a insurgência dos chamados intervalos democráticos que o Brasil foi assolado, com as mudanças de governos nos âmbitos municipais e estaduais, com a conversão do Ministério da Cultura em uma Secretaria e com a união das secretarias municipais e estadual de Cultura à outras pastas, houve uma redução quanto ao investimento cultural no estado, fazendo com que estes e a jovem guarda artística de MS precisasse se reinventar.

Surge nesse momento, no início da primeira década de 2000, a produção literária que era difundida, via *internet*, por meio de *Blogs*, *Sites* e Páginas Pessoais criadas em redes digitais como o *Blogspot*, o *Facebook*, o *Twitter* e o *Instagram*. Antes de migrar para as páginas do *Facebook*, Lucilene Machado manteve por anos um *blog* onde registrou muitas crônicas. A página ainda está ativa e pode ser contemplada por meio do link: <www.lucilenemachado.blogspot.com.br>.

Além de Lucilene, temos outros casos de artistas da palavra que se utilizam das redes sociais digitais para difundir sua literatura. Eva Vilma é um desses nomes. Nascida em Campo Grande, além de dedicar-se à literatura é educadora, Pedagoga, Especialista em Diversidade e Educação Especial.

Iniciou suas produções literárias por meio da página “Arranjos para Voos Poéticos” no Facebook (<https://bit.ly/3GhVLL>) que reúne hoje mais de mil “likes”. Publicou fisicamente seus textos em antologias como **Cápsula Tarja Preta** (2016), **Palavra é Arte** (2016) e **101 Reinvenções**: estudo sobre a influência de Manoel de Barros sobre a criação literária no estado de Mato Grosso do Sul (2017). É também autora de **INCômoda** (2018), obra de poesias, além de textos infantis.

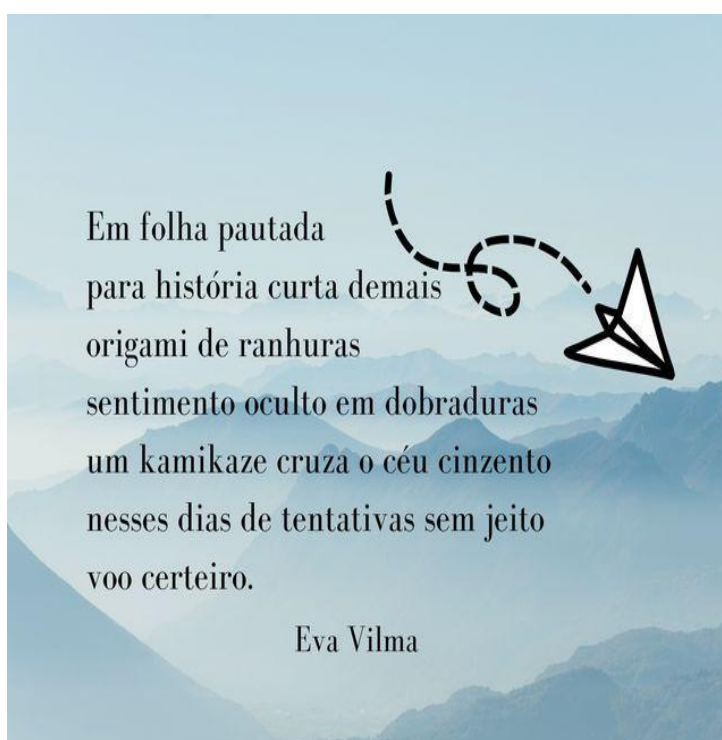
Apresentamos duas poesias escritas por Eva, sendo uma presente na obra **Cápsula Tarja Preta** (2016) e outra em sua página do *Facebook*:

E SE

E se de repente
caísse uma medida a mais

de loucura na receita da gente?
Se a gente corresse mundo,
se virasse a página,
se alçasse voo,
se perdesse o medo,
se soltasse a língua
liberasse
se quebrasse as jaulas,
se queimasse a dúvida,
diluísse as normas,
reinventasse o mundo???
(Gondim et al, 2016, p. 99)

Figura 10: Poema de Eva Vilma



Fonte: Facebook/ reprodução

Assim como Eva, apresentamos o nome do poeta e escritor Fábio Gondim. Nascido em Culturama, distrito de Fátima do Sul – MS, Fábio Gondim cursou Análise de Sistemas, atua como Diretor de Ensino em um Centro de Formação de Condutores em Campo Grande – MS, mas foi na poesia que encontrou seu trabalho de deleite.

Seus textos começaram a ser veiculados por volta de 2012 em sua página no Facebook “O Desperdício da Palavra” (hoje desativada). Alguns anos depois, promovia, junto a Eva Vilma, Raquel Dias, Elias Borges, Carmem Lúcia, Alan Silus, Márcio Filho, Tatiana de Conto, reuniões literárias em que os participantes compunham, escreviam e

socializavam textos lítero-musicais que resultaram na formação do Coletivo Cultural Tarja Preta.

Conforme menciona Silus (2019), a primeira publicação de Gondim é a antologia poética **Cápsula Tarja Preta**, de 2016, na qual conta com textos de mais nove poetas de Mato Grosso do Sul. Em 2017, em parceria com a professora Ana Maria Bernardelli, organizou a obra **101 Reinvenções**: um estudo sobre a influência da linguagem do poeta Manoel de Barros sobre a criação literária do estado de Mato Grosso do Sul, com o objetivo de demonstrar a influência de Manoel de Barros em mais 100 poetas de MS.

No mesmo ano, publicou seu primeiro livro solo **Versos para Lamber**, pela editora Life, que, segundo o próprio autor, “é uma saga recheada de versos fazendo uma analogia entre o universo sensorial dos sabres e os mais diversos gostos e dissabores da alma humana” (Gondim, 2017). Da parceria com Ana Bernardelli, Fábio Gondim foi responsável pela organização de outras obras coletivas que reúnem textos de grandes autores sul-mato-grossenses. Apresentamos, a seguir, quatro pequenos poemas do autor:

DESPRENDIMENTO

cansada de a vida toda
aturar a lengalenda do tal exercício de desapego:
largada no *racamiê*,
barriga empachada
com setenta e quatro cápsulas de frontal
começava ali
a exercer o desapego de si.
(Gondim et al, 2016, p. 43)

SÚPLICA

volta!
que o único caminho que tenho nesses dias,
vem das tiras das havaianas
Roçando meu peito do pé.
(Gondim et al, 2016, p. 48).

VIDE O VERSO

verso é o que está atrás das palavras,
a miséria oculta dos segundos desertos.
nasce então nas horas paradas,
quando argumento se faz de morto.
lê aquele que tem um olho em cada porto.
ouve quem percebe em cada trás;
um pedido de socorro.
(Silus, 2019, p. 36).

PANIS ET CIRCENSES

amanhã tecem teias,
na ânsia por comida,
fazem arte.
(Silus, 2019, p. 36).

Ainda pertencente a este grupo dos novos autores, temos o nome da escritora Raquel Dias. Professora de Língua Portuguesa, Licenciada em Letras com ênfase em Jornalismo pelo Centro Universitário da Grande Dourados – UNIGRAN, Raquel Bezerra Dias trabalha nas redes municipal e estadual de ensino em Campo Grande.

Mantém no *Facebook* e no *Instagram* uma página com seus textos que, no dizer de Volmir Pereira, a poesia da escritora advém da busca por compensações criativas (Pereira, 2016), com uma poética calcada nas dores da alma e do corpo e na efemeridade das coisas.

É um dos nomes mais expressivos desta geração de autores sul-mato-grossenses que costumamos denominar de escritores da internet. Sua página **Licença Poética** (<https://goo.gl/VJbjCx>) no *Facebook* já atinge mais de 600 seguidores. Tem poemas publicados nas obras **Cápsula Tarja Preta** e em **101 Reinvenções**: um estudo sobre a influência da linguagem do poeta Manoel de Barros sobre a criação literária do estado de Mato Grosso do Sul.

Enquanto não publica uma obra individualmente, podemos degustar seus versos nas antologias citadas e na rede em suas páginas nas redes sociais digitais. Como exemplo de sua escrita, trazemos a seguir dois poemas, sendo o primeiro presente na antologia poética **Cápsula Tarja Preta**, (2016) e o segundo em sua página pessoal “Licença Poética – Raquel Dias”:

MEU INVENTÁRIO DE COISAS PERDIDAS

O anel de letra de minha mãe.
Meu moletom cinza listrado.
A hora de ir pro trabalho.
Meu vestido de poá.
A chance que tu me deste.
Boa parte da visão.
Um elástico de cabelo.
A amizade de Vânia e Marcelo.
A chave da mala de cartas.
O dom de fazer chover.
A tesoura de trinchar.
O show da Leila Pinheiro.

Um amor que nunca foi meu.
Faltam agora somente 3kg.
(Gondim et al, 2016, p. 55).

ReBento

Bento – meu filho – beija a visita
Só pra me contentar.
Em seguida limpa a boca, num gesto tão franco!
Fico feliz e extasiada com tanta firmeza de caráter.
Nesse momento, tenho certeza, tornou-se um indivíduo.

Raquel Dias – a mãe
(Silus, 2019, p. 42).

Assim, findamos este item que teve por objetivo apresentar as produções contemporâneas de Mato Grosso do Sul. Constatamos com a apresentação dos autores e textos elencados, o pluralismo de temáticas recorrente na construção da ideia de Literatura Sul-Mato-Grossense. Os gêneros discursivos poesia e crônica são os predominantes, e isso não é um ponto negativo, é uma resposta ao grande número de histórias, memórias e reflexões que esta terra tem a oferecer e a promover para sua população e autores.

Portanto, a literatura contribui para ampliar a percepção de sentido das “coisas”, na identificação de inúmeras vozes, presentes nos discursos artísticos e na interpretação dessas vozes no interior desses discursos. Ao identificar de que forma essa história foi (ou se) constrói por meio dos anos, busca-se o esclarecimento sobre de que forma esses discursos foram constituídos, quais mudanças ocorreram durante esta transição e, se houver mudanças, e por quais motivos elas ocorreram.

O próximo capítulo, tem como objetivo tratar do desdobramento da relação entre Literatura e Música. Em primeiro plano, trataremos dos fundamentos teóricos que permeiam as relações entre uma ciência e outra, além de dialogarmos a Análise Dialógica do Discurso e com a Semiótica da Cultura em diálogo com outros estudiosos que despontam em suas pesquisas reflexões sobre a arte. Em segundo plano, apresentaremos um mapeamento de obras literárias que foram musicadas e músicas que se tornaram obras literárias produzidas pelos escritores/ cantores de Mato Grosso do Sul e, por fim, faremos uma análise de duas obras destas que foram mapeadas.

CAPÍTULO 3

DO TEXTO À CANÇÃO: RELAÇÕES DIALÓGICAS ENTRE LITERATURA E MÚSICA

Este capítulo tem por objetivo demonstrar as relações entre literatura e música a partir de um grupo de textos encontrados que foram transformados em canções e de músicas que passaram ao status de obras literárias a partir dos trabalhos de cantores e escritores de Mato Grosso do Sul.

Para que esta ação seja desenvolvida, dividimos este capítulo em duas partes, sendo a primeira uma reflexão teórica sobre os estudos interartes no que tange a respeito do diálogo entre as duas áreas artísticas a partir dos estudos sobre Semiótica da Cultura com base nos trabalhos de Iuri Lotman e na Análise Dialógica do Discurso centradas nos textos difundidos pelo Círculo de Bakhtin.

Em seguida elencamos algumas obras que têm como base a transformação da escritura literária para a canção e também seu contrário, canções se tornaram textos literários. Por fim, analisaremos com base na Análise Dialógica do Discurso, na Semiótica da Cultura as relações em que a palavra é musicalizada e como as imagens poéticas são dispostas a partir do processo de transformação do texto para canção nas obras **Fiandeiras do Pantanal** de Raquel Naveira e Tetê Espíndola e **Crianceiras** de Márcio de Camillo.

3.1. LITERATURA E MÚSICA: APONTAMENTOS SEMIODISCURSIVOS

O estudo sobre as relações entre Literatura e Música constituiu-se por meio das mais variadas vertentes e áreas do conhecimento. Em primeiro plano, há uma grande adesão por parte dos estudos da musicologia em que esta tentou traçar um limiar entre as duas ciências para que se conseguisse chegar a formulações mais claras acerca do entendimento da segunda.

Em outro plano, temos as relações interartes como campo de estudo no qual seus estudiosos oportunizaram a convergência entre Artes Visuais & Literatura, Artes Visuais & Música, Dança & Teatro, Cinema & Literatura e, por sua vez, Literatura & Música. Mas, ao explicitar essa relação, coube à Semiótica e a Análise do Discurso

desempenhar esse papel, uma vez que tratar do conteúdo formal destas relações está muito além do entendimento dos aspectos literários de um texto.

Nesse sentido, encontramos nas ciências da linguagem, algumas modulações para que o trabalho de estudo entre duas áreas tão próximas, mas, ao mesmo tempo, tão distantes pudessem ter uma ligação afim. Em sua pesquisa, Costa (2001) argumenta que ao estudarmos as relações entre Literatura e Música, na perspectiva discursiva, devemos ter em consideração seis fatores primordiais:

- + texto e melodia;
- + o discurso da canção e os outros discursos que o contextualizam (interdiscurso);
- + canção e circulação da canção (arranjos, meios de difusão, pré-difusão);
- + canção e formas de elaboração;
- + canção e gênero musical;
- + autor, grupos e espaços de convivência (Costa, 2001, p. 21).

Nesse contexto, o autor propõe (de maneira indireta) em sua pesquisa uma formulação de uma “Análise do Discurso Lítero-Musical”, uma vez que esta relação apresenta-nos que “apesar de pertencer à família dos discursos artísticos, da qual também a literatura faz parte, a canção popular se põe como ligada a fontes legitimantes específicas” (Costa, 2001, p. 458).

Dessa forma, a relação que a literatura e a música estabelece uma para com a outra, nos faz pensar sobre a questão subjetiva a que ambas estão circunscritas. Para que possamos entender como a literatura se estabelece em nosso cotidiano, é necessário firmar um posicionamento das funções estéticas que ela estabelece com o homem. A convivência do homem com a literatura promove o desenvolvimento do pensamento crítico, uma vez que, por meio da leitura, temos a necessidade de apreender o caráter da obra, sua função lúdica, o compromisso do autor com o leitor e, até a fuga da realidade se inebriados estivermos com o texto.

Tanto na música quanto na literatura, temos a expressão da subjetividade humana por meio da palavra. Essa subjetividade vem expressa nos acordes harmônicos dos instrumentos musicais e nas letras que enredam esses acordes harmônicos. Para Sopeña (1989), a música influenciou profundamente o ser e o fazer, seu maior mistério encontra-se nos limites da vida cotidiana e nas formas como a música nos afeta.

As canções podem nos afetar das mais diversas maneiras e produzir os mais diversos sentimentos. Quando estamos em uma festa, as canções tendem a ser mais animadas, alegres, dançantes, de forma a provocar em nós uma total satisfação pelo

lugar onde estamos. Se o caso for contrário, por exemplo em um velório, a música por sua vez se faz ausente (na maioria dos casos). O silêncio é primado e a instrumentalização musical é latente nos momentos finais do evento em questão.

Essa relação musical é produzida pela sua força melódica e pela sua ordem, pela sua lógica, feitas para a memória. A chave para a musicalidade, conforme relata Sopenña (1989), está no entrelaçamento que a canção promove à nossa memória. Assim, o autor relata que no campo das investigações sobre literatura e música, a primeira sempre esteve vinculada à vida dos compositores e músicos. Se na modernidade, as canções têm sido palco de inspiração às jovens e velhas guardas literárias, antes desse período era a literatura quem tinha função de inspirar nossos cantores, compositores e instrumentistas.

Ao traçarmos essas reflexões, em contrapartida aos postulados de Frederico Sopenña, percebemos que esta vasta relação lítero-musical era uma cultura frequente entre os grandes nomes das artes mundiais: Delacroix, Schopenhauer, Maurois, Paul Klee, Chaplin e Kafka foram todos influenciados pelas modulações ocorridas com a união das duas ciências (Sopenña, 1989).

Para o autor, “a musicologia se enriquece muito positivamente com algumas contribuições que nem o tratado, nem a crítica, nem o estudo histórico podem proporcionar” (Sopenña, 1989, p. 08), uma vez que as relações interartes ampliam a noção básica das ciências que se interligam e as recriam com requinte de uma nova ciência. É por esse fator que outras áreas da linguagem como a semiótica e análise do discurso passam a interessar-se por essa congregação entre manifestações artísticas.

Seguindo esse raciocínio, Oliveira (2003) argumenta que na relação comum entre os dois campos se estabelece a **melopoética**. Para a autora,

o território comum entre música e literatura parece, assim, inesgotável. [...] Tal como na literatura, a música recorre frequentemente a citações, alusões intertextuais a outras composições. Nesse caso, como em textos literários paródicos, a reescrita musical pode servir a variados objetivos, incumbindo a denúncia social e política (Oliveira, 2003, p. 43).

Oliveira (2003) ressalta também que os estudos literários têm contribuído para análise musical e vice-versa, uma vez que as criações linguísticas de ambos, em especial no Brasil, se fundam no bojo de uma mesma base: as canções produzidas pelos povos originários e pelos povos trazidos da África para cá, durante o período de colonização.

A criação lítero-musical não veio para pontificar as duas ciências como uma só, sendo soberana, mas surge como uma resposta aos questionamentos produzidos no

encontro do enlace multissemiótico entre letra, melodia, canção e a leitura do apreciador que a ouve e ao mesmo tempo estabelece uma relação com seu conteúdo e com sua produção discursiva.

Dito isso, consideramos que

o discurso lítero-musical, embora não se confunda, tem parentesco com o discurso literário, podemos estender a ele esse mesmo comportamento. O fato de o discurso lítero-musical conter, além do texto, a música, leva à necessidade de se considerar não apenas a dimensão do narrado ou descrito (em oposição ao vivido), mas também a do cantado (em oposição ao mudo, ou apenas falado) (Costa, 2001, p. 465-466).

Nas produções que objetivamos analisar, é possível aferir essas dimensões relatadas por Costa (2001). O compêndio música-literatura muitas vezes é entrelaçado pelos artistas sul-mato-grossenses com seus acontecimentos vividos, onde para Bakhtin (2011) não deve ser visto como a mesma coisa, porém, arte e vida passam a ser elementos singulares do indivíduo e que juntos são responsáveis pelas ações que ele gera com o meio e com o outro.

A música tem, por sua vez, um papel fundamental na disseminação da cultura de um povo. Ela constitui a forma mais ampla e ágil de partilha, já que nem sempre é decorrida de elementos linguísticos e visuais e, não carece de uma erudição máxima ou de aquisição de leitura/ escrita para que seja compreendida (em especial, sua vertente popular).

Junto a ela, “os estudos literários devem estabelecer o vínculo mais estreito com a história da cultura. A literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época”. (BAKHTIN, 2011, p. 360). Esse posicionamento de Bakhtin confere à literatura uma visão emancipatória da condição da vida humana, sendo ela tão necessária (como todas as demais formas de arte) para a introjeção e extroversão do homem à formação e consolidação das sociedades.

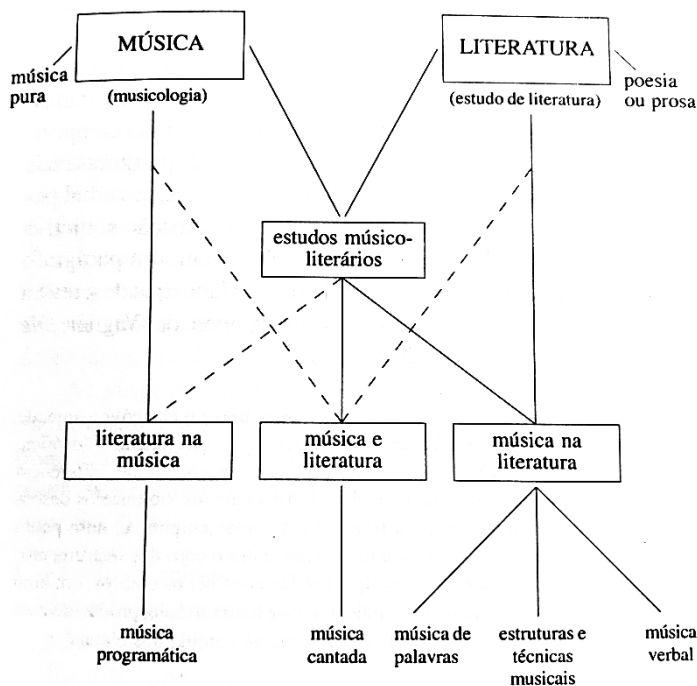
É no tensionamento das duas áreas com a cultura que surge a melopoética. Dividida em duas orientações, a primeira delas, intitulada orientação formalista, se apoia em questões teórico-metodológicas e críticas no que concerne às especificidades da literatura e da música. Já a segunda, conceituada como orientação cultural, tenta interpretar as relações lítero-musicais em função do contexto em que a cultura emerge (Oliveira, 2002).

Solange Oliveira argumenta ainda, com base em Brown (1948) que a melopoética tem em sua composição três campos de estudo: a música na literatura, a literatura na música e literatura e música, sendo que o primeiro investiga as técnicas de estruturação literárias que possuem semelhança à música. O segundo campo faz o inverso do primeiro, e investiga as técnicas de criação musical e como o texto literário incide sobre a melodia (Oliveira, 2002).

O terceiro campo é o mais dotado de possibilidades de práticas, pois ele gera um dimensionamento analítico com maior precisão em relação aos dois outros campos. Enquanto nos primeiros, as relações literatura e música são tratadas em separado, neste elas são unidas pela relação imagética que produz.

Oliveira (2002) apresenta um quadro de Paul Scher (1992) de forma a ilustrar o quanto as relações entre literatura e música são profícuas e centraliza o campo “literatura e música” de forma a ilustrar o quanto a melopoética se torna uma ciência fundamental tanto para os estudos literários, quanto musicais.

Quadro 02: Inter-relações entre Música e Literatura



Fonte: Oliveira (2002)

Por meio desse quadro, Oliveira pontua nos estudos de Scher que “a expressão “música de palavras” refere-se à prática literária de imitar a qualidade acústica da música, por meio de recursos como onomatopeia, aliteração e assonância, próprios da linguagem verbal” (Oliveira, 2002, p. 48).

Outra expressão importante ao autor, comentada por Oliveira (2002), é a expressão “música verbal” que se configura como uma apresentação literária (seja em verso ou em poesia) de composições musicais. Qualquer uma que tenha uma vertente poética cujo tema configure uma composição musical.

A exemplo da “música de palavras”, apresentamos o poema “O Relógio”, de Vinícius de Moraes seguido de um link para acesso à versão musicada do poema:

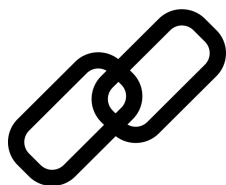
O RELÓGIO

Composição: Vinícius de Moraes

Canção: Walter Franco

Passa, tempo, tic-tac
Tic-tac, passa, hora
Chega logo, tic-tac
Tic-tac, e vai-te embora
Passa, tempo
Bem depressa
Não atrasa
Não demora
Que já estou
Muito cansado
Já perdi
Toda alegria
De fazer
Meu tic-tac
Dia e noite
Noite e dia
Tic-tac
Tic-tac
Tic-tac...

(Moraes, 2014, p. 24)



O RELÓGIO (Vinícius de Moraes)

Artista: **Walter Franco**

Domínio: **YouTube**

Duração: **2min08seg**

Link de Acesso: <https://bit.ly/3HoC19z>

Em “O Relógio”, a presença das onomatopeias que representam o soar dos ponteiros de um relógio, os versos curtos e o uso de vírgulas formulam uma

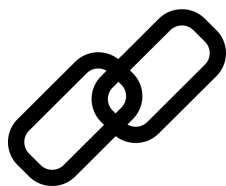
melopoética em que a “música das palavras” gera no leitor durante o ato de apreciação do texto uma sensação de estar “dentro de um relógio” ou simplesmente de reproduzi-lo.

No que concerne à música verbal, Oliveira (2002, p. 48, grifos da autora) exemplifica com um parágrafo de “Doutor Fausto,” de Thomas Mann, em que “descreve a recepção do prelúdio do terceiro ato da ópera de Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*”:

solitários, os violoncelos entoam um tema pensativo e melancólico, que, de forma ao mesmo tempo altamente expressiva e decorosamente filosófica, questiona a insensatez humana, a razão de tanto empenho e luta, diligência e incômodo. Acenando as cabeças, lamentosamente, os violoncelos desenvolvem durante algum tempo a reflexão sobre esse enigma, e, num ponto cuidadosamente escolhido de sua meditação, entra o coro dos instrumentos de sopro, com um poderoso bafejo que nos faz encolher os ombros, um hino coral, comovedoramente solene, opulentamente harmonizado, produzido com toda a discreta dignidade e a potência levemente contida nos metais (Oliveira, 2002, p. 48).

Com a leitura do excerto apresentado por Solange Oliveira, é notável que o narrador ao se referir ao violoncelo, o personifica como se fosse o próprio maestro regente da orquestra. Há muitas vezes a ideia de que podemos ver à nossa frente tudo o que acontece enquanto lemos a descrição de cada passo do ato. Essa é uma característica recorrente à “música verbal”.

Por fim, Oliveira (2002) esclarece que a “música programática” é a música que tem como finalidade evocar ideias e imagens na mente do ouvinte representando musicalmente uma cena, imagem ou estado de ânimo. A autora também a chama de “poema sinfônico” ou “poema sonoro”. Como exemplo, trazemos uma cena da série “Wednesday (Wandinha)”, da Netflix, quando a personagem homônima toca a peça “Winter” de Vivaldi em meio a um cenário de chamas e caos.



WANDINHA (2022) – CENA DE FOGO NA ESTÁTUA

Domínio: **YouTube**

Duração: **2min36seg**

Link de Acesso: **<https://bit.ly/3XNw8bt>**

A relação programática que se apresenta, transcende do contexto em que a personagem da cena está vinculada. Ao tocar a sinfonia de Vivaldi, evidencia na

personagem o seu estado de ânimo: uma estátua em praça pública queima e, enquanto as pessoas correm para longe, Wednesday como se estivesse hipnotizada toca a melodia, o que promove no espectador a mesma sensação, mas, se não houvesse a música de fundo, isso seria quase que impossível.

Dessa forma, da relação lítero-musical podemos definir que há uma transformação em seus gêneros discursivos. Da função literária, o texto passa a adquirir uma função melódica, puramente artística. Para Maingueneau (2001), essa transformação pode ser considerada como um reemprego genérico, uma vez que se transmuta de uma tipologia de gênero para outra.

Consideramos ainda que esse reemprego não altera as questões estruturais e formais do texto literário, pois, para Todorov (2018), a literatura é uma linguagem instrumental cujo valor está nela mesma. Para o autor, faz-se necessário considerar que o uso e a criação de gêneros discursivos diversos se constituem nas escolhas discursivas de uma sociedade a cada vez em que ela convencionava às formas em que utiliza sua língua por meio da elaboração e reelaboração de sua cultura.

Assim, pode ocorrer também com os gêneros literários, pois, a conversão de um gênero literário para um gênero musical não produz impactos em sua estrutura devido ao fato de seu conteúdo textual conservar seus elementos fundamentais. De acordo com Mikhail Bakhtin (2018, p. 121) “o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, “perenes” da evolução da literatura”.

O autor ressalva ainda que

o gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisso consiste a vida do gênero. [...] O gênero vive do presente, mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário (Bakhtin, 2018, p. 121, grifo do autor).

É por esse fator que compreendemos que na transmutação da literatura para música, o posicionamento de gênero do conteúdo textual converte-se apenas na questão melódica e não na composição da obra. Para Bakhtin (2014), a estrutura da obra compreenderá como a realização de um objeto estético com fins específicos e autossuficientes.

Tanto a literatura quanto a música vinculam-se ao estado emocional do ser. As formas lítero-musicais de um texto impactam em nosso dia a dia, em nossa relação com

as pessoas e com as maneiras pelas quais agimos sobre a sociedade. Para Oliveira (2003), essas relações resultam sempre de uma intenção consciente de quem as produz.

Para Volóchinov,

a música adquire sua significação estética, sua vida como obra de arte, somente na presença do ouvinte, do sujeito da avaliação. [...] A música está imersa na existência geral, que não pode ser dividida em áreas autônomas, e que é regida pela parte correspondente das leis obrigatórias dessa existência (Volóchinov, 2019, p. 362).

Por sua vez, para Leyla Perrone-Moisés a literatura “permanece sendo um componente tão crucial da atividade da experiência humanas que deve ser resgatada por ela mesma, ser recreditada, em vez de ser subsumida de maneira envergonhada, como tem sido o caso recentemente” (Perrone-Moisés, 2016, p. 74).

É importante ressaltar que esse território só se torna comum graças ao relacionamento artístico entre as duas. Por mais que as similitudes entre literatura e música sejam bastante antigas, as questões que se voltam ao estudo discursivo sobre essa união se acentuam com os estudos críticos a partir do século XX.

Literatura e Música apresentam-se como uma dimensão icônica nos estudos sobre arte e cultura, uma vez que “a dimensão icônica, presente fundamentalmente na arte, justamente explica a arte: os signos, o enunciado e a obra são artísticos justamente porque sua dimensão icônica é prevalente” (Mello, 2020, p. 41).

Vinculadas à vida e a arte, Literatura e Música produzem nos espaços em que o texto artístico se desenvolve “em todos os lugares, as alteridades sacrificadas e as enunciações em formação, que apontam para outros mundos, que afiguram contrapalavras a nosso mundo” (Mello, 2020, p. 45).

A vida cultural “também requer uma estrutura espaço-temporal específica, porque uma cultura é organizada dentro de uma estrutura que pertence a um espaço-tempo específico e não pode existir fora dele” (Lotman, 2019, p. 22, tradução nossa⁶). É nesse espaço-tempo da vida cultural em que os textos de ordem artística se materializam e, se desconexos a ela, perdem sua autonomia e sua caracterização original como sendo textos criados na cadência estética da vida humana.

Assim, ao tratarmos o texto lítero-musical como um texto passível de estudos, sejam eles linguísticos ou literários, é necessário considerar que este pode ser definido

⁶ No original: “exige igualmente una estructura espacio-temporal específica, porque una cultura se organiza en el interior de un marco que pertenece a un espacio-tiempo específico, y no puede existir fuera de él”.

dentro de uma esfera que considera Lotman (1978) envolvida em duas questões: a do texto como expressão e a do texto como limitação.

Na primeira, o texto é organizado por meio de signos predefinidos, opondo-se às estruturas extratextuais. Na segunda, ele é visto como algo que se opõe aos demais signos materializados e sua característica maior é o fator da infinidade, o texto como delimitação possui uma abertura muito maior que os demais tipos de textos (Lotman, 1978).

Para o autor, cada um desses textos é definido por seu leitor a partir de um conjunto de marcas. Dessa forma, os textos podem transmitir suas marcas a outros textos formando novas significações, estando aplicadas também aos textos do âmbito formal ou artístico (Lotman, 1978). Em alguns estudos, essas marcas deixadas em outros textos são denominadas de intertextualidade.

A esse respeito, apresentamos, a seguir como exemplo, a letra da canção “Amor, I Love You”, de Marisa Monte:

AMOR, I LOVE YOU

Composição: Marisa Monte / Carlinhos Brown

Deixa eu dizer que te amo
Deixa eu pensar em você
Isso me acalma, me acolhe a alma
Isso me ajuda a viver

Hoje contei pras paredes
Coisas do meu coração
Passei no tempo, caminhei nas horas
Mais do que passo a paixão
É o espelho sem razão
Quer amor, fique aqui

Deixa eu dizer que te amo
Deixa eu gostar de você
Isso me acalma, me acolhe a alma
Isso me ajuda a viver
Hoje contei pras paredes
Coisas do meu coração
Passei no tempo, caminhei nas horas
Mais do que passo a paixão
É o espelho sem razão
Quer amor, fique aqui

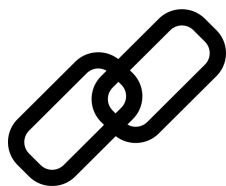
Meu peito agora dispara
Vivo em constante alegria
É o amor que está aqui

Amor, I love you

Amor, I love you
Amor, I love you
Amor, I love you

**Tinha suspirado
Tinha beijado o papel devotamente!
Era a primeira vez que lhe escreviam
Aquelas sentimentalidades
E o seu orgulho dilatava-se
Ao calor amoroso que saía delas
Como um corpo ressequido
Que se estira num banho tépido
Sentia um acréscimo de estima por si mesma
E parecia-lhe que entrava
Enfim, numa existência
Superiormente interessante
Onde cada hora tinha o seu encanto diferente
Cada passo conduzia a um êxtase
E a alma se cobria
De um luxo radioso de sensações!**

Amor, I love you
Amor, I love you
Amor, I love you
Amor, I love you
(Monte, 2000, grifos nossos).



AMOR, I LOVE YOU (CLIQUE OFICIAL)

Artista: **Marisa Monte**
Domínio: **YouTube**
Duração: **3min29seg**
Link de Acesso: **<https://bit.ly/3DmdAqP>**

Além de ser um texto plenamente metafórico, “Amor, I Love You” promove o recurso das novas significações ao utilizar-se de uma estrofe (a qual grifamos) para realizar sua composição. Os grifos em questão fazem parte do capítulo 6 da obra **O Primo Basílio**, do escritor português Eça de Queirós, na qual a passagem relata um dos estados emocionais de Luiza, a personagem principal.

Como se pode observar, se desconexo do original, o excerto grifado parece ser um encadeamento das ações apresentadas nas primeiras estrofes da canção que é verificada pelo refrão em que é repetido inúmeras vezes “Amor, I love you” (Amor, eu amo você), o que justifica o excerto de Queirós. Mas como retrata Compagnon (2003), é graças ao recurso linguístico da intertextualidade que a relação primária do texto (ser um capítulo de uma obra em prosa) não recorre ou estabelece relação com a segunda (ser uma estrofe de uma canção/ poema).

O texto, por sua vez, descentra-se de seus limites. Quando convertido em música passa a ter um caráter inacabado, pois recebe múltiplas formas de leituras tanto nas ciências da linguagem, quanto em outras ciências correlatas como a musicologia e a arte, por exemplo.

Desde os primórdios da literatura, a relação literatura e vida são duas grandes marcas de discussão. Para Lotman (2000, p. 71, tradução nossa⁷), “a linguagem do texto literário se opunha em princípio à linguagem da vida cotidiana, por mais que um artista tentasse separar essas duas esferas de atividade discursiva, a influência da segunda sobre a primeira era fatalmente inevitável”.

Ainda de acordo com o autor,

as leis da construção do texto artístico são, em grande parte, leis da construção da cultura como um todo. Isso está ligado ao fato de que a própria cultura pode ser considerada a mesma como uma soma de mensagens que são trocadas por diferentes emissores [...], como uma única mensagem que é enviada pelo "eu" coletivo da humanidade a si mesma (Lotman, 1998, p. 39-40, tradução nossa⁸).

Nessa perspectiva, Medviédev compreende a obra de arte como sendo um elemento muitas vezes fechado em seus aspectos e que ao longo de sua realização “adquire seu significado não na correspondência com algo localizado no exterior da obra (natureza, realidade, ideia), mas somente na estrutura autossignificante da própria totalidade” (Medviédev, 2016, p. 92).

Nessa relação arte-vida, é necessário que aprendamos a separar os elementos que a envolvem ao mesmo passo em que unimos esses elementos como algo do nosso cotidiano. Por exemplo, ao assistirmos uma telenovela, almejamos estar no lugar de alguns personagens, fazer viagens que eles fazem, ter um par relacional com as características e atributos que esses personagens têm.

Esses são elementos que envolvem a relação arte-vida, mas, ao passo que nos deparamos com a realidade, precisamos entender que nem sempre esses elementos são próximos a todos nós, seres reais, desprovidos dessa afiguração artística em que muitas vezes vivemos.

⁷ No original: “el lenguaje del texto literario se oponia por principio allenguaje de la vida cotidiana, por mucho que se esforzara un artista por separar esas dos esferas de la actividad discursiva, la influencia de la se-gunda sobre la primera resultaba fatalmente inevitable”.

⁸ No original: Las leyes de la construcción del texto artístico son en considerable medida leyes de la construcción de la cultura como un todo. Esto está ligado al hecho de que la cultura misma puede ser considerada lo mismo como una suma de mensajes que se intercambian diferentes destinadores [...], que como un solo mensaje que es remitido por el «yo» colectivo de la humanidad a sí mismo.

Para Vigotski (1999, p. 58) “enquanto não aprendemos a separar os procedimentos complementares da arte, através dos quais o poeta reelabora o material que tirou da vida, continua metodologicamente falsa qualquer tentativa de reconhecer seja o que for através da obra de arte”.

Se retomarmos a canção de Marisa Monte, nos três primeiros versos da segunda estrofe (*Hoje contei pras paredes / Coisas do meu coração / Passeei no tempo, caminhei nas horas*), temos um excelente exemplo para se pensar essa “separação dos procedimentos complementares da arte”. Na psicologia soviética, a arte foi declarada como um procedimento que servia de objetivo ao entendimento da subjetividade humana.

Na canção de Marisa Monte, essa relação consiste na compreensão de que as estrofes, apresentadas como exemplo, são usadas como forma metafórica de apresentar a sentimentalidade do eu-lírico, uma vez que não é habitual à realidade, “conversar com paredes” ou “caminhar nas horas”.

Dessa forma, Vigotski vê a necessidade de se buscar a qualidade da arte. Para o autor, “é preciso abordar a arte com conceitos de escola estreito e conteúdo rico. É preciso decifrar as particularidades distintivas da arte, compreender sua peculiaridade que não se compara a nenhuma outra coisa” (Vigotski, 2022, p. 303).

Em “Amor, I Love You”, tanto nas estrofes criadas por Monte & Brown quanto na citação de Eça de Queirós, temos o plano das emoções que acentuam o conteúdo formal da canção. Vigotski (2022, p. 308) relata a questão da validade da arte a partir do momento em que ela confere ao interlocutor uma ação sentimental. Para ele, “a arte por si só, como tal, não é boa nem má, é apenas a língua do sentimento, que deve ser avaliada de acordo com o conteúdo que se comunica por meio dela”.

Ainda nessa perspectiva, a relação lítero-musical

determinou o seu desenvolvimento a partir da intensidade das exigências do meio em relação à expressão criativa de suas vivências artísticas, mediante um tipo específico de pulsão, necessário para a transferência dessas vivências para fora de si, ao realizá-las nas formas do tempo e do espaço sonoro, justamente por meio daquilo que pode ser formulado como “imperativo estético” (Volóchinov, 2019, p. 349).

Portanto, pensar o texto artístico como elemento primordial à vida é sobremaneira relacioná-los às práticas sociais cotidianas que envolvem o processo de desenvolvimento humano. Para Vigotski (1999), a arte é um dos aspectos mais formais

da produção e da difusão do conhecimento. Ela nos auxilia em atividades tanto no plano concreto quanto no plano imagético.

Ainda nesse contexto, as relações lítero-musicais são de extrema importância aos estudos literários porque podemos compreender tais relações sob a ótica da construção do discurso literário e das formas literárias já existentes, além de ampliar as noções e os horizontes para novas formas de análise como é o caso da melopoética.

Por fim, refletiremos sobre essas relações por meio de um estudo de textos literários sul-mato-grossenses que se tornaram canções interpretadas por célebres cantores do estado. Partindo inicialmente de um mapeamento de canções que tiveram suas bases na criação literária e, em seguida, por meio de uma análise de duas obras, evidenciaremos essas relações presentes entre os campos da música e da literatura.

3.2. DO TEXTO À CANÇÃO: MAPEANDO OBRAS SUL-MATO-GROSSEENSES

Para dar encerramento à esta pesquisa, propomos neste item da tese apresentar um mapeamento de textos literários que foram musicalizados e de canções que foram transformadas em literatura a partir das criações de escritores/ compositores de Mato Grosso do Sul. Dessa forma, identificamos algumas obras constituídas de CDs ou livros, além de apresentar alguns textos que isoladamente se transformaram em música, de forma a mostrar a grandiosidade de seus artistas.

As buscas para esse mapeamento surgiram com a leitura da obra de Rosa & Nogueira (2011) ao tratar sobre a Literatura de MS por meio do relato de seus autores, quando estes, informam a existência da musicalização de textos ou obras de suas autorias. O primeiro trabalho foi o de Raquel Naveira e Tetê Espíndola (2001) devido ao fato de termos contato com essa produção durante pesquisa realizada em 2020 (Silus, 2020).

Outro momento se dá, por meio de um evento na Academia Sul-Mato-Grossense de Letras em outubro de 2022, conversamos sobre esta pesquisa com os acadêmicos Henrique de Medeiros (presidente da ASL) e Raquel Naveira, que, prontamente, se dispuseram a ajudar-nos com algumas obras desse mapeamento. Henrique comentou conosco da existência de um CD, feito pelo poeta e acadêmico da ASL Geraldo Ramon Pereira e, informou-nos das obras de Emmanuel Marinho que foram musicalizadas e,

disse-nos que também havia poemas seus musicalizados pelo Grupo Acaba e advertiu-nos que o poeta Rubenio Marcelo tinha gravado um CD com músicas oriundas de seus textos literários.

Por fim, ao lermos as obras **Ela é**, de Eva Vilma, e **Guavira Virou**, de Sylvia Cesco, encontramos ao final de cada uma delas um grupo de textos tidos como “musicalizados”. Então, fizemos contato com as duas artistas para sanar dúvidas e solicitar se haviam os registros fonográficos destas canções. Encontramos também, de maneira informal, na obra **Animais mais mais: música, poesia e muito +**, de Paulo Robson de Souza, a existência de musicalização de alguns textos, porém, assim como foi feito com as duas escritoras, também entramos em contato com o autor, mas não obtivemos retorno.

Dessa forma, mapeamos algumas obras a partir de suas relações entre literatura e música bem como de seus conteúdos (Bardin, 2016), dividindo este item da pesquisa em dois momentos: no primeiro apresentaremos os trabalhos de artistas sobre os quais não encontramos muitas informações acerca de suas obras como é o caso dos trabalhos do Grupo Acaba, Emmanuel Marinho, Eva Vilma, Geraldo Espíndola, Geraldo Ramon Pereira, Lenilde Ramos, Paulo Robson de Souza e Sylvia Cesco.

No segundo momento, nossa intenção é dar ênfase a duas obras mapeadas por suas diferentes vertentes lítero-musicais e por suas produções também terem ocorrido em momentos distintos da história da música sul-mato-grossense, o que é o caso de Raquel Naveira (em parceria com Tetê Espíndola) com o CD **Fiandeiras do Pantanal** de 2001 e Márcio de Camillo com o CD **Crianceiras** em 2012.

Iniciando pelo Grupo Acaba (nome originado da sigla Associação de Cantadores do Bairro Amambaí), que é um dos conjuntos musicais populares mais emblemáticos do estado de Mato Grosso do Sul. Se intitularam os “Canta Dores do Pantanal” e representam por meio de sua poética musical todos os aspectos relativos à fauna e à flora sul-mato-grossense.

Reunido a partir de amigos que estudavam na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, o grupo foi ganhando espaço no terreno musical a partir dos anos 1970 e, em especial, com os grandes festivais ocorridos em MS nos anos 1980. Seus vínculos com a literatura não são recentes. O grupo gravou uma diversidade de canções cujas letras foram compostas por nomes da literatura regional como Raquel Naveira.

Além das diversas canções elaboradas a partir de letras de autores do estado, que podem ser ouvidas no CD de comemoração aos 50 de carreira do grupo **Pantanal: nascentes, rios e vertentes**, vamos dar ênfase a um trabalho muito rico desenvolvido em 2021 pelos membros do grupo.

No ano em que a pandemia da COVID-19 teve seu relaxamento, o Grupo Acaba lançou um projeto intitulado **A Chama da Paz na América do Sul**: uma antologia musical e literária, onde o grupo reúne mais de 100 canções e o depoimentos de 86 escritores, historiadores e poetas. O trabalho surge a partir de três fatos históricos relevantes do nosso estado: A Guerra da Tríplice Aliança (1864 a 1870), a alusão comemorativa aos 150 anos do término da Guerra em 2020 e aos 150 anos de assinatura de um Tratado de Paz entre os participantes da Guerra ocorrido em 1872.

Em conversa informal com Moacir Lacerda, líder do Grupo Acaba, o mesmo relatou-nos que o objetivo do projeto era gravar uma Antologia Musical com o Grupo ACABA com canções folclóricas, épicas e contemporâneas, relacionadas com a Guerra da Tríplice Aliança – Guerra Grande, Guerra Guasú, Guerra do Paraguai. Além disso, a antologia objetivou também rememorar através da arte musical e poética os momentos de heroísmo e de dores advindas da Guerra da Tríplice Aliança.

Na estrutura do CD temos a seguinte divisão: uma Antologia Musical, composta por 21 canções tratando de Músicas Históricas, 33 canções que tematizam a Música Regional, 9 canções que integram os gêneros da Música Fronteiriça, outras 16 canções que tematizam a Música Contemporânea e, por fim, 14 canções da Música Nativa e Folclórica.

É importante ressaltar que essa divisão de gêneros foi elaborada pelos membros do grupo, autores do projeto. Em nossa conversa informal com Lacerda, não foi arguido os critérios de classificação desses gêneros, muito menos o critério de escolha das canções, uma vez que muitas delas não são totalmente composições do Grupo Acaba.

Figura 11: Capa de “A Chama da Paz”



Fonte: Acervo Pessoal de Moacir Lacerda

Na Antologia Musical, encontramos nas canções gravadas, algumas que, em sua constituição original, são poemas escritos por autores consagrados e por escritores da nova geração de nossa literatura. Raquel Naveira, amiga e parceria do Grupo ACABA é a que assina o maior número de composições: “A Chama da Paz na América do Sul”, “Antônia”, “Aos Homens Mortos do Paraguai”, “Credo Americano”, “Forte Coimbra”, “Pantanais”, “Réquiem aos Homens Mortos do Paraguai”, “Solo Guarani” e “Súplica a Nossa Senhora de Caacupê”.

A seguir, apresentamos a faixa de abertura, que leva o nome do CD e do Projeto desenvolvido pelo ACABA, cujo texto é um poema de autoria de Raquel Naveira e Moacir Lacerda:

A CHAMA DA PAZ NA AMÉRICA DO SUL

Letra: Raquel Naveira e Moacir Lacerda

Canção: Grupo ACABA

A Chama da Paz
Sobre a América do Sul
É presença real
Do sal
Do sol
Da luz.

América do Sal,
Água salgada
Nas veias,

Nas naus,
Nas lágrimas de Portugal.

América do Sol,
Do ouro,
Salto no escuro;
Olhos de índios
Globo espanhol.

América do Sul,
Da bússola
No Atlântico,
Dos cordames estendidos,
Manobrados
Mar azul
América Latina
Que conheceu a guerra,
Triunfo da força,
Quer justiça e harmonia,
Defesa da vida,
Destruição do mal.

A Chama da Paz
Sobre a América do Sul
É presença real
Do sal
Do sol
Da luz.
(Grupo ACABA, 2021).

Além dos poemas de Naveira, o Grupo Acaba também musicou no Projeto alguns outros poemas como “Guavirais Floridos” e “Primavera Sul-Mato-Grossense” ,do poeta douradense Laerte Tetila, “Porto de Passagem”, poema de Rubenio Marcelo e Ana Maria Bernardelli, “Poema da Gratidão”, de Lino Vilachá e Luiz Porfírio, “Pantanal”, de Manoel de Barros e José Boaventura, “Retirada da Laguna”, de Moacir Lacerda, Rubenio Marcelo e Vera Gasparotto, “Rio Paraguai” de Alceste de Castro”, “Sonho”, de Guimarães Rocha”, “Genocídio”, de Emmanuel Marinho e “Boca Porã”, de Gicelma Chacarosqui, que apresentamos a seguir:

BOCA PORÃ

Letra: Gicelma Chacarosqui
Canção: Vilella

Porã, romã, avelã
Boca cor de maçã
Enovelar, encaracolar,
minha língua é sua língua
Idilioso afã
seu gosto com o meu gosto
tereré matando a sede,
abacaxi com hortelã

almiscar com café
mel, guavira e pinga
sentidos imersos na umidez
de uma boca guaicuru
apetitosa como ingá
enxame abelhoso envolto
na maçã de sua bocaporã
(Chacarosqui, 2007, p. 35).

Além do espaço cedido às canções, a Antologia Musical e Literária do Grupo ACABA reúne também um espaço dedicado à literatura sul-mato-grossense e à cultura regional, promovendo 86 depoimentos de personalidades das artes, cultura, história e literatura de Mato Grosso do Sul.

Dentre eles, temos os nomes de Albana Xavier Nogueira (professora aposentada da UFMS e escritora), Américo Calheiros (professor e escritor), André Alvez (jornalista e escritor), Andreia Freire (atriz e produtora cultural), Antonio Firmino de Oliveira Neto (professor da UFMS e historiador), Chico Lacerda (publicitário e músico), Delasnieve Daspet (advogada e escritora), Elizabeth Fonseca (contabilista e escritora), Emanuel Marinho (ator e poeta), Evandro Higa (professor da UFMS e músico), Fausto Mato Grosso Pereira (professor e engenheiro), Geraldo Ramon Pereira (médico e escritor), Gicelma Chacarosqui (professora da UFGD e poetisa), Guimarães Rocha (militar e escritor), Henrique Medeiros (publicitário e escritor), Janet Zimmerman (poetisa e escritora), José Pedro Frazão (jornalista e escritor), Lenilde Ramos (professora e escritora), Manoel de Barros (poeta), Mara Calvis (educadora ambiental e escritora), Marlei Sigrist (professora aposentada da UFMS e folclorista), Paulo Coelho Machado Neto (chefe de gastronomia), Paulo Robson de Souza (professor da UFMS e escritor), Raquel Naveira (professora e poetisa), Rodrigo Teixeira (jornalista e músico), Rubenio Marcelo (poeta), Sylvia Cesco (professora, teatróloga e escritora) e Yara Penteado (professora e escritora).

Podemos enquadrar o Grupo ACABA dentro dos artistas que prezam as relações de cultura em nosso estado, não só as lítero-musicais, mas todas as demais formas de cultura, uma vez que este grupo está sempre engajado em projetos e produções que relatam a vida e o cotidiano da nossa gente.

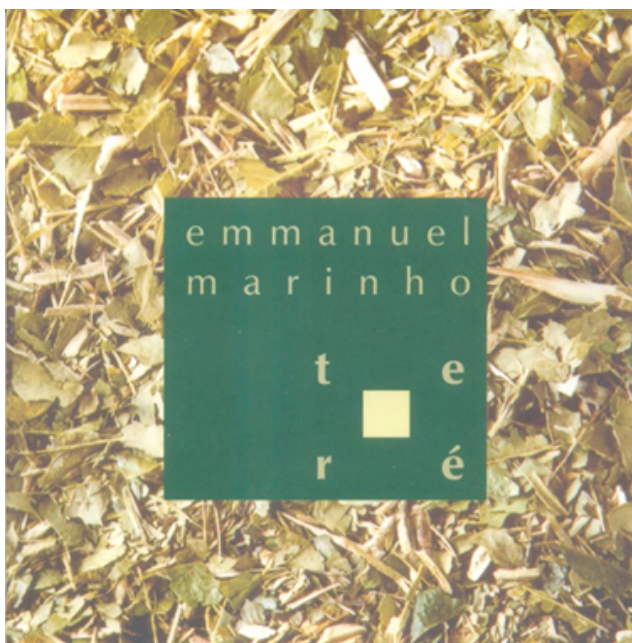
Outro grande nome cujas relações música e literatura se entrelaçam é o de Emmanuel Marinho. Douradense de nascimento, Marinho é figura importante da cultura

da região sul do estado. Sua poesia visual é muitas vezes associada aos movimentos de vanguarda dos anos 1960 a 1980.

Conforme já apresentado anteriormente, tem vasta produção poética tendo o reconhecimento em âmbito nacional e internacional. Pertence à Academia Sul-Mato-Grossense de Letras e à Academia Douradense de Letras. Seu trabalho com a arte e a cultura iniciou desde cedo quando retornou à Dourados, graduado em Psicologia.

Das suas obras publicadas, destacamos no âmbito lítero-musical, duas produções intituladas **Teré** (2001) e **Encantares** (2014). O primeiro é descrito pelo autor como uma vontade em gravar seus poemas em um disco e, conforme aponta em entrevista a Rosa & Nogueira (2011, p. 102), o CD é “considerado por alguns pesquisadores obra importante no contexto da música popular brasileira”.

Figura 12: Capa do CD “Teré” de Emmanuel Marinho



Fonte: O autor

O CD conta com 15 músicas que contemplam o trabalho de Marinho por meio de livros, ensaios e peças teatrais cantadas pelo poeta. Lançado em 21 de novembro de 2001 no Teatro Municipal de Dourados, “Teré” conta com a participação de grandes nomes da música brasileira como Alzira E, Bocato, Gigante Brasil, Itamar Assumpção,

Pedro Luís & A Parede, Toninho Ferragutti e Paulo Lepetit, que foi o parceiro de Marinho nos arranjos da obra.

Para ilustrar as composições da obra, apresentaremos, a seguir, o poema “Juana e o Boiadeiro”, seguidos do poema “Sapato” disposto no encarte do CD:

JUANA E O BOIADEIRO

Letra: Emmanuel Marinho

Canção: Emmanuel Marinho / Luiz Waak

Deixe eu ficar no fundo
No fundo do teu olhar
Que é o melhor lugar do mundo
O teu olhar vagabundo
Teu jeito manso de olhar
De mata verde depois da chuva
Olhos mais belos não há
Brilhando mais que estrelas
Que é vida
Sonho
Brincadeira mais gostosa de brincar.
Roubados dos campos verdes
Olhos vestidos de rendas
Olhos de boi
Olhando boi na fazenda
Olhando verde
Verde cafezal
Olhos de louco louco
Olhando além da mangueira
Olhando além do quintal.

Os teus cabelos cresceram
Cresceram
Mais que os peixes do açude
Canto de pássaro brejeiro
Passarinho companheiro
Passarinho avoador
Leva um beijo de amor
Pro povo lá da cidade
Que deus da mata ajude
Um pouco a vida de lá
Lá não tem brilho de sol
Nem fogo de lampião
Vagalume não existe
Ai que dor no coração.
Não tem lua a cantar
Pra ficar a noite inteira
Sentado numa porteira
Até o dia raiar
Samambaia na parede
E rede pra balançar.

E os olhos verdes da roça
Montados numa carroça
Imaginária

Se foram para outro lugar.
E a moça mais bonita
Com seu vestido de chita
Foi puxar água do poço
Pra ficar olhando o moço
Dos zoio mais lindo do mundo
Que se cair dentro dele é fundo
E acabou-se o mundo.
Pois hoje é domingo
Pé de cachimbo
É dia de missa e de procissão.
E tem um pé de limão
Dentro do seu coração
Que dá flor branca de amor
E tem um é de limão
Dentro do seu coração
Se cair dentro dele é fundo
Acaba e começa o mundo
Ou leva pra outro lugar.
Onde é mentira
Que o touro é valente
Que bate na gente
Que a gente é fraco
E não pode berrar.

Mais um dia o moço cresceu
Varou portas
Porteiras e estradas
E com suas asas douradas se foi
Se foi
E foi sozinho sozinho
Com seus olhinhos de boi.
(Marinho, 2016, p. 37-40).

O poema em questão apresenta um enredo com um olhar narrativo, pois relata a vida e os feitos da personagem Juana, tida como “a moça bonita”, e o boiadeiro (não nomeado no poema). A história vem se desenrolando por meio das longas estrofes do poema que se complementam com o recurso intertextual da cantiga popular “Hoje é Domingo “Pé de Cachimbo”” em que o poeta brinca com os saberes populares.

Figura 13: O poema “Sapato” disposto no encarte da obra



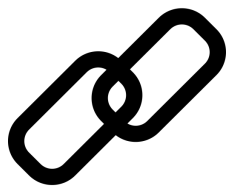
Fonte: O autor

Figura 14: Outra forma de disposição do poema “Sapato” no encarte da obra



Fonte: O autor

O CD “Teré”, de Emmanuel Marinho, encontra-se esgotado para compra. Além de constituir uma das mais belas obras fonográficas do estado, é considerado artigo de luxo por colecionadores e estudiosos da literatura e música de Mato Grosso do Sul. A obra pode ser ouvida/ assistida graças ao projeto Memória Fonográfica de Mato Grosso do Sul, por meio do pesquisador Carlos Luz que registrou boa parte das obras em uma página homônima do YouTube, onde consta o CD “Teré” na íntegra:



CD TERÉ – EMMANUEL MARINHO

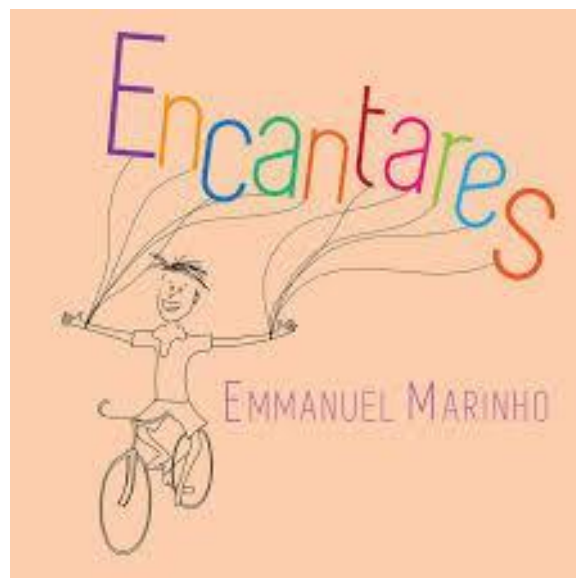
Domínio: **YouTube**

Duração: **36min10seg**

Link de Acesso: **<https://bit.ly/3lhGTok>**

Outra obra de destaque do poeta é o CD “Encantares”, produzido em 2014. O CD foi lançado no ano seguinte a partir de um espetáculo musical que leva o mesmo título da obra. O CD é uma produção destinada a todas as idades, pois envolve momentos de literatura e música que embalam a todos os que o ouvem.

Figura 15: Capa do CD “Encantares”



Fonte: O autor

Dotado de riqueza poética, **Encantares**, assim como toda a obra de Emmanuel é

a expressão da coerência de um operário da arte de da cultura que há longos anos milita com as armas do talento e da coragem a fim de romper o marasmo provinciano nas áreas do teatro, da Literatura, da música e das artes plásticas em Mato Grosso do Sul (Rosa; Nogueira, 2011, p. 106).

A relação lítero-musical da obra se faz presente pelos poemas de Marinho aliados aos gêneros musicais diversos como o Baião, o Rock ‘n’ Roll, o Reggae, além de elementos da música medieval. A obra foi produzida pelo próprio artista em parceria com o amigo, músico e produtor Paulo Lepetit que participa de algumas faixas do CD. Outra presença em “Encantares” é a voz marcante de Tetê Espíndola, sua conterrânea, na faixa “Macaco” em que apresentamos a letra, a seguir:

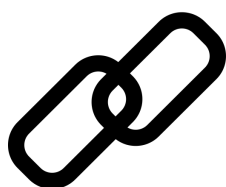
MACACO

Letra: Emmanuel Marinho

Canção: Emmanuel Marinho / Paulo Lepetit

O macaco de casa
é feito de trapo e de pano
O macaco do circo
esperto brinca de ser humano
O macaco de ferro
tira o caro do plano
O macaco do baralho
um mico
Mas o macaco na mata
é o bicho!
(Marinho, 2014).

O CD “Encantares” de Emmanuel Marinho pode ser ouvido em diversas plataformas digitais de música. Inserimos abaixo, um link para que possa ser apreciada no Spotify, que pode ser acessada gratuitamente:



CD ENCANTARES – EMMANUEL MARINHO

Domínio: **Spotify**

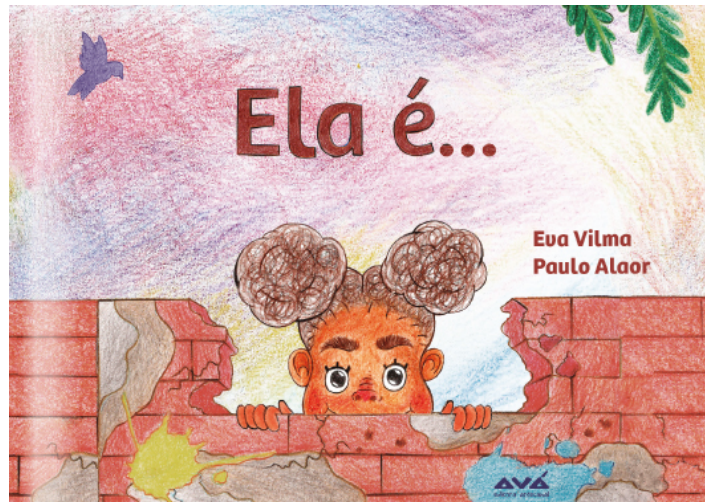
Duração: **38min42seg**

Link de Acesso: **<https://spoti.fi/3IgBmaR>**

Seguindo os passos do público infantojuvenil temos o nome de Eva Vilma, poetisa campo-grandense já apresentada no capítulo anterior que escreveu em 2020 escreveu e publicou **Ela é...**, uma obra em que trata das relações de gênero entre

meninos e meninas cuja narrativa ladeia uma personagem feminina que discute as relações de gênero a partir das representações sociais criadas em torno do homem.

Figura 16: Capa de “Ela é...”



Fonte: O autor

Ao fim do livro, a autora, cria versões para cantigas populares como “Terezinha de Jesus”, “O Cravo e a Rosa”, “Viuvinha” e “Ciranda e Cirandinha” nas quais dá um tom feminista e de empoderamento às personagens dessas canções. A essas versões, Eva Vilma dá o nome de “Outras Cantigas Possíveis”.

Figura 17: Quarta Capa de “Ela é...”, com cantigas de roda adaptadas ao contexto da obra.



Fonte: O autor

Dessas cantigas, elaboradas por Eva Vilma, vamos destacar “Malala cheia de luz”. Partindo da canção popular “Terezinha de Jesus”, Eva explica no próprio livro, ao lado da canção adaptada, um pouco mais sobre a menina Malala Yousafzai que após sofrer ataques por homens do seu país, além de outras formas de agressão, tornou-se um símbolo da liberdade e do empoderamento feminino. Eis o texto:

MALALA CHEIA DE LUZ
(adaptação de Terezinha de Jesus)
Letra: Eva Vilma
Canção: Eva Vilma

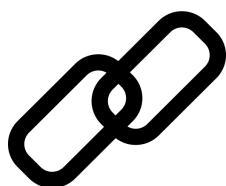
A Malala cheia de luz
descobriu sua missão
enfrentou os cavaleiros
por acesso à educação

No regime Talibã
mulher não estuda não
a Malala decidiu:
vou fazer revolução!

Machucada e perseguida
com coragem resistiu
a Malala, mulher forte,
de estudar não desistiu.
(Vilma, 2020).

As relações melopoéticas da canção, enquadram-se perfeitamente à melodia de “Terezinha de Jesus”. Nem é preciso saber a letra da versão original, apenas pelo cunho melódico é possível entoar “Malala cheia de luz” sem muitos problemas, uma vez que, para Oliveira (2002, p. 117), “a exploração sistemática da musicalidade intrínseca à linguagem verbal, especialmente da poesia, pode certamente contribuir para a unidade de um texto literário, ou de todo um conjunto de textos”.

As canções de “Ela é...” podem ser ouvidas em uma playlist criada pela Editora Avá no Spotify:



OUTRAS CANTIGAS POSSÍVEIS – EVA VILMA

Domínio: **Spotify**

Duração: **7min13seg**

Link de Acesso: <https://spoti.fi/3IdETGN>

Um nome também fecundo ao campo das relações lítero-musicais é o de Sylvia Cesco. Nascida em Campo Grande, Sylvia é professora, teatróloga, poetisa e musicista. Um dos grandes nomes da memória viva da história da música e da literatura sul-mato-grossense na contemporaneidade.

Vivenciou a era dos festivais universitários e da TV Morena em Campo Grande, além de ter alguns poemas musicados e escritos em parceria com seu marido, Antônio Mário, cantor e compositor de MS que também cede parceria a outros grandes nomes da música sul-mato-grossense.

Lançou em Campo Grande, pela Editora GIBIM, o livro de poemas **Guavira Virou**, obra em que apresenta textos poéticos pautados em suas vivências a partir de versos com muita personalidade e cuidado com a escrita de poesia. Ao fim dos 46 poemas em que ela apresenta no livro, Cesco traz uma parte de seu livro intitulada “Cantos e Gorjeios”, onde temos 4 poemas compostos para serem musicados.

A autora os dispõe da seguinte maneira:

Quadro 03: Letras de Sylvia Cesco elaboradas para ser canção

POEMA	LETRA	MELODIA
Minha Amiga e Namorada	Sylvia Cesco	Antônio Mário
Toada do Divino	Sylvia Cesco	Vandir Barreto
Cantata Cablocla	Sylvia Cesco	Sidnei Alberto
Chuvaral	Sylvia Cesco?

Fonte: O autor

O poema “Chuvaral” é apresentado pela autora como “à espera de um compositor carnavalesco”. Quem se habilita?” (CESCO, 2014, p. 77). Além de indicar uma melodia na qual o possível autor está grafado com “.....?”. Apresentamos, a seguir, o poema “Minha Amiga e Namorada”:

MINHA AMIGA E NAMORADA

Letra: Sylvia Cesco

Canção: Antonio Mário

I

Um mineiro, dois mineiros
Um cavalo montaria
Carreta de boi na estrada
Uma saudade danada
Tramas de noite e de dia

II

Chuva d'água, pé de vento
Ventando nas serranias
Promessa de vida-alento
Um vintém pro seu sustento
Carne-de-sol, vacaria

III

Depois o tempo correndo
Uma ladeira, uma rua
Uma cidade nascendo
Uma viola gemendo
Nas longas noites de lua

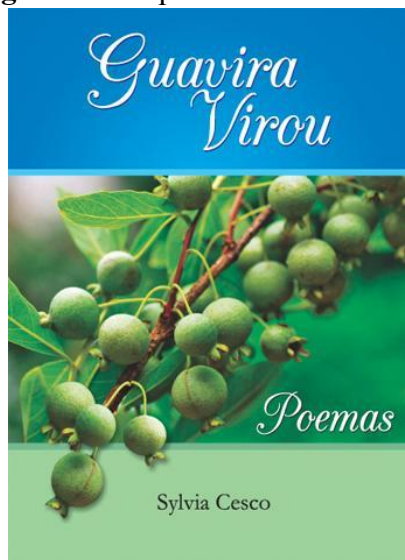
IV

Hoje fiz desta cidade
Secular criança amada
Meu sonho de cada dia
Meu rumo, minha alegria
Minha amiga e namorada

Refrão

Grande Campo, Campo Grande
Eu te quero bem
(Cesco, 2015, p. 71-72).

Figura 18: Capa de “Guavira Virou”



Fonte: <<https://bit.ly/3ZLAiSL>>. Acesso: mar-2023.

É importante mencionar que não encontramos registros audiovisuais dos poemas compostos por Sylvia Cesco. Na própria obra, a autora relata ao fim de cada um deles, lugares onde foram apresentados musicalmente pela primeira vez como em festivais de música ou em CDs gravados exclusivamente para compor antologias, às quais não tivemos acesso e nem tempo hábil para entrevistar a poetisa e solicitar a ela as versões fonográficas dos textos, mas se faz importante o registro, sendo que a participação da poetisa nos festivais de música do estado marcam não só a história da artista como as relações dialógicas lítero-musicais.

Em meio ao processo de pesquisa, encontramos o nome de duas outras obras lítero-musicais que dão sua contribuição a essa temática ao estado. A primeira é **Animais mais mais: música, poesia e muito +**, de Paulo Robson de Souza, indicada pela Professora Doutora Amaya Prado, da UFMS, como sendo uma obra de literatura infantojuvenil do estado.

Figura 19: Capa de “Animais mais mais”



Fonte: O autor

Na obra, segundo a pesquisadora, há alguns poemas musicados pelo autor que servem como suporte ao processo de criação literária e formação imaginária do jovem leitor, pois para Vigotski (2018, p. 16), “a imaginação, base de toda atividade criadora,

manifesta-se, sem dúvida, em todos os campos da vida cultural, tornando igualmente possível a criação artística, a científica e a técnica”.

Outra produção lítero-musical investigada, mas que não tivemos acesso foi o CD **Porteira de Vara** assinado por Gê da Viola, nome escolhido pelo poeta Geraldo Ramon Pereira. O disco é mencionado na obra **A Literatura Sul-Mato-Grossense na Ótica de seus Construtores** de Maria da Glória Sá Rosa e Albana Xavier Nogueira (2011), mas as autoras não se dedicam a trazer maiores informações sobre essa criação.

Da obra encontramos algumas informações básicas e uma crítica tecida pelo poeta Rubenio Marcelo, de onde extraímos as informações apresentadas nessa pesquisa. O CD consta de 15 faixas, sendo poemas escritos por Pereira e musicados para a realização da obra fonográfica.

De par com a plangente “viola caipira”, parceira constante da manifestação poéticomusical do artista, este trabalho exhibe acompanhamentos bem dosados de violões, contrabaixo, percussão e alguns instrumentos de sopro. Contando a presença vocal de Adir Guimarães, o CD preserva a ideia de resgatar o que há de autêntica brasilidade na nossa música-caipira-raiz, porém com uma roupagem nova, letras bem resolvidas, mensagens escurritas, sempre buscando evocar a bela tradição e originalidade (Marcelo, 2018a, p. 62).

Em um texto crítico sobre a obra, Rubenio Marcelo apresenta as faixas do CD com sua visão estético-musical sobre cada uma delas. Para entendermos a organização do compacto, apresentamos a seguir as faixas de “Porteira de Vara”:

- Faixa 1: Alô Tião Carreiro
- Faixa 2: Paixão de Caboclo
- Faixa 3: Sublime Despertar
- Faixa 4: Vozes da Natureza
- Faixa 5: Maria-fumaça
- Faixa 6: Boiada de Ilusões
- Faixa 7: Dois Rincões
- Faixa 8: Porteira de Vara
- Faixa 9: não identificada
- Faixa 10: Por te Amar
- Faixa 11: não identificada
- Faixa 12: não identificada
- Faixa 13: Meu Monjolo
- Faixa 14: não identificada

Faixa 15: não identificada

Destas faixas não identificadas, Marcelo (2018a) relata a presença das seguintes canções: “Morena Pantaneira”, “Ilusão da Saudade”, “Boca no Trombone”, “Catando Guavira” e “Bailando em Maracaju” (instrumental), mas não diz qual a posição cada uma delas ocupa na obra.

Apresentamos a obra de Geraldo Ramon Pereira como sendo de importância ao mapeamento lítero-musical de Mato Grosso do Sul devido ao fato deste ser considerado como um dos mais destacados poetas de nossa literatura em exercício de sua arte literária. Além disso, a obra “Porteira de Vara” é identificada na pesquisa de Rosa & Nogueira (2011) como uma obra de grande expressividade às produções artísticas de Mato Grosso do Sul

Por fim, nesse destaque amplo, apresentamos o cantor e compositor Geraldo Espíndola, que, diferentemente dos demais aqui citados, fez o percurso inverso da criação lítero-musical: Espíndola converteu uma famosa canção composta por ele em um livro para o trabalho com as crianças, a música “Kikiô”.

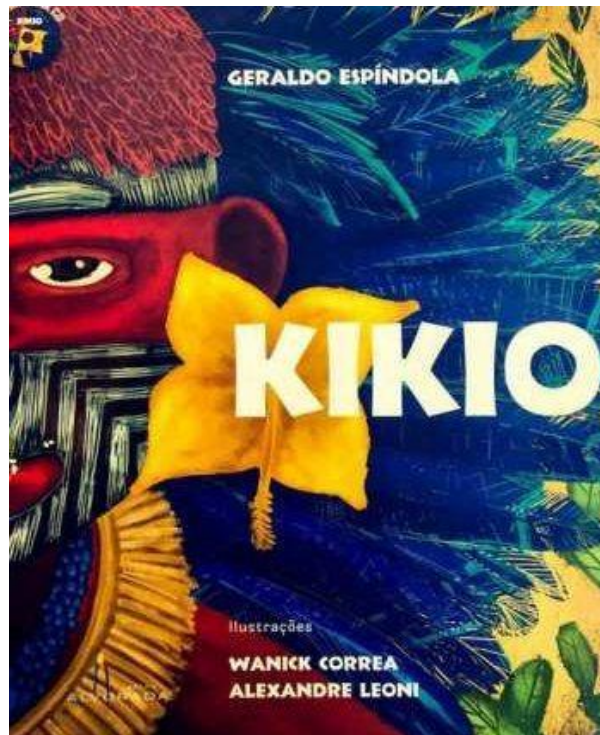
Conforme nos apresenta Faccioni (2022),

Kikio (1987) canta o mito da criação originária e o povoamento da América do Sul. As estrofes abordam a dispersão dos povos tupi e guarani pelo território sul-americano, de maneira transterritorial. O confronto entre originário e colonizadores é retratado e melodia as atrocidades vivenciadas por estes povos (representados aqui pelos tupi e guarani). Ao final, os povos clamam por Kikio, como um pedido de socorro (Faccioni, 2022, p. 65).

A música passou a fazer parte do cancionário popular do estado quando Geraldo a apresentou em alguns festivais de música popular de Campo Grande e também no projeto Prata da Casa da UFMS. Narrando a história dos índios (Tupi e Guarani) a canção representou ao estado e aos povos originários um grito de alerta para a valorização da cultura e do modo de vida dos indígenas.

Para Chaves & Silus (2013), o discurso presente em Kikiô representa uma relação orgânica na construção dos gêneros musicais uma vez que a influência da *platinidade* paraguaia nos gêneros musicais (polca, guarânia, chamamé, etc.) e nos gêneros textuais (lenda, canção) além do rico vocabulário fronteiriço, permeiam a obra de Geraldo Espíndola.

Figura 20: Capa do Livro “Kikiô” de Geraldo Espíndola



Fonte: O autor

Representada em livro, “Kikiô” traz as belíssimas ilustrações de Wanick Corrêa e Alexandre Leoni que marcam visualmente a letra da canção de Espíndola. Lançado em 2017, pela Editora Alvorada, a obra acompanha um CD com uma versão inédita da canção, que pode ser usada para acompanhar a leitura do livro. Apresentamos a seguir, a letra da canção:

KIKIÔ

Composição: Geraldo Espíndola

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

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

E formaram suas tribos
Cada um em seu lugar

Veze quando se encontravam
Pelos rios da América
E lutavam juntos contra o branco
Em busca de servidão
E sofreram tantas dores
Acuados no sertão

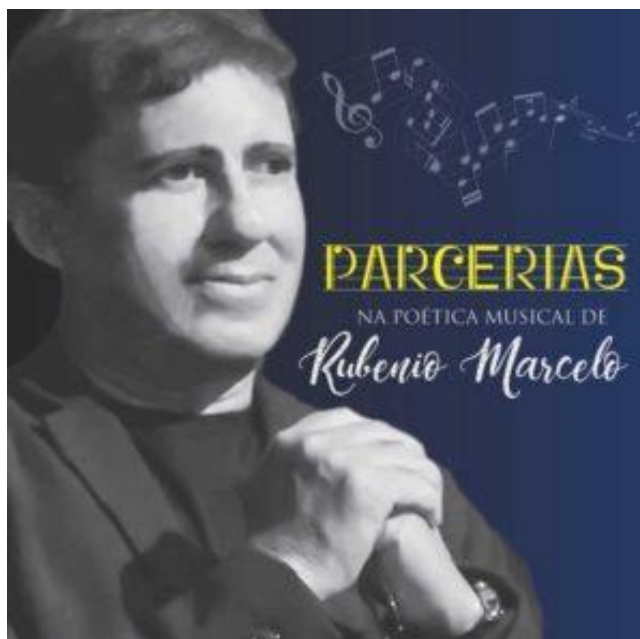
Tupi entrou no Amazonas
Guarani ainda chama
Kikiô na lua cheia
Quer Tupi, quer Guarani
Kikiô na lua cheia
Quer Tupi, quer Guarani
Kikiô na lua cheia
Quer Tupi, quer Guarani
Kikiô
(Espíndola, 2017).

A transformação da música “Kikiô” em livro, coloca Geraldo Espíndola no marco dos artistas que constroem produções lítero-musicais em Mato Grosso do Sul. Além dele, é válido destacar as atuações de Lenilde Ramos e Tetê Espíndola que musicaram poemas de Manoel de Barros, o artista ZéDu que também tem alguns poemas de autoria transformados em canções, a cantora Alzira E que em parceria com a poetisa e haicaísta Alice Ruiz S. gravam um CD intitulado “Paralelas” com poemas de Alice musicados por Alzira e o próprio Geraldo Espíndola, que musicou “Os Beatles Tocam” poema de Henrique de Medeiros.

Para finalizar esse percurso de mapeamento geral das obras destacamos o nome de Rubenio Marcelo. O escritor dedica seus dias à poesia, às artes e à música. Sua atividade cancionista não é recente, pois além das obras literárias publicadas (já mencionadas ao longo desta tese), lançou três CDs autorais: “A Música de Rubenio Marcelo”, “A Arte Maior de Rubenio Marcelo & Jorge Sales” e **Parcerias – na poética musical de Rubenio Marcelo**, obra em que vamos nos debruçar a fim de apresentar algumas de suas canções.

O CD **Parcerias** foi lançado em 20 de fevereiro de 2018 no SESC Morada dos Baís em Campo Grande e em seguida em Portugal, no Departamento de Línguas e Cultura da Universidade de Aveiro. As canções do álbum têm composição de Rubenio em parceria com nomes da cultura do MS como: Ângelo Arruda, Cecitônio Coelho, Dário Pires, Jorge Sales, Mestre Galvão e Raquel Naveira.

Figura 21: Capa do CD “Parcerias”



Fonte: O autor

Dentre os intérpretes das canções, além do próprio Rubenio Marcelo, transitam os nomes de Airton Lopes, Áttila Gomes, Begét de Lucena, Castelo, Gilson Espíndola, Joice Moreno, Mara Veloso, Mestre Galvão, Paulinho Manassés, Rodrigo Tristão e Zé Du nas 22 faixas gravadas para o CD, conforme apresentamos a seguir:

Quadro 04: Organização do CD “Parcerias” de Rubenio Marcelo

	TÍTULO	COMPOSIÇÃO	INTÉRPRETE
1	Parcerias	Galvão Rubenio Marcelo	Joice Moreno
2	Estela Azul	Galvão Rubenio Marcelo	Galvão
3	Pilatos	Rubenio Marcelo Raquel Naveira	Rubenio Marcelo
4	Fiquemos Assim	Galvão Rubenio Marcelo	Gilson Espíndola
5	Canção para Coralina	Cecitônio Coelho Rubenio Marcelo	Rodrigo Tristão
6	Luzia	Galvão Rubenio Marcelo	Áttila Gomes
7	Ventre	Rubenio Marcelo Ângelo Arruda	Rubenio Marcelo
8	Baião de Dois	Galvão	Zé Du

		Rubenio Marcelo	
9	Inspiração	Galvão Rubenio Marcelo	Begét de Lucena
10	Miscigenação	Galvão Rubenio Marcelo	Galvão
11	Sertão Serejo	Rubenio Marcelo	Castelo
12	Enlevo	Galvão Rubenio Marcelo	Paulinho Manassés
13	Viagens	Rubenio Marcelo Jorge Sales	Airton Lopes
14	Pés de Prata	Rubenio Marcelo Dario Pires	Galvão
15	Paz em Movimentos	Rubenio Marcelo Jorge Sales	Mara Veloso
16	Os Loucos	Galvão Rubenio Marcelo	Áttila Gomes
17	Beijo de Hortelã	Galvão Rubenio Marcelo	Galvão
18	Baião Fraternal	Galvão Rubenio Marcelo	Begét de Lucena
19	Frevo Descalço	Galvão Rubenio Marcelo	Áttila Gomes
20	Bola ao Cesto	Galvão Rubenio Marcelo	Galvão
21	O Bardo e a Musa	Galvão Rubenio Marcelo	Áttila Gomes
22	7 Cantigas para Maria	Galvão Rubenio Marcelo	Galvão

Fonte: O autor

O trabalho foi gravado em estúdios de Campo Grande (MS), Vitória (ES) e Fortaleza (CE) sob a produção do Mestre Galvão e do próprio Rubenio Marcelo. Dentre as faixas do CD destacamos a presença das relações lítero-musicais em duas faixas (5. Canção para Coralina e 11. Sertão Serejo) em que o escritor faz uma homenagem poética à poetisa goiana Cora Coralina e ao cronista sul-mato-grossense Hélio Serejo.

As apropriações linguísticas e discursivas na obra dão ao CD um caráter de regionalidade, uma vez que muitos elementos de nossa cultura são primados, e em especial, as nossas riquezas linguísticas. Isso se justifica porque conforme apresenta Mikhail Bakhtin,

o artista trabalha a língua, mas não como língua: como língua ele a supera, pois ela não pode ser interpretada como língua em sua determinidade linguística (morfológica, sintática, léxica, etc.), mas apenas na medida em

que ela venha a tornar-se meio de expressão artística (a palavra deixa de ser sentida como palavra). O poeta não cria no mundo da língua, ele apenas usa a língua. (Bakhtin, 2011, p. 178).

Rubenio Marcelo usa a língua nas formulações discursivas de Parceria, para exemplificar o trabalho de criação literária da obra, apresentamos, a seguir, o poema/canção “Pilatos” escrito em parceria com Raquel Naveira e interpretado pelo próprio poeta:

PILATOS

Letra: Raquel Naveira

Canção: Rubenio Marcelo

Traze-me a ânfora
de água e malva,
a toalha alva
de linho,
Agora, lava-me as mãos...
Isso,
esfrega a palma
até que minha alma
não sinta mais culpa
de nenhum dos meus atos,
afinal,
és uma mera escrava
e eu sou Pilatos
és uma mera escrava
e eu sou Pilatos.
(Marcelo, 2018b).

O poema “Pilatos” remonta aos estudos do Cristianismo em que figura o grande nome de Pôncio Pilatos, o responsável pela prisão e crucificação de Jesus Cristo. O texto é um fato narrado entre Pilatos e sua escrava onde este a pede que seus pés sejam lavados de forma com que todos os problemas não humanos do personagem sejam expurgados.

Conforme argumenta Ana Maria Bernardelli (2019),

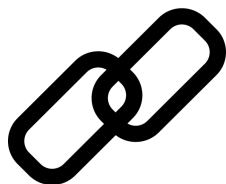
Na letra de Pilatos, a voz velada, silenciada, marcada pela ação servil da escrava, permite entrever seus gestos: Isso! numa obediência indefesa, diante da arrogância para calar a população escravizada, aterrorizada, perante o poder do supremo governador; a voz do autor/poeta se apresenta com sua leitura crítica do fato: “até que minha alma não sinta mais culpa de nenhum dos meus atos”- uma ligação entre lavar as mãos e a absolvição de culpa já que a angústia rondava o coração do romano – uma visão que ironiza a pequenez do gesto como se a água tivesse o poder de restituir a pureza moral! (Bernardelli, 2019, On-line).

A construção do texto se fundamenta na relação do uso e no jogo com que as palavras são dispostas, na criação lexical que se utiliza de palavras rebuscadas que se

contrapõem às mais simples, além do conteúdo religioso. Assim conforme ilustra Goldstein (2006) todos os elementos do poema se entrelaçam formando uma leitura contínua que se estabelece com outras leituras e formam o todo do poema.

Podemos dizer que canção apresentada acima é recheada de elementos culturais bastante comuns à escrita naveiriana: a religiosidade, o apego aos vultos históricos marcantes e o olhar para o interior das personagens, o que transforma as relações eu e outro na compreensão do poema, uma vez que para Bakhtin (2011, p. 341) “ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha o outro nos olhos ou com os olhos do outro”.

Nas diferenças entre o “Pilatos” e a escrava é que encontramos a similitude entre os dois personagens, porque Pôncio (conforme a narrativa bíblica) foi o responsável por sentenciar os bandidos da Judeia, cabendo às mãos dele dar o destino aos homens que julgara. Por sua vez, a escrava acaba de certa maneira ocupando a mesma posição de Pilatos, quando nos versos “*esfrega a palma / até que minha alma / não sinta mais culpa / de nenhum dos meus atos*” cabe a ela resolver o destino de seu amo.



PILATOS (RUBENIO MARCELO / RAQUEL NAVEIRA)

Domínio: **YouTube**

Duração: **04min04seg**

Link de Acesso: <https://bit.ly/3EavP32>

Outro poema/ canção que apresentaremos, é “Ser tão Serejo”, uma composição e melodia de Rubenio Marcelo em homenagem ao cronista Hélio Serejo que tanto foi seu amigo:

SER TÃO SEREJO

Letra: Rubenio Marcelo

Canção: Rubenio Marcelo

Ele vem da fronteira,
ele vem dos ervais...
Trazendo na algibeira
o sol dos barbaquás...

E vem todo de branco
com seu semblante franco,

trilhando as sertanias azuis...

E nesta trajetória
vem contando histórias
agora dos confins
da verdade e da luz...

Ele vem das estâncias,
ele vem dos galpões...
Sublimando as distâncias,
palmilhando os sertões...

Ser assim tão andejo
e ser tão sertanejo
sempre foi seu destino
em serões...

Pois entende as batutas
das querências matutas
e as sagas de caboclos e peões...

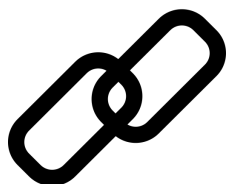
E agora se escuta um banjo,
no alto, um coro de anjos,
e uma luz mostrando ao mundo
este ser tão sertanejo...

E agora em transcendente plano
vagueia um índio haragano,
trilhando o azul, tecendo a paz
que assim é ser tão Serejo!
(Marcelo, 2018b).

Pela letra, percebemos que o autor relata sobre as grandezas do cronista sul-mato-grossense. O jogo de rimas presentes na letra a classifica como um poema que foge dos ditames da poesia de MS, escrita na contemporaneidade, uma vez que nem todos os poetas têm a preocupação com as formas métricas de suas criações poéticas.

Outro ponto de destaque no poema é o título “ser tão Serejo” que remonta a ideia de similitude ao homenageado, além de que as duas primeiras palavras quando pronunciadas foram a palavra “sertão”, além de serem repetidas diversas vezes ao longo das estrofes do poema.

Assim, “o uso sistemático da música na literatura explora, assim, a cumplicidade entre as duas artes, concretizando-se numa linha de experiências sequenciais, que se revelam à medida que se desdobra a dualidade do texto”. (Oliveira, 2002, p. 142). Essa dualidade se mostra no momento em que a criação literária de Rubenio Marcelo promove esses entrelaçamentos na entre poesia e canção.



SER TÃO SEREJO (RUBENIO MARCELO)

Domínio: **YouTube**

Duração: **4min43seg**

Link de Acesso: <https://bit.ly/3K9YSaR>

Para finalizar nossa apresentação sobre a obra Parcerias de Rubenio Marcelo, trazemos nesta pesquisa o poema/ canção “Ventre”, composto pelo arquiteto e professor da UFMS Ângelo Arruda e musicado por Rubenio:

VENTRE

Letra: Ângelo Arruda

Canção: Rubenio Marcelo

Hoje acordei ontem
Renascido no tempo
Interessado no mesmo
Incorporando o sempre...

Ontem nasci hoje
Recortado em tiras
Com olhos avermelhados
A retina pulsante...

Hoje nasci ontem
Envidraçado pela luz do tempo
Encurralado pelo sol
O pensamento adiante...

Ontem acordei hoje
Coberto de poesia
Articulando letras e sílabas
Adormecei no ventre...

Adormeci no ventre...
Adormeci no ventre...
Adormeci no ventre...
(Marcelo, 2018b).

O poema/canção apresenta-se como um paradoxo na questão do conteúdo formal. Os advérbios “ontem” e “hoje” são alterados a cada início de verso de uma nova estrofe conferindo a poética da letra um jogo linguístico constituidor do sentido do texto, que demonstra as relações externas do ser.

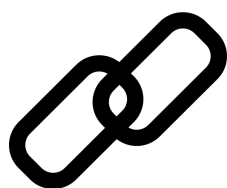
Essas relações externas são vistas como fundamentais ao conteúdo específico de uma obra, pois

o texto de uma obra literária, por princípio, é individual. Ele é criado para o conteúdo específico e, considerando a referida relação de entre o conteúdo e

sua expressão em um texto literário, não pode ser substituído por nenhum outro texto, adequado em termos de expressão, sem que o plano do conteúdo seja alterado. (Lotman, 2012a, p. 175).

Assim, as relações lítero-musicais do texto de Arruda e Marcelo demonstram que “a arte recria a realidade em um nível absolutamente novo, que difere daquela por uma intensa ampliação da liberdade. Liberdade é transmitida para esferas que na realidade não a possuem. Aquilo que não possuía alternativa recebe uma” (Lotman, 2012b, p. 213), pois a partir do primado que vida e arte estão sempre juntas, o homem se constitui na sociedade.

Por fim, ao destacarmos a penúltima estrofe do texto (Ontem acordei hoje / Coberto de poesia / Articulando letras e sílabas / Adormecei no ventre...) temos essa relação do homem como constituidor da sociedade, a partir do momento em que esse se desenvolve enquanto tal. Conforme ele diz, cobrir-se de poesia remonta a cobrir-se de razão e ao articular letras e sílabas, assim como acontece em todo processo de desenvolvimento humano, ele se estabelece como um ser pleno da sociedade.



VENTRE (RUBENIO MARCELO / ÂNGELO ARRUDA)

Domínio: **YouTube**

Duração: **2min49seg**

Link de Acesso: <https://bit.ly/3YTTm04>

A partir daqui, vamos tratar de duas obras em específico: “Fiandeiras do Pantanal” de Raquel Naveira e Tetê Espíndola e “Crianceiras” de Márcio de Camillo em que demonstraremos a seguir a questão das canções elaboradas, além de promover uma análise de algumas delas.

3.2.1. Fiandeiras do Pantanal

Em 2001 a professora graduada em Letras e Direito, mestra em Comunicação e Letras, membro da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras e do Pen Clube (SP) Raquel Naveira e a cantora, compositora e estudiosa sobre os pássaros Tetê Espíndola, duas campo-grandenses se encontraram e desenvolveram uma parceria que, em 2002, culminou com o lançamento do CD “Fiandeiras do Pantanal” pelo selo paulistano LuzAzul.

Figura 22: Capa e Verso do CD “Fiandeiras do Pantanal”



Fonte: O autor

Com 19 faixas, o CD conta com 11 poemas declamados por Raquel intercalados pelos arranjos de craviola (instrumento de 12 cordas criado por Paulinho Nogueira) e pela voz de Tetê que trazem uma harmonia inigualável a esta obra, que trazemos a seguir, as faixas que compõem o CD:

1. Fiandeira (letra de Raquel Naveira, canção e interpretação de Tetê Espíndola)
2. Taça de Licor (letra e declamação de Raquel Naveira)
3. Canção (instrumentação de craviola de Tetê Espíndola)
4. Violeta (letra e declamação de Raquel Naveira)
5. Beijo (instrumentação de craviola de Tetê Espíndola)
6. Deusa (letra e declamação de Raquel Naveira)
7. Chorinho (instrumentação de craviola de Tetê Espíndola)
8. Navio (letra e declamação de Raquel Naveira)
9. Guaranita (instrumentação de craviola de Tetê Espíndola)
10. Canção Paraguaia (letra e declamação de Raquel Naveira)
11. Rondó (instrumentação de craviola de Tetê Espíndola)
12. Rio Paraguai (letra e declamação de Raquel Naveira)
13. Festa (instrumentação de craviola de Tetê Espíndola)
14. Garça (letra e declamação de Raquel Naveira)

15. Paixão (instrumentação de craviola de Tetê Espíndola)
16. Guavirais (letra e declamação de Raquel Naveira)
17. Modinha (instrumentação de craviola de Tetê Espíndola)
18. Fonte Luminosa (letra e declamação de Raquel Naveira)
19. Relógio da 14 (letra de Raquel Naveira, canção e interpretação de Tetê Espíndola)

Interessante destacar que as faixas de abertura, “Fiandeira” e a de encerramento “Relógio da 14” não são declamadas por Raquel, mas cantadas por Tetê, com sonoridades singulares, trazendo forma aos poemas para a escuta do ouvinte. Espíndola musicaliza o poema de forma em que sua voz se atrela aos contrapontos e harmonias criadas na craviola permitindo muitas vezes que seus vocais agudos sejam transmutados como uma das notas do instrumento em que toca há mais de 40 anos.

Vamos estudar a primeira faixa do CD, presente como poema na obra “Via Sacra” (1989):

FIANDEIRA

Letra: Raquel Naveira
Canção: Tetê Espíndola

Sou uma fiandeira
Tecendo noite e dia
Uma esteira de pensamentos.

Sou uma fiandeira
Aranha tirando de dentro
A liga que emaranha.

Sou uma fiandeira
Bordando com palha e ouro
A bandeira da minha fé.

Sou uma fiandeira,
Vivo á beira
De tudo quilo que é frágil,
Que parece fiapo
Ou que está por um fio.
(Espíndola; Naveira, 2002).

O poema exalta uma afirmação do eu-lírico em ser uma fiandeira. No sentido do texto, a atividade de “fiar” transcende o significado original e dá o sentido de controle da vida, uma vez que para Bakhtin (2012, p. 142) “a vida conhece dois centros de

valores, diferentes por princípio, mas correlatos entre si: o eu e o outro, em torno destes centros se distribuem e de dispõem todos os momentos concretos do existir”.

A fiandeira tece seu ato responsável, ato de vida em que borda com palha e ouro sua fé, uma vez que é nesta vida que ela coloca tudo à beira da fragilidade e ainda ressalta que sua aparência é a de que não há uma boa visão ou pode ser extinta a qualquer momento, conferindo-lhe o sentido do poema: ser fiandeira é viver a vida com toda a sua intensidade, seus problemas, e dissabores. Ser fiandeira é tecer fios condutores para o desenvolver do ciclo humano na terra, é prevalecer-se sobre o eu e o outro que permeia a arquitetônica da vida e da arte.

Essa forma arquitetônica, constitui para Bakhtin (2014, p. 24) “forma de ordenação do material sonoro, empiricamente recebido, audível, cognoscível, o ritmo é composicional; controlado emocionalmente, relativo ao valor da aspiração e da tensão interiores que ele realiza”. Na primeira estrofe do poema temos a identificação do eu-lírico com a atividade artesã de fiar, porém, seu enlace poético se constrói quando ele afigura a ideia de que “fia uma esteira de pensamentos”.

O que se recorre é a questão da fruição dos seus pensamentos em que tudo se elabora de maneira cuidadosa, delicada e mimeticamente organizada, quando ao relacionarmos a atividade humana relatada por Bakhtin (2014) com a produção de uma esteira de fios, em que estes devem estar bem unidos, sem espaços livres que possibilitam o desmanche do artesanato. A fiandeira de pensamentos do eu-lírico deixa subentendido que sua atividade além de ser árdua (porque tece noite e dia) é minuciosa e requer cuidado.

Na estrofe seguinte, a voz lírica recorre a personificação da aranha, um inseto que é comparado muitas vezes às fiandeiras por sua atividade impecável de tecer suas teias para atrair as presas para alimentar-se. Tanto a aranha quanto a fiandeira possuem a habilidade de tecer com qualidade seus fios e a poetisa relaciona que a “liga” obtida desse fio condutor de ambas provém de seus interiores, na aranha, por sua anatomia, na voz lírica por sua criação poética e discursiva em que elabora o texto de forma a emanar suas ideias.

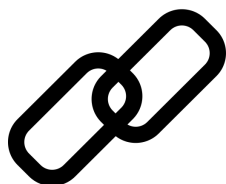
A próxima estrofe, marca no discurso do eu-lírico a dialogia do artista que “borda a bandeira de sua fé”, que professa sua atividade como algo valioso e sagrado. Na melodia, Tetê musicaliza esse trecho com uma intensidade timbrística em que

podemos relacionar essa marca como uma valoração do fazer poético, em especial no primeiro verso em que a cantora tonifica a voz para afirmar que “é uma fiandeira”.

A canção/ texto se encerra com uma estrofe em que a fiandeira, do mesmo modo que é alguém sublime, está em constante ameaça porque é “frágil” e “está por um fio” como assim a voz lírica do poema trata. Tetê Espíndola musicaliza esse trecho dando um tom agudo ao verso “Ou que está por um fio” de maneira a criar um grito de alerta à função da fiandeira, destacando a percepção e a conexão com a vulnerabilidade do fiar poético que o eu-lírico produz.

Assim, a figura utilizada da fiandeira no poema gera uma metáfora para expressar em primeiro plano a função de quem os produz e, ao mesmo tempo, denota a profundidade em que os pensamentos são concebidos. A linguagem e as imagens poéticas que se criam produzem um espaço rico que permite ao leitor refletir também sobre a vida.

Para ouvir os entrelaços poético-sonoros do texto, apresentamos um link para acesso à canção, a seguir:



FIANDEIRA – TETÊ ESPÍNDOLA E RAQUEL NAVEIRA

Domínio: **YouTube**

Duração: **2min41seg**

Link de Acesso: **<https://bit.ly/3S3ilqg>**

Diferentemente de “Fiandeira”, o poema “Canção Paraguaia” não é cantado por Tetê Espíndola, mas declamado por Raquel Naveira onde a poetisa traz suas influências de fronteira e sua marca regionalista à poesia. Da mesma forma em que concebemos a ideia de que Naveira regionaliza seu discurso artístico, podemos configurar o poema em questão como uma forma de universalização do discurso artístico, pois, como notaremos na leitura do poema, a autora conforme pontua Bakhtin (2023, p. 174) utiliza de suas lembranças para elaborar seu discurso por meio de uma “memória produtiva”, para que sua memória sobre o objeto, “do mundo e da vida se torne memória estética”.

CANÇÃO PARAGUAIA

Letra: Raquel Naveira

Declamação: Raquel Naveira

Quando se ouve uma canção paraguaia,
O som da harpa
Que arranca do peito
A farpa da saudade,
É preciso esperar que uma lágrima caia.

Quando se ouve uma canção paraguaia,
Falando de lagos,
De amargos abismos de amor,
É preciso deixar pelos poros da alma
Que a angústia saia.

Quando se ouve uma canção paraguaia,
Longe da terra que a gente ama,
Toda feita de árvore e lembranças,
É preciso arrastar-se na emoção que nos desmaia.

Quando se ouve uma canção paraguaia,
Brotando de dentro de nós um grito,
Um gemido,
Como animal ferido
De cujos olhos o paraíso ainda esvaia.
(Espíndola; Naveira, 2002).

O texto/canção denota a intensa emoção que a música paraguaia provoca em seu eu-lírico. Essa emoção se exemplifica ao passo em que na primeira estrofe remonta-se a harpa paraguaia, elemento tipicamente comum ao cenário musical fronteiriço. Conhecida por seu suave e melancólico acorde, ela é capaz de despertar sentimentos profundos em quem a ouve de forma a despertar o que Iuri Lotman (2010) chama de “energia do texto”, porque mesmo submetido a uma diversidade de elementos descritivos, este remonta a um processo de difusão de uma prática cultural. Lotman assevera ainda que é necessário situar o texto em processos culturais mais amplos e observar as formas em que este é comparado em relação à cultura que o celebra (Lotman, 2010).

Além disso, observamos que há um processo de emolduramento da cena onde a canção paraguaia é o grande plano. Para Uspênski (2010) esse procedimento se expressa como forma de afiguração do texto artístico e estão relacionados com a totalidade do texto que constitui uma obra como um todo atrelado de significados, pois a poesia sugere que ao entoar seu som, o instrumento conduz seus ouvintes a uma emotividade de maneira em que a memória reativada traz as angústias e as tristezas vividas por aqueles que já tiveram contato com ela anteriormente.

Ouvir a “Canção Paraguaia” é uma forma de libertar-se das amarras do passado, e reviver momentos em que só quem traz em suas raízes as marcas da fronteira

Brasil-Paraguai traz em suas origens cenários de guerras e conflitos ocorridos com as disputas de território e de poder envolvendo participantes dos dois países e boa parte dos povos originários que nessa região viviam.

Para Barros (2017) essas relações entre fronteiras territoriais corroboram para a comunhão das identidades culturais de ambos os espaços. Conforme a autora, tais regiões “são formações [...] que se estendem por uma ou mais fronteiras [...], onde os limites entre Estados se mesclam de tal forma, que acabam por serem extintos (Barros, 2017, p. 154). De certo modo, a questão fronteiriça está impregnada na poesia de Raquel Naveira e na música de Tetê Espíndola, devido ao fato de ambas compartilharem em suas formações culturais dessas raízes.

Ainda com relação ao conteúdo da canção, há uma sugestão do eu-lírico que enuncia que ao ouvir uma “canção paraguaia” não há como sermos tomados por uma emoção que é definida hiperbólicamente por ele, como sendo um sentimento que nos leva ao desmaio. A dialogia nesse verso permite que possamos associar a música como elemento que abre as portas e as comportas de nossa alma e deixa-se esvaziar de nós tudo aquilo que estava oprimido.

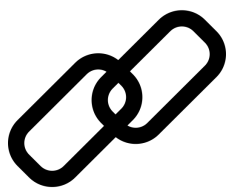
Essa emoção é tensionada devido ao fato da voz lírica da canção possuir de certa forma um vínculo socioafetivo com as reminiscências paraguaias. Bakhtin (2018, p. 31-32) contribui com a ideia de que cada emoção, é “internamente dialógica, tem coloração polêmica e, plena de combatividade e está aberta a inspiração de outras; em todo caso, não se concentra simplesmente em seu objeto, mas é acompanhada de uma eterna atenção em outro”.

A esse vínculo emocional dado pelo outro, encontramos na trajetória da autora do texto, suas relações com a fronteira Brasil-Paraguai, pois Raquel Naveira, como se pode constatar nas mais diversas informações biográficas sobre a escritora, tem sua infância desenvolvida em Bela Vista, cidade ao oeste de MS, situada na divisa dos dois países mensurados.

Para Bóris Uspênski, consideramos haver na estrutura composicional a descrição dos pensamentos e sentimentos de uma personagem a qual lhe é conferida uma consagração (Uspênski, 2010). Junto a ela temos uma representação convencional do cenário em que atreladas ao elemento consagrado, evocam um tom saudosista ou até ufanista ao remontar suas origens, no caso, por meio da canção paraguaia.

Ainda sobre o texto, a referência sobre o “animal ferido” é muito sugestiva à compreensão da voz lírica do poema. Há uma relação à ideia de vulnerabilidade e fragilidade diante das emoções. Para muitos estudiosos, a música paraguaia toca a alma de maneiras intensas de forma como ela toca o eu-lírico de maneira a agir sobre a natureza dele.

O texto em questão, como já dissemos, não é musicalizado por Tetê Espíndola, mas declamado por Raquel Naveira. Nas faixas cantadas, buscamos apresentar como a cantora musicalizou a canção, mas no caso deste poema há uma ação inversa: mesmo não dando melodias polifônicas ao texto, Naveira usa da musicalidade por meio do ritmo de sua voz, cujo tom circula contrariamente ao de Espíndola, a voz firme da poeta faz com que no processo de declamação e, em especial, nas palavras finais de cada verso tenha-se um sentido de alongamento dos versos.



**CANÇÃO PARAGUAIA – TETÊ ESPÍNDOLA E
RAQUEL NAVEIRA**

Domínio: **YouTube**

Duração: **1min05seg**

Link de Acesso: **<https://youtu.be/wPHAaKhAgLE>**

Por fim, apresentamos “Relógio da 14”, publicado originalmente em 1989 no livro **Via Sacra**:

RELÓGIO DA 14

Letra: Raquel Naveira

Canção: Tetê Espíndola

Na rua 14 havia um relógio.
Um relógio alto como uma torre,
Amarelo como uma fotografia antiga;
Era um relógio de grande utilidade:
As pessoas sabiam se estavam atrasadas
E sentiam o escorrer dos minutos;
No Natal, virava presépio,
O Menino Jesus de olhos de vidro,
Separado do público por grossas cordas;
No carnaval, virava pagão,
Um rei Momo gordo,
Pendurado pelas bochechas
Chamava para a folia,
Para os bailes de máscara,
Para as orgias do esquecimento;
E depois, era um relógio solene

Em que se podia marcar um encontro
Nas tardes mais azuis.

Quem tirou o relógio da 14?

Parece que foi sonho...

A gente era criança,
Veio um ser de outro planeta
E com mãos gigantescas
Arrancou o relógio,
A cidade amanheceu sem relógio,
O tempo galopando nas esquinas;
Crescemos de repente,
Sem marcas de ferro nas lembranças,
Sem o apoio dos ponteiros,
Soltos no espaço.

Senhores contemporâneos,
Amigos de infância,
Passageiros desta terra,
Devo lhes confessar o que descobri:
O relógio da 14 sumiu...
(Espíndola; Naveira, , 2002).

Mais uma vez apresentamos a questão do regionalismo, defendido por Dorsa (2001) como um dos pontos relevantes na obra de Naveira. Para a autora, “a imagem assumida do relógio justifica todo o percurso descritivo e temático feito por elementos que evidenciam os aspectos sócio-históricos (sic) de Campo Grande” (Dorsa, 2001, p. 73). O relógio, marco central da cidade, situado no cruzamento da Avenida Afonso Pena com a Rua 14 de Julho, foi palco para muitos acontecimentos histórico-culturais da capital sul-mato-grossense até a sua retirada em 1970.

Os acontecimentos desencadeados em torno do relógio remontam o aspecto mais subjetivo na construção lítero-musical de “Relógio da 14”. Tanto Naveira, quanto Espíndola viveram suas infâncias e adolescências ladeadas do grande relógio central e, retomá-lo por meio de suas memórias anos depois, denota a vultuosidade deste monumento que constituiu a história da nossa gente.

O trabalho descritivo existente na canção denota a ela um tom narrativo ao passo em que se parece contar as histórias e fatos ocorridos ao longo da existência do relógio situado na Rua 14 conforme evoca o eu-lírico. As marcas do tempo, as pessoas que por ele passavam, bem como as atividades culturais desenvolvidas, são exemplos dessa minuciosa descrição feita por quem narra o texto.

Ao passo em que tais ações são descritas, o enunciador ao mesmo tempo as relaciona como uma memória que lhe confere participação nos fatos, uma vez que para Medviédev (2016),

a vida, como totalidade de ações, acontecimentos e vivências determinadas, converte-se em enredo, fábula, tema, motivo, somente refratada do prisma do meio ideológico, somente encarnada em uma ideologia concreta. Se ela ainda não foi refletida ideologicamente, a realidade bruta, como se diz, não pode fazer parte dos conteúdos da literatura (Medviédev, 2016, p. 60).

Essa ideologia é dada quando se faz alusão aos símbolos em que a memória do eu-lírico traz à tona quando apresenta o fato sobre o relógio: a comparação de sua altura (com a de uma torre), a cor de sua estrutura física (amarelo), demonstrar a passagem de tempo, sua função decorativa (virar presépio no Natal e ter um Rei-Momo pendurado no carnaval).

O tom festivo das descrições que envolvem o relógio permite-nos relacionar com as festas populares ocorridas na Idade Média quando ao tratar do Rei-Momo temos a figura de uma personagem da cultura popular europeia cuja função era despertar no público o riso, que para Bakhtin (2002) constitui a concepção estreita do caráter popular e do folclore.

A memória afetiva do eu-lírico ao reportar-se ao carnaval em que o relógio “virava pagão” remontam a ideia da cultura medieval porque “os festejos de carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem” (Bakhtin, 2002, p. 04). Em Campo Grande, tal festa era muito bem aceita pelo público que vivenciou a criação do Relógio da 14, tanto pelo penduricalho que se acoplava a ele no período festivo, quanto nos bailes e festas dadas à sociedade dos anos 1950 a 1980.

Segundo a voz lírica do poema, após as festividades o relógio perdia sua função alegórica e retomava à sua função oficial: ser um relógio. Mas, a mesma voz rompe com essas memórias festivas para dar um outro rumo à narração do fato: a marca temporal do desenvolvimento da cidade de Campo Grande é relatada na penúltima estrofe em que a voz, estarecida, relata a queda do monumento feita por “seres de outro planeta” e “com mãos gigantescas”.

A alegoria da queda do relógio denota tanto no eu-lírico quanto em sua autora a marca da passionalidade pela capital de MS quando descreve esse momento de queda como algo que fere o próprio sentimento enquanto pessoa e enquanto cidadã

campo-grandense, por desvelar o não contentamento com a derrocada do Relógio da 14. Isso se justifica com a estrofe final em que o eu-lírico interpela aos seus contemporâneos, amigos que dividiram com ele os momentos em torno do relógio e demais pessoas afirmando que “o Relógio da 14 sumiu”.

Com relação a musicalização de “Relógio da 14”, esta configura-se à faixa de encerramento do CD e, há a presença das duas vozes em conjunto na construção da música. Tetê Espíndola com sua craviola arranja a canção de maneira a torná-la uma balada tradicional do século XVIII e toma a palavra de forma a quase declamá-la. A artista usa dos 12 primeiros versos para dar o tom melódico à canção e envolvê-la aos acordes do instrumento que toca, para que em seguida, os versos 13 a 15 sejam declamados por Raquel Naveira ao fundo de vocalizes agudos feitos por Espíndola.

A canção se encerra com a repetição por diversas vezes do verso final “O Relógio da 14 sumiu...” em vários tons vocais feitos por Tetê, até o último em que lança como fecho da música seu vocal agudo, elemento sonoro que a popularizou no meio musical. Dessa forma, o poema/ canção “Relógio da 14” pode ser ouvido pelo link que apresentamos a seguir:



**RAQUEL NAVEIRA E TETÊ ESPÍNDOLA –
RELÓGIO DA 14**

Domínio: **YouTube**

Duração: **2min24seg**

Link de Acesso: **<https://bit.ly/3S45uJN>**

A parceria Espíndola-Naveira gerou ao estado de Mato Grosso do Sul uma de suas primeiras produções lítero-musicais. **Fiandeiras do Pantanal** é um dos CDs pioneiros a inaugurar as relações entre texto e canção como um produto cultural do estado, uma vez que a consonância das múltiplas vozes – poéticas e musicais –, configuram à obra uma essência polifônica devido à combinação de poesia e música formando um todo, um novo texto artístico.

Para Bakhtin (2018) é na formação desse todo que o texto artístico recebe suas múltiplas vozes, partindo das vontades individuais que geram a polifonia, distanciando-se da homofonia em que as vozes de um texto podem gerar, se pensarmos que este exerce uma única função. Ainda de acordo com o autor,

se falarmos da vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Pode-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (Bakhtin, 2018, p. 23).

Portanto, na vontade do acontecimento, **Fiandeiras do Pantanal** supera o monologismo do outro quando une duas vozes distintas no campo da canção. Instaure-se a ideia polifônica não só na música por meio dos vocais de Tetê Espíndola, mas na escritura poética de Raquel Naveira ao tratar de temas tão vinculados à memória da poetisa, quando ao desenvolvimento da cultura sul-mato-grossense expressa nos textos ora declamados por ela, ou nos arranjos sonoros desenvolvidos por Tetê.

Outro exemplo de uso da palavra para a construção musical é o CD **Crianceiras**. Assim como desenvolvemos neste item, no seguinte pretendemos analisar as relações lítero-musicais encontradas no CD de maneira a tratar como o autor da obra desenvolve a relação da literatura com a canção que ele compõe a partir das imagens poéticas que a obra de Manoel de Barros é tratada por Márcio de Camillo.

3.2.2. Crianceiras

Crianceiras é uma produção musical em CD e posteriormente um espetáculo teatral criado a partir de um projeto do cantor e compositor Márcio de Camillo que deu versões sonoras a 10 poemas do mato-grossense Manoel de Barros. Segundo o criador da proposta em seu site, o projeto nasceu da vontade de reverenciar o poeta a partir da música de Camillo.

Além disso, o cantor relata que

ao mergulhar em sua obra, percebi o quanto era lúdico aquele universo de encantamento e descobertas, vividas pelo poeta em sua infância pantaneira. Assim, surgiu a ideia de musicar sua obra para o público infantil, criando uma ponte entre a poesia e a melodia, de forma que seus versos pudessem ser entoados como o canto dos passarinhos, e levados com o vento, sem direção... (Camillo, 2012a, On-line).

De acordo com informações prestadas pelo cantor no site do projeto, o álbum **Crianceiras** foi indicado ao “Prêmio da Música Brasileira” como um dos melhores na categoria infantil, além de ter em sua composição vozes de crianças durante as gravações e vocalizes das músicas, além de contar com imagens em seu projeto gráfico feitas pela artista plástica Martha Barros, filha do poeta Manoel, que atribui a essas figuras o nome de “iluminuras”.

Todas as canções do álbum **Crianceiras** foram elaboradas a partir dos poemas de Manoel de Barros, nas quais apresentamos conforme quadro abaixo, elencando título e a qual obra do poeta a letra/canção pertence:

Quadro 05: Canções de “Crianceiras” e suas disposições na obra de Manoel de Barros

	FAIXA	TÍTULO DO POEMA	OBRA	ANO DE PUBLICAÇÃO
1	Bernardo	Bernardo	O Fazedor de Amanhecer (infantil)	2001
2	Sombra Boa	Sonata ao Luar	Poemas Rupestres	2004
3	Linhas Tortas	Desejar Ser	Livro sobre Nada	1996
4	O Menino e o Rio	[versos de diferentes obras]	- Livro sobre Nada - Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo - Memórias Inventadas	- 1996 - 2001 - 2008
5	Sabastião	Sabastião	Poemas Concebidos sem Pecado	1937
6	O idioma das árvores	[versos de diferentes obras]	Cantigas por um Passarinho à Toa (infantil)	2003
7	Um Bem-te-vi	Um Bem-te-vi	Compêndio para Uso dos Pássaros	1960
8	Se Achante	Se Achante	Poemas Rupestres	2004
9	Os Rios Começam a Dormir	[versos de diferentes obras]	- Livro de Pré Coisas - O Guardador de Águas	- 1985 - 1989
10	O Silêncio Branco	[versos de diferentes obras]	Livro de Pré Coisas	1985

Fonte: O autor

Nota-se que algumas faixas são poemas de Manoel de Barros que foram musicados na íntegra pelo cantor Márcio de Camillo. Em outras faixas, percebe-se que há a união de alguns versos de várias obras para formar uma canção. Isso demonstra a grandeza do trabalho do cantor que mergulhou profundamente nos textos barreanos,⁹

⁹ Assim como Grácia-Rodrigues (2006), utilizaremos do termo barreano/barreana para adjetivar o trabalho do poeta.

para que o projeto **Crianceiras** fosse elaborado dentro dos moldes da poética do escritor pantaneiro.

Dessa forma, ao pensarmos na poética de Barros compreendemos que o fazer literário do escritor promove em nós

a memória de coisas (que, de tão esquecidas, tornaram-se desconhecidas) e nos apresenta um lado insólito da vida: o olhar do poeta mapeia o chão e seus componentes; reedita a criação do mundo, ordena as formas do caos em um “logos” com a pureza da ancestralidade mítica (Grácia-Rodrigues, 2006, p. 33).

Ainda de acordo com a estudiosa, “a realidade é a sua matéria poética, instaurada por meio de uma *poieses* configurada a partir de uma linguagem metafórica que se constitui a matriz geradora de sua visão de mundo” (Grácia-Rodrigues, 2006, p. 33, grifo da autora). A recorrência ao uso de linguagem cotidiana, aproximando os moradores do oeste do Brasil às suas raízes históricas, sertanejas e populares por meio da poética de Manoel que a partir de suas obras, soube muito bem inseri-las no contexto da literatura brasileira por ser um porta-voz dessas raízes.

Figura 23: Projeto Gráfico do CD “Crianceiras”



Fonte: Camillo (2012a)

Além do CD, Camillo criou para apresentar ao público infantojuvenil, um espetáculo músico-teatral com o mesmo nome do álbum. A apresentação reúne elementos artísticos de cinema de animação, literatura, música, teatro e muitas tecnologias digitais.

Para o criador do projeto **Crianceiras**

a cena é construída a partir do brincar dos intérpretes com a palavra do poeta musicada em interação com imagens físicas e projetadas que, delicadamente, no desenrolar das intrigas caçam jeitos inesperados para a liberdade dos curiosos personagens Bernardo, Sabastião, Caranguejo Se Achante, Sombra-Boa, e outros. Uma encenação delicada, sofisticada, inusitada e bela, concebida por artistas criadores comprometidos com a estética contemporânea da arte feita para crianças (Camillo, 2012a, On-line).

Na criação audiovisual de Camillo, também é perceptível a influência das experimentações poéticas de Manoel de Barros, pois o cantor retrata para a criança o universo dos poemas sob a ótica da imaginação e, nessa confluência, Grácia-Rodrigues (2006) resgata a visão sobre o processo criativo de Barros ao dizer que

o universo que o poeta vê e recria é diferente, pois desloca as coisas de seu espaço natural e as aloja em perturbadora e estranha realidade. Nela se elevam as imagens poéticas, os sentidos interpenetram-se, confundem-se caoticamente, misturam-se, borram-se os limites do sensível e do inteligível e daí surge a poesia, como experiência de uma busca deliberada das visões do mundo encarnadas na potencialidade das palavras. (Grácia-Rodrigues, 2006, p. 33).

Esse universo ainda é representado por Camillo em outras instâncias da produção musical de **Crianceiras**: além das canções já mensuradas, que engendram esse universo, temos a participação das crianças com vocalizes ao longo das canções, aproximando a melopoética do projeto ao pensamento do poeta que sempre valorizou sua infância.

No âmbito visual, tudo está organizado em torno da representação dos poemas de Manoel de Barros, desde a concepção do CD, ao espetáculo, passando pelos videoclipes elaborados para a divulgação e também o site do projeto **Crianceiras** que é totalmente interativo:

É importante mensurarmos que, no projeto gráfico, tanto do CD, quanto do site há uma aproximação às ilustrações dadas na obra do poema. Os desenhos são singelos, e são afigurados da mesma maneira com que o poeta ou a filha dele, Martha Barros, ilustravam as obras barreanas. As imagens e cores da obra de Camillo, corroboram para a criação das imagens poéticas desenvolvidas na obra de Manoel, principalmente quando tratamos dos recursos audiovisuais presentes no site **Crianceiras** e nos videoclipes dispostos lá e no canal do YouTube.

Figura 24: Página Inicial do Site “Crianceiras”



Fonte: O autor

Vamos analisar algumas das faixas/ poemas que compõem **Crianceiras** de Márcio de Camillo, a começar pela canção que abre o álbum:

BERNARDO

Letra: Manoel de Barros

Canção: Márcio de Camillo

Bernardo

Já estava uma árvore quando eu o conheci.

Passarinhos já construíam casas na palha do seu chapéu.

Brisas carregavam borboletas para o seu paletó.

E os cachorros usavam fazer de poste as suas pernas.

Quando estávamos todos acostumados com aquele bernardo-árvore.

Ele bateu asas e avoou.

Virou passarinho.

Foi para o meio do cerrado ser um arãquã.

Sempre ele dizia que o seu maior sonho era

ser um arãquã para compor o amanhecer.

(Camillo, 2012b).

Bernardo, como já dito por Barros (2010) foi o seu melhor amigo durante a vida toda. Sua personificação na poesia de Manoel, é frequente em vários livros, desde o seu primeiro, “Poemas Concebidos sem Pecado” de 1937. Para Grácia-Rodrigues (2006) a construção da personagem compõe-se da voz popular, coloquial criada para dar voz a algumas figuras emblemáticas apresentadas por Manoel de Barros em várias de suas obras.

No texto, encontramos uma união entre o lirismo e a imagem que juntos mostram a transformação da personagem em ave, além de evocar um elo que explora a questão da identidade, da liberdade e dos sonhos de Bernardo. É importante ressaltar também que o texto é marcado pelo uso de metáforas e imagens vívidas, trazendo ao leitor/ ouvinte sensações visuo-sensoriais onde com o auxílio da melodia, a canção toma uma atmosfera de magia e encantamento.

Outro fato importante ao texto/ canção é que por ser escrito em versos curtos, tanto se lido ou escutado, o texto contribui para a fruição e para a leveza com que é narrada a história de Bernardo, que já está transfigurado em elemento não humano ao passo em que logo nos primeiros versos, o poeta registra que a personagem “já estava uma árvore” quando o conheceu. Partindo desse fato, a personificação do “bernardo-árvore” afigura-se em uma nova: transforma-se num arãquã, pássaro típico do pantanal mato-grossense.

Para Bakhtin (2011, p. 03) a relação do autor com a personagem “deve ser compreendida tanto em seu fundamento geral e de princípio quanto nas peculiaridades individuais de que ela se reveste” e, dessa forma, compreendemos a relação peculiar entre Barros e Bernardo quando nos versos finais (Sempre ele dizia que o seu maior sonho era / ser um arãquã para compor o amanhecer) o narrador demonstra conhecer o interior da personagem.

Desde os primeiros versos do poema já se têm estabelecidas as relações entre a personagem e a natureza simbolizadas pela transfiguração do mesmo em uma árvore. As imagens poéticas que se apresentam é a visualização da árvore como um símbolo de estabilidade, de presença e firmeza na vida de Bernardo. A relação dele com os passarinhos remonta ao harmonioso elo em que o homem e o ambiente natural podem ter, isso se justifica não só em outras canções do CD, mas em quase toda obra de Manoel de Barros.

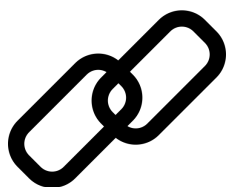
A menção aos demais animais que aparecem no texto, como as borboletas e os cachorros, denotam a posição estática e segura que a personagem transpõe aos demais com quem ela convive. Assim como Bernardo, os cinco primeiros versos do poema denotam essa forma estática como os acontecimentos se sucedem, remontando ao ambiente do Pantanal, que por muitas vezes pode ser admirado por sua calma.

Porém, a partir do sexto verso, há uma mudança tanto no comportamento da voz lírica, do personagem e até na melodia da canção. Há uma visão de surpresa com a relação da figura do Bernardo-árvore que passa de estático a um movimento de libertação quando este é transmutado em um arãquã. Essa transformação gera, o que compreende Bakhtin (2014, p. 53) como um componente estético e, para ele “não é nem uma palavra, nem uma representação visual, mas uma formação estético-singular” cujas formas se combinam criando um todo de significação.

Isso se correlaciona quando buscamos no tema central do texto/canção conceber que há um propósito em informar da busca pela autorrealização da personagem principal, ao afigurar sua função de árvore para ser alado, com o auxílio da natureza, transcende sua existência enquanto ser humano de forma a contribuir com a beleza e a harmonia do espaço que o cerceia.

Ainda recorrendo ao aporte teórico de Grácia-Rodrigues (2006 em diálogo com Barros, 1994), a estudiosa relata que assim como outros personagens da poesia barreana, Bernardo é um ser “inculto” “na sociedade letrada, mas que, segundo Barros [...] sabem “errar bem o idioma”, gostam de “desnomear” [...] e entram “em pura decomposição lírica” [...] para renovar as tardes”. (Grácia-Rodrigues, 2006, p. 162).

Bernardo é figura recorrente e frequente na poesia de Manoel de Barros. Há muitas dúvidas quanto à sua existência enquanto humano, pois o poeta sempre o retratou como uma entidade, como um andarilho poético em que está presente em seus textos quando lhe é pertinente uma reflexão mais ampla sobre a vida e as ações do homem para com o meio. O clipe de “Bernardo” pode ser visto no canal do YouTube do projeto **Crianceiras** por meio do link que apresentamos abaixo:



BERNARDO – CRIANCEIRAS MANOEL DE BARROS

Domínio: **YouTube**

Duração: **3min19seg**

Link de Acesso: **<https://bit.ly/3IrOKsx>**

Voltemos agora, nosso olhar para a canção “O Menino e o Rio”:

O MENINO E O RIO

Letra: Manoel de Barros

Canção: Márcio de Camillo

[1] O corpo do rio prateia
[2] Quando a lua se abre
[3] Passarinhos do mato gostam
[4] De mim e de goiaba

[5] Uma rã me benzeu
[6] Com as mãos na água
[7] Com fios de orvalho
[8] Aranhas tecem a madrugada

Era o menino e os bichinhos
Era o menino e o sol
Era o menino e o rio
Era o menino e as árvores

[9] Cresci brincando no chão,
[10] Entre formigas

[11] Meu quintal é maior
[12] Do que o mundo
[13] Por dentro da nossa casa
[14] passava um rio inventado

[15] Tudo que não invento
[16] É falso.

Era o menino e os bichinhos
Era o menino e o sol
Era o menino e o rio
Era o menino e as árvores
(Camillo, 2012b, grifos nossos).

A construção dessa canção é elaborada a partir de um compêndio de versos de poemas reunidos nas obras **Livro sobre Nada** (1996), **Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo** (2001) e **Memórias Inventadas: as infâncias de Manoel de Barros** (2008) onde Camillo brinca com as palavras para formar a melopoética sobre o menino e suas relações com o rio.

Inserimos na frente dos versos que não compõem o refrão, uma numeração de 1 a 16 para demarcar a composição dos versos. Do primeiro ao oitavo versos, temos a composição partida do poema “O Livro de Bernardo” presente na obra de 2001 e dispostos de maneira desordenada, uma vez que no livro escrito por Barros, os poemas (que são numerados de 1 a 52 e constituídos de 3 versos cada um _ mas não se consideram haicais) seguem a ordem numérica apresentada pelo poeta.

Após o oitavo verso, apresenta-se o que podemos denominar de refrão, uma vez que é repetido ao final do texto. Esse refrão é constituído de versos presentes na obra de

2008 ao final do livro onde o poeta em ritmo de prosa poética, apresenta-se. O refrão de “O Menino e o Rio” é a forma como o poeta escolhe encerrar sua autoapresentação.

Como um todo, o poema retrata a infância do menino conectada à natureza onde o rio cria com ele a relação poética e imagética de suas representações por meio de atitudes e características inerentes à infância como a liberdade, o encantamento e a inocência. Tal liberdade pode ser vista, conforme pontua Lotman (2012b) como uma transmissão para as esferas da vida que não possuem alternativas de acepções.

A liberdade do menino, muitas vezes por meio do rio, promove uma correlação às práticas que o artista também desenvolve. A relação do texto artístico com a vida social é marcada no poema pela narração dos feitos do menino, quanto com o estreitamento dessas ações à vida do poeta-autor do texto.

Iuri Lotman destaca-nos ainda que

o artista concentra a força da arte naquelas esferas da vida em que ele estuda os resultados de um aumento de liberdade. Na verdade, não há diferenças entre situações em que a atenção se focaliza na possibilidade de violar leis da família, da sociedade e do bom senso, leis de costumes e tradição ou até mesmo leis do tempo e espaço (Lotman, 2012b, p. 214).

É perceptível também, a presença dos elementos da natureza como uma ligação entre a voz lírica e o desenvolvimento do texto/canção. Essa imagem poética se cria com o intento de mostrar a comunhão entre o ser humano e animal onde ambos desfrutam da boa convivência em que estão atrelados.

A questão mítica é dada no poema quando o eu-lírico traz no verso 5, a ação de ser benzido por uma rã. É a ressalva de uma relação sagrada ou espiritual com o meio ambiente, porque essa bênção cria um sentimento de proteção e conexão entre homem e divino por meio da natureza. A menção às aranhas na mesma estrofe, só corrobora para esse entendimento, de maneira a afigurar que estas são fiandeiras cujos fios são associados ao ciclo da vida.

Há na canção, um refrão que marcamos em negrito, onde destacamos a repetição da estrutura “*Era o menino e...*”, cuja função é o reforço da identidade da personagem e da relação íntima em que esta estabelece com a natureza, em especial com os bichinhos, sol, rio e árvores.

Os versos 11 e 12 (*Meu quintal é maior/ Do que o mundo*) destaca a importância e grandeza do espaço em que o eu-lírico vive. Essa relação espaço-tempo que Bakhtin (2014) designa como cronotopo, tem para a poesia e para a música uma atenção

especial. Segundo o autor, “no cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto [...]; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história” (Bakhtin, 2014, p. 211).

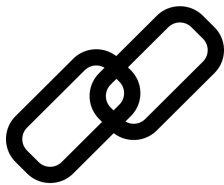
São por meio desses cronotopos que Manoel de Barros ilumina sua poesia e Márcio de Camillo soube como evocá-las em forma de canção a partir das imagens poéticas criadas por Barros, ressaltando a harmonia, a inocência e as belezas encontradas na avifauna do pantanal (sul-)mato-grossense.

Conforme Menegazzo (1991), o poder do poeta é o poder dado à palavra, onde podemos perceber nesta criação de Camillo, quando, nos versos que seguem (9 a 12) ele ainda recorre a obra “Memórias Inventadas”, utilizando-se do texto de auto apresentação para compor os primeiros e nos dois últimos nos brinda com essa linguagem individual e imagética de Manoel de Barros (2008) ao utilizar-se dos célebres versos “*Meu quintal é maior / Do que o mundo*”, presentes no poema “O Apanhador de Desperdícios”.

Percebe-se ainda que o envolvimento de Camillo na construção poética da canção denota seu entendimento sobre os textos barreanos que por sua vez formam a base de **Crianceiras**, onde assim como para Maria Adélia Menegazzo “a base desta produção é a constante alquimia com que o poeta trabalha palavras e imagens, concorrendo para a configuração de uma linguagem individual” (Menegazzo, 1991, p. 176).

Por fim, nos versos 13 e 14, o cantor recorreu aos versos do poema “A Arte de Infantilizar Formigas” da obra de 1996 para elaborar sua visão multifacetada sobre a natureza que é encerrada com os versos 15 e 16, presentes na epígrafe de “Memórias Inventadas” ao dizer que “*Tudo o que não invento / É falso*”. A canção, se encerra com a presença mais uma vez do refrão elencado por Camillo onde, tais versos constituem-se na “amarração” da personagem do menino com os elementos da natureza.

O clipe de “O Menino e o Rio” pode ser visto no canal do YouTube do projeto **Crianceiras** por meio do link que apresentamos abaixo:



O MENINO E O RIO – CRIANCEIRAS MANOEL DE BARROS

Domínio: **YouTube**

Duração: **2min43seg**

Link de Acesso: <https://bit.ly/3S6KNwW>

Do “menino e o rio” nos encontramos no passeio poético de **Crianceiras** e Manoel de Barros com a canção “Sombra Boa”, cujo título original é “Sonata ao Luar”, poema da obra “Poemas Rupestres” de 2004:

SOMBRA BOA (Sonata ao Luar)

Letra: Manoel de Barros

Canção: Márcio de Camillo

Sombra Boa não tinha e-mail
Escreveu um bilhete:
Maria me espera debaixo do ingazeiro
quando a lua tiver arta.
Amarrou o bilhete no pescoço do cachorro
e atçou:
Vai, Ramela, passa!
Ramela alcançou a cozinha num átimo.
Maria leu e sorriu
Quando a lua ficou arta Maria estava.
E o amor se fez
Sob um luar sem defeito de abril.
(Camillo, 2012b).

A partir do poema “Sonata ao Luar” Márcio de Camillo cria a canção “Sombra Boa” que se constitui de uma cena que retrata uma história de amor ocorrida por meio da troca de bilhetes e simbolizada por meio da espera entre uma e outra resposta para que o encontro entre os dois personagens aconteça sob a noite de lua cheia.

Construída integralmente a partir do poema de Manoel de Barros, a letra possui uma linguagem simples e utiliza-se de imagens evocativas que conferem ao texto um tom romântico criando uma celebração do amor entre duas pessoas no decorrer da narrativa. O personagem Sombra Boa, que é um dos andarilhos poéticos de Manoel, é caracterizado como um homem de constituição simples, vivente à moda antiga (não tem e-mail), mas guarda uma de suas características mais marcantes, não ditas, porém implícitas: é um homem pantaneiro!

Para Maria Leda Pinto (2006) esses homens constituem-se nas adversidades e vicissitudes do espaço-tempo de uma região geográfica rica por sua cultura, mas ao

mesmo tempo, defasada pelas novidades dos tempos modernos. Quanto a seus ocupantes, o pantaneiro, é visto pela estudiosa como sendo

um homem simples, calmo, acostumado à solidão e ao isolamento, mas não deixa de lado a solidariedade: está sempre pronto a receber, a informar, a servir de guia, a explicar sobre animais e águas e a contar seus causos. É antes de tudo um forte que, atuando em uma área cheia de adversidades, está integrado a esse contexto (Pinto, 2006, p. 41).

Maria, a outra personagem dessa história, também constituída implicitamente como sendo uma pantaneira, é a interlocutora de Sombra Boa. Desenvolve suas atividades laborais como cozinheira quando é atravessada por um bilhete um tanto quanto peculiar: o cachorro Ramela é quem leva o recado do amado à Maria.

Há na construção sonoro-poética da canção, um elemento peculiar, quando Sombra Boa amarra um bilhete no pescoço do cachorro e o induz a levá-lo à Maria. O uso do verso “*Vai, Ramela, passa!*” além de promover à canção uma ponte para o desfecho da narrativa, traz uma ideia de ludicidade à história desvelando a relação de confiança e o vínculo entre o personagem e seu animal de estimação.

A agilidade como Ramela chega à cozinha para entregar o bilhete a Maria e o ato entre remetente e destinatário corroboram também ao entendimento da eficácia do processo comunicativo dos personagens. As mais diversas formas de uso da linguagem são evocadas e para Bakhtin (2018), tais formas ocasionam de um grupo de relações socioculturais que constituem a base das relações do enredo.

Os personagens da canção/ poema são humanizados em virtude de suas ações e conforme cita o autor, “sua humanidade estão tão concretizada e especificada pelo seu lugar de vida que por si mesma carece de influência determinante sobre as relações do enredo” (Bakhtin, 2018, p. 118). Essa concretização se dá no momento em que Maria lê o bilhete e sorri como uma forma de responder a Sombra Boa o recado que lhe foi dado e, ao mesmo tempo, ter a certeza que o cortejo a ela feito terá um bom desfecho.

O desfecho ocorre a partir do clímax do texto quando sob a presença da “lua arta”, Maria e Sombra Boa se encontram debaixo do ingazeiro (conforme indicado pelo personagem) para que o amor entre eles se concretize. A utilização de metáforas e expressões coloquiais como em “*Quando a lua tiver arta*”, conferem ao texto/canção um ambiente de informalidade e aproxima emocionalmente as personagens Sombra Boa e Maria.

A criação imagética por meio da narração do poema é o que o constitui como um texto artístico, em oposição às demais tipologias textuais. Concordamos com Vigotski quando este relata que nas obras de arte, “a imagem está ligada ao conteúdo, como na palavra a representação está ligada à mensagem sensorial ou ao conceito” (Vigotski, 1999, p. 34), e conforme nos apresenta Lotman (1978) se o texto tem a função estética, também pode ser enquadrado como uma obra de arte.

O poema se fecha com o encerramento da narrativa poética onde após receber o bilhete de Sombra Boa por meio do cachorro Ramela, Maria vai ao encontro do amado para que essa constatação amorosa possa ser efetivada, conforme se apresentam nos dois últimos versos do poema que, por sua vez são ilustrados pelo poeta como feito “sob um luar sem defeitos”.

Ainda pautados em Vigotski (1999, p. 86-87) entendemos que na construção do texto artístico, “o poeta libera, em sua criação, as suas tendências inconscientes com o auxílio do mecanismo de transferência ou do deslocamento, unindo antigas emoções a novas representações”. A isso atribuímos o poema “Sonata ao Luar” convertido em canção por Camillo, pois, Manoel de Barros cria sua poética a partir da similitude da vida ao transladar da realidade para o imaginário personagens reais como Sombra Boa, Maria e o cachorro Ramela.

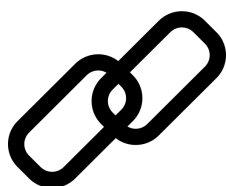
Mesmo que não assumam esses nomes na realidade, os personagens constituem-se como verdadeiros porque ao elaborar sua criação literária o poeta nos brinda com o sentimento de participar da cena em que poema é relatado, fazendo com que nos sintamos próximos aos personagens envolvidos na trama.

É importante ressaltar também que a linguagem utilizada no poema é tratada de forma simples e de fácil acesso, características importantes à compreensão do enredo. A ausência de sinais de pontuação e os versos curtos também corroboram para uma leitura e musicalização rápida e fluente tornando o poema mais dinâmico.

Por fim, podemos destacar na canção/ poema seu caráter polifônico. Além das vozes presentes pelas personagens principais, podemos inferir a presença das vozes do narrador implícito por ser quem relata o fato e a do cachorro Ramela que, mesmo não desenvolvendo algum ato de fala, produz gestos que concretizam uma voz que tenciona ação no texto.

Para Bakhtin (2018, p. 23) ‘a essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes [...] permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à homofonia’. Ainda de acordo com o autor, é na polifonia que as vontades individuais (no caso da canção, a de Sombra Boa e Maria) combinam-se formando o acontecimento discursivo do texto.

Por fim, apresentamos o clipe de “Sombra Boa” que pode ser visto no canal do YouTube do projeto **Crianceiras** por meio do link abaixo:



SOMBRA BOA – CRIANCEIRAS MANOEL DE BARROS

Domínio: **YouTube**

Duração: **2min34seg**

Link de Acesso: <https://bit.ly/3lGrILd>

Por fim, é necessário considerar que as relações presentes entre texto e canção estabelecem uma configuração composicional ou arquitetônica conforme retrata Bakhtin (2014) como forma de ordenação das estruturas linguísticas, sonoras e são controladas emocionalmente a partir das tensões geradas no contexto social em que estão vinculadas e são difundidas.

Raquel Naveira e Tetê Espíndola inauguram em **Fiandeiras do Pantanal** a relação melopoética em que texto escrito e texto musicalizado podem se agrupar de maneira profícua e serem gestados sob forma de canção. Para o estado, a obra das duas é um contributo ao desenvolvimento da historiografia lítero-musical sul-mato-grossense onde o pioneirismo do CD lançado em 2002 abre portas para os demais que assim desejaram empenhar uma caminhada onde palavra e canção se unem.

Já Márcio de Camillo, contemporâneo às duas primeiras, cria uma interpretação da poesia de Manoel de Barros por meio das imagens poéticas criadas entre o vínculo palavra e canção que, em **Crianceiras**, acolhe os espectadores de forma intergeracional a um passeio pela poética pantaneira barreana.

CONSIDERAÇÕES EM DIÁLOGO

Consideramos que as relações entre literatura e música se estabeleceram no campo das artes nacionais com o surgimento do Romantismo onde a expressão amorosa passa a ganhar notabilidade não somente no campo literário quanto na música, pois o período além de suas muitas características, propiciou um espaço boêmio e convidativo ao desenvolvimento da canção.

Essa relação ganha força a partir do adensamento dos gêneros musicais dançados que passam a ganhar letra e melodia, passando pelos modernistas até chegar aos nossos contemporâneos cujos movimentos de vanguarda criam as modulações lítero-musicais a partir das visões multissemióticas sobre texto e melodia.

A literatura sul-mato-grossense é um espelho da diversidade cultural e geográfica do estado. Ela oferece uma visão única das experiências, perspectivas e desafios enfrentados pelos habitantes da região. Ao estudar a literatura local, os indivíduos têm a oportunidade de se conectar com as narrativas e vozes autênticas que emergem dessa terra.

Além disso, a literatura produzida em Mato Grosso do Sul serve como uma fonte valiosa para compreender a história, a identidade e a evolução da cultura sul-mato-grossense. Ela reflete os conflitos, as tradições, os costumes e as aspirações do povo dessa região, e proporciona insights sobre a sua relação com o meio ambiente, tão característico da paisagem do Pantanal e do cerrado.

Por sua vez, a música do estado representa um importante elemento cultural que abraça uma fusão de influências indígenas, africanas e europeias. Os ritmos tradicionais, como o chamamé, o rasqueado e a guarânia, refletem a diversidade étnica e a herança cultural do estado. Estudar a música de Mato Grosso do Sul não apenas enriquece a compreensão musical, mas também proporciona uma compreensão mais profunda da história e da identidade da região.

É importante considerarmos também que em MS a música tem um papel crucial na preservação da memória coletiva e na transmissão de tradições culturais de geração em geração. Ao estudar a música sul-mato-grossense, os indivíduos contribuem para a preservação e promoção desse patrimônio cultural, garantindo que ele continue a ser apreciado pelas futuras gerações.

Em resumo, o estudo da Literatura e Música de Mato Grosso do Sul é fundamental para preservar e celebrar a rica herança cultural dessa região. Ele oferece uma visão única das experiências e perspectivas dos habitantes do estado, além de enriquecer a compreensão da história e identidade dessa comunidade. Ao se envolver com essa forma de arte, os indivíduos contribuem para a preservação e valorização desse patrimônio cultural valioso.

Além disso, trouxemos à baila um amplo panorama do estado do conhecimento sobre a Literatura de Mato Grosso do Sul, com foco a partir da divisão do Estado, oportunizando ao leitor uma possibilidade de conhecimento da arte literária de MS, a fim de que este material não seja o único, mas uma janela que se abre ao horizonte infinito de possibilidades que cerceiam os estudos literários do MS.

Como outro elemento fundamental à compreensão da cultura sul-mato-grossense, trouxemos nesta tese a visão histórico-social da música de Mato Grosso do Sul, a começar por suas origens latino-americanas e de seus movimentos populares urbanos e do litoral central, eventos históricos tão necessários para a consolidação das composições, cantores e canções tão primadas em nosso estado.

Fechamos a pesquisa, apresentando as relações entre literatura e música com o aporte das teorias que norteiam nosso trabalho acadêmico desde a realização de outras pesquisas. As escolhas pelos teóricos utilizados são extremamente vinculadas ao contexto do desenvolvimento do homem, da formação de sua subjetividade e no anseio de uma promoção da cultura mais elaborada, por isso, findamos o trabalho trazendo o mapeamento de obras que se correlacionam no binômio literatura-música, o qual chamamos de relações lítero-musicais.

A partir dessa ideia, ao elaborarmos nossa questão norteadora (qual a relação dialógica que se estabelece entre música e literatura regional a partir da maneira como a palavra pode ser musicalizada e por meio das imagens poéticas que a literatura cria na/para música?) constatamos essa relação lítero-musical a partir de duas ações: o mapeamento das obras fonográficas que tiveram suas bases na literatura e, por fim o trabalho dialógico da musicalização da palavra e das imagens poéticas a partir dos estudos bakhtinianos e da Semiótica da Cultura.

Nos dois *corpora* analisados, compreendemos que a relação entre literatura e música constitui-se em um campo multifacetado onde a análises apresentaram que em

nas obras a relação arte e vida não são, na visão bakhtiniana e, concordamos com ela, a mesma coisa, mas ao processo em que são moduladas tornam-se singulares.

A produção artística do Mato Grosso do Sul ressalta a natureza dialógica da linguagem e se estende aos campos da literatura e da música devido ao fato das muitas vozes que os discursos artísticos podem assumir sob a perspectiva do processo da interação.

O texto literário incorpora, por sua vez, uma variedade de vozes e acepções que foram o processo constitutivo de sua literariedade, já a música, além de ter suas vozes múltiplas, cria diálogos com os mais diversos instrumentos, melodias e ritmos. Ainda pautados em nossas análises, com foco nas ideias do Círculo Russo, encontramos nos textos/ canções analisados os elementos de carnavalização representados especialmente na obra *Fiandeiras do Pantanal*, em que Raquel Naveira e Tetê Espíndola resgatam aspectos da cultura local e, em *Crianceiras*, não datamos na tese, mas ao aprofundarmos os estudos em Manoel de Barros, também serão encontrados esses aspectos de resgate.

Dessa forma, sob a ótica do dialogismo, as relações lítero-musicais revelam as complexas interações entre essas formas de arte, destacando como vozes diversas, inversões culturais e configurações espaço-temporais moldam tanto as narrativas literárias quanto as composições musicais. Ao explorar esses conceitos, somos capazes de apreciar a riqueza e a interconexão entre as expressões artísticas que enriquecem nossa experiência cultural.

Por sua vez, ao pensarmos na compreensão dos objetos analisados sob o viés da Semiótica da Cultura, entendemos que esta oferece uma perspectiva profundamente elucidativa para compreendermos tanto a literatura quanto a música como sistemas complexos de significados e símbolos.

Ao tratar da natureza simbólica da comunicação humana, na literatura naveiriana e manoelina encontramos os textos recheados de símbolos, metáforas e construções sociais que envolvem as práticas sociais. Quando transpostos à música, esses textos musicalizados passam a expressar as emoções desses símbolos criando significados a partir dos padrões sonoros estabelecidos que levam as canções para muito além da elaboração textual.

Os estudos de Iuri Lotman em consonância aos do Círculo, trazem tanto aos capítulos desta tese, quanto aos pressupostos analíticos que findam a opção de um

convite a considerar o papel do receptor na construção do significado. Essa participação evidencia-se na literatura e na música, onde a mesma obra pode ser interpretada de maneiras diversas por diferentes pessoas a partir das bagagens culturais e situações comunicativas de seus leitores.

Por fim, ao pensarmos uma análise semiótica ao *corpus* analisadas a partir das interpretações, são moldadas pelo contexto sociocultural, pois ao mergulharmos nas camadas de significado e nas relações simbólicas presentes em textos literários e composições musicais, somos capazes de apreciar mais profundamente a complexidade e a riqueza dessas expressões culturais, revelando insights valiosos sobre a interconexão entre linguagem, som e cultura.

Estudar a composição da cultura de um Estado permite-nos abrir a discussão ao entendimento de ideologias que se colocam na presença da formação social, política e histórica do Mato Grosso do Sul. Ao pensarmos nas análises lítero-musicais vislumbramos a construção do discurso artístico por meio das ideologias que estes buscam ofertar ao receptor por meio de suas mensagens.

Diante deste panorama, justificamos a importância desta pesquisa no sentido de mapear e analisar as relações lítero-musicais de Mato Grosso do Sul de maneira a relatar e a informar as grandezas e potencialidades do estado que, tem suas origens datadas muito antes do descobrimento do Brasil e sua ocupação remontada pela diversidade histórica de etnias, guerras e lutas de sua gente por uma emancipação política, social, econômica e cultural ao longo de seu desenvolvimento.

Portanto, consideramos que a relação lítero-musical constitui-se para ampliar a percepção de sentido das “coisas”, na identificação de inúmeras vozes, presentes nos discursos artísticos e na interpretação dessas vozes no interior desses discursos. Ao identificar de que forma essa história foi (ou está sendo) construída por meio dos anos, reafirmamos que na análise das duas obras que possuem as modulações lítero-musicais encontramos as características marcantes que traçam os aspectos culturais do estado.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA SUL-MATO-GROSSENSE DE LETRAS. **Cadeiras**. 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3WuN1b1>. Acesso em: nov. 2022.

ACADEMIA SUL-MATO-GROSSENSE DE LETRAS. **Revista da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras**. Campo Grande: Life Editora, 2011b. (Volume 20).

ACADEMIA SUL-MATO-GROSSENSE DE LETRAS. **Revista da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras**. Campo Grande: Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, 2004. (Volume 3).

ACADEMIA SUL-MATO-GROSSENSE DE LETRAS. **Revista da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras**. Campo Grande: Life Editora, 2011a. (Volume 19).

AMIZO, Isabela B. Polca Rock em Mato Grosso do Sul: aspectos da identidade cultura na pós-modernidade. In: MENEGAZZO, M. A; BANDUCCI JÚNIOR, A. **Travessias e Limites: escritos sobre identidade e o regional**. Campo Grande: UFMS, 2009. p. 175-200. (Série Linguagens).

ANASTÁCIO, Elismar B. A. **Hélio Serejo: por uma literatura entre as orilhas da fronteira**. 2014. 152f. Tese (Doutorado em Letras), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – IBILCE, Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’ – UNESP, São José do Rio Preto, 2014.

ARAÚJO, Susylene D. (Org.). **Obras Reunidas de Lobivar Matos**. Campo Grande: Editora da UFMS, 2009.

ARAÚJO, Susylene D. **A Vida e a Obra de Lobivar Matos: o modernista (des)conhecido**. Campo Grande: Life Editora, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Françoise Rabelais**. Tradução de Yara F. Vieira. 5. ed. São Paulo: HUCITEC/ Annablume, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Lendo Razlúka de Púchkin: a voz do outro na poesia lírica**. Tradução de Marisol B. de Mello, Mário R. Francisco Júnior e Alan Silus. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021.

BAKHTIN, Mikhail. (VOLÓCHINOV, Valentin). **Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução de Michél Lahud e Yara F. Vieira. 4. ed. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **O Autor e a Personagem na Atividade Estética**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma Filosofia do Ato Responsável**. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 2. ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética da Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini [et. al.]. 7. ed. São Paulo: HUCITEC, 2014. (Coleção Linguagem e Cultura)

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Tradução de Luiz A. Reto e Augusto Pinheiro. 3. reimp. São Paulo: Edições 70, 2016.

BARROS, Abílio L. de. **Gente Pantaneira: crônicas de sua história**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BARROS, Adriana Lúcia E. C. **Fronteira(s) Paraguai/ Brasil: narrativas sobre (de)colonialidade, culturas, línguas e identidades**. Campinas (SP): Pontes, 2017.

BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo LeYa, 2010.

BERNARDELLI, Ana Maria. Acerca da canção “Pilatos” de Rubenio Marcelo e Raquel Naveira. **Portal de Poesia Ibero-americana**. Brasília, a.16, n.61, out-dez. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3k0KWVS>. Acesso em: fev. 2023.

BITTAR, Marisa. **Mato Grosso do Sul: a construção de um estado**. Volume 1: Regionalismo e Divisionismo no Sul de Mato Grosso. Campo Grande: UFMS, 2009.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

BRAIT, Beth. **Literatura e Outras Linguagens**. São Paulo: Contexto, 2020.

BRASIL. **Lei Complementar nº 31**, de 11 de outubro de 1977. Cria o Estado de Mato Grosso do Sul, e dá outras providências. Brasília (DF): Casa Civil, 1977. Disponível em: <https://goo.gl/v9QPJ9>. Acesso em: out. 2022.

CAETANO, Gilmar L. **A Música nos Domínios do Poder: uma análise sócio-histórica a respeito da ideia de música sul-mato-grossense (1977-1990)**. 2017. 261f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, Dourados, 2017.

CAETANO, Gilmar L. **A Música Regional Urbana e Identidades Culturais de Mato Grosso do Sul: questões a partir da musicologia histórica**. 2012. 177f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, Dourados, 2012.

CAMILLO, Márcio de. **Crianceiras**. São Paulo: Criatto Produções, p2012b. 1 Disco Sonoro.

CAMILLO, Márcio. **Crianceiras**. 2012a. On-line. Disponível em: <https://bit.ly/3xnVXng>. Acesso em: fev. 2023.

CAMPESTRINI, Hildebrando. **Hélio Serejo: trilhador de todos os caminhos**. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2008.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade: estudos de história e teoria literária**. São Paulo: Todavia, 2023..

CESCO, Sylvia. **Guavira Virou: poemas**. 2. ed. Campo Grande: Life Editora, 2015.

CESCO, Sylvia. **Guavira Virou: poemas**. Campo Grande: GIBIM, 2014.

CESCO, Sylvia. **Um Palmo e Meio de Proseio**. Campo Grande: Marruá Arte e Cultura, 2022.

CHACAROSQUI, Gilcema. **Rascunhos de Luz: poesia brasileira**. Dourados: Gráfica Seriemá, 2007.

CHAVES, Aline S; SILUS, Alan. Cantando memórias sobre minha terra: dialogismo e identidade indígena nas canções Kikiô e Serra de Maracaju. In: MELO, S. M; BORGES, A. A. C; CHACAROSQUI-TORCHI, G. F. (Orgs.). **Lentes Discursivo Semântico-Interculturais: r(e)existência indígena**. Campinas (SP): Pontes, 2013.

CHITÃOZINHO & XORORÓ. **Chitãozinho & Xororó**. São Paulo: Beverly, 1970; 1 LP (34min58seg). Estéreo.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. 2. reimp. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. (Coleção Humanitas).

COSTA, Nelson B. **A Produção do Discurso Lítero-Musical Brasileiro**. 2001. 486f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, São Paulo, 2001.

DÉLIO & DELINHA. **O Sol e a Lua**. São Paulo: Centaurus Gravações, 1981; 1 LP (33min). Estéreo.

DORSA, Arlinda C. **As Marcas do Regionalismo na Poesia de Raquel Naveira**. Campo Grande: UCDB, 2001.

DORSA, Arlinda C. **Língua e Discurso nas Crenças Culturais Sul-Pantaneiras: análises intertextuais**. Curitiba: Editora Appris, 2013.

DUNCAN, Idara; ROSA, Maria da Glória Sá. **Cultura Brasileira**. 4. ed. Campo Grande: UNIDERP, 2001. (Coleção Caderno de Estudos, v. 35)

DURÃO, Fábio A. **Metodologia de Pesquisa em Literatura**. São Paulo: Parábola, 2020. (Coleção Teoria Literária, v. 4).

ENCISO, Oliva. **Mato Grosso do Sul: minha terra**. 2. ed. Campo Grande: SENAI/DR-MS, 2003.

ESPÍNDOLA, Geraldo. **Kikiô**. Campo Grande: Gráfica e Editora Alvorada, 2017.

ESPÍNDOLA, Jerry. **Pop Pantanal**. São Paulo: LuzAzul, p2000. 1 Disco Sonoro.

ESPÍNDOLA, Tetê. **Canção do Amor**. São Paulo: LuzAzul, p1996. 1 Disco Sonoro.

ESPÍNDOLA, Tetê. **Outro Lugar**. São Paulo: LuzAzul, p2017. 1 Disco Sonoro.

ESPÍNDOLA, Tetê; ESPÍNDOLA, Alzira. **Anahí**. São Paulo: Dabliú, p1998. 1 Disco Sonoro.

ESPÍNDOLA, Tetê; NAVEIRA, Raquel **Fiandeiras do Pantanal**. São Paulo: LuzAzul Produções, p2002. 1 Disco Sonoro.

FACCIONI, Flávio Z. **(Em) Serra de Maracaju, Sonhos Guaranis**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons e Ritmos**. 14. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GOMES, Otávio Gonçalves. **A Poesia de Mato Grosso do Sul**. São Paulo: Resenha Tributária, 1983.

GONDIM, Fábio et al. **Cápsula Tarja Preta**. Campo Grande: Appóstolos Gráfica e Editora – EPP, 2016.

GONDIM, Fábio. **Versos para Lamber**. Campo Grande: Life Editora, 2017.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. **De Corixos e de Veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa**. 2006. 318f. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP/ FCLAr. Araraquara, 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/40kqLSg>>. Acesso: mar-2023.

GRUPO ACABA. **A Chama da Paz na América do Sul: antologia musical e literária**. Campo Grande: FCMS, p2021. 1 Disco Sonoro.

GRUPO TRADIÇÃO. **Tradição Ao Vivo 2**. São Paulo: MV Music, p2005. 1 Disco Sonoro.

GUIZZO, José Octávio. **A Moderna Música Popular de Mato Grosso do Sul**. 2. ed. Campo Grande: UFMS, 2012. (Série Músicas e Sons).

HIGA, Evandro R. **Para Fazer Chorar as Pedras**: o gênero musical guarânia no Brasil, décadas de 1940/50. 2 volumes. 2013. 447f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho' – UNESP, São Paulo, 2013.

HIGA, Evandro R. **Polca Paraguaiá, Guarânia e Chamamé**: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande. Campo Grande: UFMS, 2010.

HILCAR, Thereza. As Sograas vão para o Céu. In: BARROS, A. L. et al. **A Crônica dos Quatro**. Campo Grande: FIC/ FCMS, 2014.

LEITE, Mário César S. De Istambul a Dourados: entre fronteiras e Dardanelos. In: SANTOS, P. S. N. (Org.). **Literatura, Arte e Cultura na Fronteira Sul-Mato-Grossense**. Dourados (MS): Editora Seriema, 2010. p. 07-18.

LIMBERTI, Rita A. de C. P. Pós-fácio. In: MARINHO, E. **Satírico**. Dourados (MS): Seriema, 2017. p. 69-79.

LOTMAN, Iuri. **A Estrutura do Texto Artístico**. Tradução de Maria do Carmo V. Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978. (Coleção Teoria, n. 41).

LOTMAN, Iuri. **La Semiosfera II**: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Tradução de Desidério Navarro. Valência: Ediciones Catedra, 1998.

LOTMAN, Iuri. **La Semiosfera III**: semiótica de las artes y de la cultura. Tradução de Desidério Navarro. Valência: Ediciones Catedra, 2000.

LOTMAN, Iuri. **La Semiosfera**. Tradução de Desidério Blanco. Lima: Fondo Editorial, 2019. (Coleção Biblioteca Universidad de Lima).

LOTMAN, Iuri. O Problema do Texto. In: VÓLKOVA-AMÉRICO, Ekaterina. **Alguns Aspectos da Semiótica da Cultura de Iuri Lotman**. 2012a. 343f. Tese (Doutorado em Língua e Cultura Russa), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2012a. p. 169-187.

LOTMAN, Iuri. O Fenômeno da Arte. In: VÓLKOVA-AMÉRICO, Ekaterina. **Alguns Aspectos da Semiótica da Cultura de Iuri Lotman**. 2012. 343f. Tese (Doutorado em Língua e Cultura Russa), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2012b. p. 213-226.

LOTMAN, Iuri. Sobre Algumas Dificuldades de Princípio na Descrição Estrutural de um Texto. In: SCHNAIDERMAN, B. (Org.). **Semiótica Russa**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Debates, v. 162). p. 131-138.

- MACHADO, Lucilene. **Os Homens não Amam as Mulheres**. São Paulo: Giostri, 2017.
- MAHON, Eduardo. **A Literatura Contemporânea em Mato Grosso**. Cuiabá (MT): Carlini & Caniato Editorial, 2021.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O Contexto da Obra Literária**. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MARCELO, Rubenio. **Palavras em Plenitude: prosa e crítica cultural**. Campo Grande: Life Editora, 2018a.
- MARCELO, Rubenio. **Parcerias na Poética Musical de Rubenio Marcelo**. Campo Grande: Elohin Reproduções, p.2018b. 1 Disco Sonoro.
- MARINHO, Emmanuel. **Cantos de Terra**. Campo Grande: Letra Livre, 2016.
- MARINHO, Emmanuel. **Encantares**. São Paulo: Tratore, p2014. 1 Disco Sonoro.
- MARINHO, Emmanuel. **Margem de Papel**. Dourados (MS): Manuscrito Edições, 1994.
- MARINHO, Emmanuel. **Satírico**. Dourados (MS): Seriema, 2017.
- MARTINS, Nelly. **Duas Vidas**. 2. ed. Campo Grande: FUNCESP, 2003.
- MEDEIROS FILHO, Henrique Alberto de. **O Azul Invisível do Mês que Vem**. 2. ed. Campo Grande: Letra Livre, 2009.
- MEDEIROS FILHO, Henrique Alberto de. **Palavras Correndo Atrás de Textos: poemas & outros escritos**. Campo Grande: Letra Livre, 2016.
- MEDVIÉDEV, Pável N. **O Método Formal nos Estudos Literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. Tradução de Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Volkova Américo. São Paulo: Contexto, 2016.
- MELLO, Marisol B. Carta para um Futuro. In: CARVALHO, M; ABREU, N; LIMA, R. (Orgs.). **Caderno de Estudos I: Arte e Afirmação**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020. p. 27-46.
- MENEGAZZO, Maria Adélia. **Alquimia do Verbo e das Tintas nas Poéticas de Vanguarda**. Campo Grande: UFMS/ CECITEC, 1991.
- MENEGAZZO, Maria Adélia. Raquel Naveira: a poesia no limite. In: BUNGART NETO, P; PINHEIRO, A. S. **Ervais, Pantanaís, Guavirais: cultura e literatura no Mato Grosso do Sul**. Dourados: Editora da UFGD, 2013. p. 17-32.

MONTE, Marisa. **Memórias, Crônicas e Declarações de Amor**. Rio de Janeiro: Phonomotor Records, p2000. 1 disco sonoro.

MORAES, Vinícius de. **A Arca de Noé: poemas infantis**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2014.

NAVEIRA, Raquel. **Álbuns da Lusitânia**. Campo Grande: Editora Alvorada, 2012.

NAVEIRA, Raquel. **Jardim Fechado: uma antologia poética**. Porto Alegre: Vidráguas, 2015.

NEDER, Álvaro. **“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.

NOGUEIRA, Ana Cláudia P. D. **Dora Ribeiro: esboço de vida e obra**. 2013. 146f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens). Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCHS, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Campo Grande, 2013.

NOLASCO, Edgar César; BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; SANTOS, Paulo Sérgio N. dos. **Arte, Cultura e Literatura em Mato Grosso do Sul: por uma conceituação da identidade local**. Campo Grande: Life Editora, 2011.

NUHA, Danilo J. (Org.). **Sonhos Guaranis: a poesia de Paulo Simões**. Campo Grande: UFMS, 2016.

OLIVEIRA, Solange R. Introdução à Melopoética: a música na literatura brasileira. In: OLIVEIRA, S. R. [et. al.]. **Literatura e Música**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 17-48.

OLIVEIRA, Solange R. **Literatura e Música: modulações pós-coloniais**. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Série Debates).

PEREIRA, Volmir C. Prefácio. In: GONDIN, F. et al. **Cápsula Tarja Preta**. Campo Grande: Apóstolos Gráfica e Editora – EPP, 2016. p. 13-17.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da Literatura no Século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PINTO, Maria Leda. **Discurso e Cotidiano: histórias de vida em depoimentos de pantaneiros**. 2006. 246f. Tese (Doutorado em Letras – Filologia e Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2006.

PONTES, José do Couto Vieira. **História da Literatura Sul-Mato-Grossense**. São Paulo: Editora do Escritor, 1981. (Coleção Ensaio, v. 12).

RIBEIRO, Lélia Rita de F; RIBEIRO, Dora. **Cantos, Gritos e Tombos/ Ladrilho de Palavras**. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Comércio, 1984.

RIBEIRO, Lélia Rita E. F. **O Homem e a Terra**. Brasília: Editora do Senado Federal, 1993.

RIBEIRO, Lélia Rita F. **Amor em Todos os Quadrantes**. Campo Grande: Edição da Autora, 1977.

ROCA, Geraldo. **Música do Litoral Central**. Campo Grande: Independente, p1995. 1 Disco Sonoro.

ROCA, Geraldo. **Veneno Light**. Campo Grande: Independente, p2004. 1 Disco Sonoro.

ROCHA, Bruno M. O. **Sertanejo Universitário**: apontamentos históricos, estruturais, sonoros e temáticos. 2019. 135f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2019.

RODRIGUES, Idara D. N; Nelly Martins (1923-2003). In: SENA, M; PELLEGRINI, F. **Vozes da Literatura**. Campo Grande: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 2014. p. 52-57.

ROSA, Maria da Glória Sá; DUNCAN, Idara. **A Música em Mato Grosso do Sul**: histórias de vida. Campo Grande (MS): Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 2009.

ROSA, Maria da Glória Sá; FONSECA, Cândido Alberto da; SIMÕES, Paulo. **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. 2. ed. Campo Grande: UFMS, 2012. (Série Músicas e Sons).

ROSA, Maria da Glória Sá; NOGUEIRA, Albana Xavier. **A Literatura Sul-Mato-Grossense sob a Ótica de seus Construtores**. Campo Grande: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 2011.

ROSA, Maria da Glória Sá; NOGUEIRA, Albana Xavier; MENEGAZZO, Maria Adélia. **Antologia de Textos da Literatura Sul-Mato-Grossense**. Campo Grande: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 2013.

SÉLEM, Terezinha de A. **100 Mulheres Pioneiras em 100 anos de Campo Grande**: relatos que falam de mulheres que fizeram a história de Campo Grande. Campo Grande: BPW CG, 1999.

SEREJO, Hélio. **Obras Completas**. Volume 5. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2008.

SERRA, Ulisses. **Camalotes e Guavirais**. 2. ed. Campo Grande: Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, 2004.

SILUS, Alan. **Do Lírio Selvagem ao Piraretã: memória e dialogismo na paisagem sonora de Tetê Espíndola**. 2020. 238f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande – UEMS/UUCG, 2020.

SILUS, Alan. **e-LiteraturaMS: tempos, autores e leituras**. Campo Grande: UFMS/SEDFOR, 2019. (Recurso Educacional Aberto).

SOPEÑA, Frederico. **Música e Literatura**. Tradução de Cláudia A. Schiling. São Paulo: Nerman, 1989.

TAUNAY, Visconde de. **A Retirada da Laguna**. Trad. Affonso d'Escragolle Taunay. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012. (Coleção Obra-Prima de Cada Autor, v. 159).

TAUNAY, Visconde de. **Inocência**. São Paulo: Martin Claret, 2000.

TEIXEIRA, Rodrigo. **Os Pioneiros: a origem da música sertaneja em MS**. 2. ed. Campo Grande: UFMS, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Os Gêneros do Discurso**. Tradução de Nícia A. Bonatti. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

TOSTÃO & GUARANY. **Luzes do Além**. São Paulo: Anhembi Gravadora, Editora, Promoção, Publicidade, Indústria e Comércio Ltda, 1985; 1 LP (31min54seg). Estéreo.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL. **Músicas & Sons**. Campo Grande: UFMS, p2012. 1 Disco Sonoro.

USPÊNSKI, Bóris. Elementos Estruturais Comuns às Diferentes Formas de Arte: princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. In: SCHNAIDERMAN, B. (Org.). **Semiótica Russa**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 163-218. (Coleção Debates, v. 162).

VIGOTSKI, Lev. **Psicologia da Arte**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VIGOTSKI, Lev. S. **Imaginação e Criação na Infância: ensaio psicológico / livro para professores**. Tradução de Zoia Prestes e Elizabeth Tunes. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

VIGOTSKI, Liev. **Liev S. Vigotski: escritos sobre arte**. Tradução de Priscila Marques. Bauru (SP): Mireveja, 2022.

VILMA, Eva. **Ela é...** Brasília: Editora Avá, 2020.

VOLÓCHINOV, Valentin. **A Palavra na Vida e a Palavra na Poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas**. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019.