



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Programa de Pós-graduação em Letras



TERRITÓRIOS

P O V O S

NARRATIVAS

NAS CANÇÕES DE

Paulo Simões

E PARCEIROS

1960 - 1990

*Flávio
Faccioni*

TRÊS LAGOAS

2024



Serviço Público Federal
Ministério da Educação

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Programa de Pós-graduação em Letras



FLÁVIO ZANCHETA FACCIÓNI

***MÚSICA EM MATO GROSSO DO SUL:
TERRITÓRIOS, POVOS E NARRATIVAS
NAS CANÇÕES DE PAULO SIMÕES E
PARCEIROS (1960 – 1990)***

TRÊS LAGOAS - MS

2024

FLÁVIO ZANCHETA FACCIÓNI

***MÚSICA EM MATO GROSSO DO SUL:
TERRITÓRIOS, POVOS E NARRATIVAS
NAS CANÇÕES DE PAULO SIMÕES E
PARCEIROS (1960 – 1990)***

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

Orientadora: Profa. Dra. Claudete Cameschi de Souza

Coorientador: Prof. Dr. Fabrício Tetsuya Parreira Ono

TRÊS LAGOAS - MS

2024

FLÁVIO ZANCHETA FACCIÓNI

***MÚSICA EM MATO GROSSO DO SUL: TERRITÓRIOS, POVOS E
NARRATIVAS NAS CANÇÕES DE PAULO SIMÕES E PARCEIROS (1960
– 1990)***

COMISSÃO JULGADORA

Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Claudete Cameschi de Souza
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Presidente e Coorientador: Prof. Dr. Fabrício Tetsuya Parreira Ono
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Membro titular: Profa. Dra. Suzana Mizan
Universidade Federal de São Paulo

Membro titular: Profa. Dra. Maria Adélia Menegazzo
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Membro titular: Prof. Dr. Clemilton Pereira dos Santos
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Membro titular: Profa. Dra. Kelcilene Grácia
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Membro suplente: Profa. Dra. Silvane Aparecida de Freitas
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Membro suplente: Profa. Dra. Icléia Caires Moreira
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

TRÊS LAGOAS - MS

2024

Aos compositores, músicos, poetas, [...], que fazem
da música uma representação da vida, do mundo, de si,
do outro e da cultura.

AGRADECIMENTOS

A Paulo Simões, Geraldo Espíndola, Guilherme Rondon, Celito Espíndola, Isso Fischer e Almir Sater, pela atenção, disposição, respeito e interesse em me conceder entrevistas. Além disso, agradeço pelas obras que possibilitam o desenvolvimento desta tese.

À Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso do Sul, pela oportunidade de realizar essa pesquisa com bolsa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela oportunidade de realizar doutorado sanduíche e pela bolsa de doutorado.

À Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, pelo acolhimento desde a graduação. Sou fruto do serviço público de ensino.

À Profa. Dra. Claudete Cameschi de Souza, pela orientação desde quando nos conhecemos, em 2014. Se hoje eu entrego este texto, foi porque a senhora me possibilitou fazê-lo.

Ao Prof. Dr. Fabrício Tetsuya Parreira Ono, pela coorientação e confiança nos últimos anos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, por todas as contribuições.

Aos servidores e terceirizados da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul que, por meio do funcionalismo público, possibilitaram-me cursar fazer caminhada nesta universidade

À Universidade Santiago de Compostela, pela experiência, reflexão e aprendizagens durante o período de pesquisa.

Ao Prof. Dr. Elias José Torres Feijó, pelo aceite e orientação durante o doutorado sanduíche na Universidade Santiago de Compostela.

Aos professores do Departamento de Filoloxía Galega da Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela, pelos diálogos e aprendizagens.

Aos integrantes da Rede Galabra, Universidade de Santiago de Compostela, por me receberem e contribuírem com meu projeto.

À Profa. Dra. Kelcilene Grácia, pelo profissionalismo desde a graduação e pelas arguições no Exame de Qualificação de doutorado e na Defesa de Doutorado.

À Profa. Dra. Maria Adélia Menegazzo, por todo o cuidado ao ler o esqueleto de minha tese no Exame de Qualificação de doutorado e pela arguição na Defesa de Doutorado.

À Profa. Dra. Souzaana Mizan, por sua leveza ao me fazer refletir sobre a pesquisa durante o Exame de Qualificação de doutorado e pelas contribuições na Defesa de Doutorado.

Ao Prof. Dr. Clemilton Pereira dos Santos, pelas contribuições na Defesa de Doutorado.

À Andréa Escobar Freire, produtora de Paulo Simões, que permitiu a conexão com o artista e me possibilitou outros olhares para as artes.

A Vinicius Bioni, pelas ilustrações que compõem esta tese.

Aos meus pais, Valdireni Silva Zancheta Faccioni e Ismair Faccioni, pelo apoio inexplicável durante todos os dez anos de estudo.

À minha irmã, Natália Zancheta Faccioni, pelo incentivo e apoio.

Aos meus avós maternos Anésio e Maria, e aos paternos, *in memoriam*, Atílio e Antônia.

Aos meus amigos: Ana Elisa Tonetti, Beatriz Mussio, Luis António Marques Maschio, Natália Tano Portela, Ludmila Maschio e Marília Alves.

A Augusto Moretti de Barros e Naila Neves de Jesus, amigos de doutorado sanduíche, pelas vivências que tivemos juntos e pela amizade que construímos.

Ao Prof. Marcos Baldini, docente do Conservatório de Tatuí, pelos ensinamentos que ultrapassam as linhas da pauta.

Aos meus companheiros de trabalho na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

Aos meus amigos de pós-graduação.

Aos psicólogos que tive durante esses anos, sobretudo a Elivelton Caetano.

Aos caminhos que me atravessaram e trouxeram até aqui.

E, por fim, aos que não acreditaram em mim ou que me ofereceram obstáculos. Vocês me fizeram alcançar lugares que eu pensei que não conseguiria. Muito Obrigado!

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Ismair, Claudete e Valdireni

Quantas vezes se pode nascer? Alguns nascem mais de uma vez, seja pela oportunidade de reviver, seja por uma superação. Eu nasci duas vezes. A primeira em Tanabi e fui educado por Valdireni e Ismair, conhecidos mais por Val e Ito. Minha formação enquanto sujeito foi de responsabilidades deles. Pelas mãos dos meus pais que conheci a vida.

Hoje, compreendo que nasci outra vez em 2014, quando a vida me apresentou Profa. Claudete. Esta, portanto, é uma segunda apresentação do meu eu à vida. São mais de 10 anos juntos. Não é possível, nesta lauda, explicar tudo o que a professora fez para mim, mas eu aprendi a ser professor, a respeitar os alunos e compreender suas alteridades pelo exemplo dela. Orienta-me desde a graduação, quando tinha um grande interesse por visitar as comunidades originárias em Mato Grosso do Sul.

Eu, Flávio Zancheta Faccioni, sou resultado das orientações, puxões de orelha de duas mães: Val e Claudete. Como a vida foi generosa comigo. Lembro-me que, quando vim para Três Lagoas, disse à minha mãe: “Só volto doutor”. A mãe paulista, com muita resistência, soltou minhas mãos e entregou à mãe sul-mato-grossense essa responsabilidade e me guiou até chegar aqui. Como se tivesse “pegado um filho parar criar”. Hoje, prestes a chegar ao meu sonho e aos sonhos dos meus pais, formar pelas mãos que seguram o volante de um caminhão ou pelas mãos que cozinham um filho doutor, vejo que nada seria possível se não fosse a intervenção de vocês. Em algumas horas, talvez eu receba a notícia de que fui aprovado na defesa, mas preciso alertá-los que o verbo voltar não será honrado. Após todos esses anos, o único verbo que eu posso acoplar a minha vida é o ir. Vocês me ensinaram a tomar o rumo da estrada e assim eu o farei. Muito Obrigado.

“Chega[mos] aqui com os [nossos] próprios pés” (Sater; Simões, 2006).

Tudo o que não invento é falso
(Barros, 2010, p. 345)

FACCIONI, Flávio Zancheta. **Música em Mato Grosso Do Sul:** territórios, povos e narrativas nas canções de Paulo Simões e parceiros (1960 – 1990). Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós-graduação em Letras – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Três Lagoas, p. 239. 2024.

O objetivo geral desta tese é observar, identificar e problematizar os territórios, os povos, as narrativas e as culturas em/de Mato Grosso do Sul; e os objetivos específicos são refletir sobre os processos identificatórios sul-mato-grossenses a partir das músicas; registrar as formações discursivas e as regularidades presentes nas canções; e debater a história, memória e povos em/de Mato Grosso do Sul. Parto da hipótese que durante as décadas de 1960 a 1990, Paulo Simões e parceiros, motivados e inquietados pela divisão de Mato Grosso e criação de Mato Grosso do Sul, compuseram canções que possibilitam a construção cultural sul-mato-grossense. As questões que guiam meu gesto analítico se dividem entre se a construção cultural estaria situada no momento histórico-social da divisão do Mato Grosso Uno e se as músicas compostas nestas décadas são direcionadas a um público específico. Para alcançar os objetivos, questionar a hipótese e discutir as questões de pesquisa, vinculo-me à Análise do Discurso de linha francesa, assim como aos estudos da Geografia, Antropologia, História e Música, tendo a arqueogenealogia foucaultiana como norte para realizar os procedimentos teórico-metodológicos. Divido a tese em três partes, sendo que na Parte I apresento as condições de produção e os caminhos da cultura; na Parte II alinhavo os conceitos e os procedimentos metodológicos; por fim, na parte III procedo meu gesto analítico. A partir das escavações e das desestabilizações, identifiquei que as canções analisadas cantam os territórios, os povos, as narrativas e as culturas das mesorregiões dos Pantanaís, Sudoeste e Centro Norte. Ainda que se ouça “cultura sul-mato-grossense”, observo que há vários processos identificatórios que constituem esta definição.

Palavras-chave: Discurso; Materialidade linguística; Processos identificatórios; Construção cultural.

FACCIONI, Flávio Zancheta. **Música em Mato Grosso Do Sul: territórios, povos e narrativas nas canções de Paulo Simões e parceiros (1960 – 1990).** Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós-graduação em Letras – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Três Lagoas, p. 239. 2024.

El objetivo general de esta tesis es observar, identificar y problematizar los territorios, los pueblos, las narrativas y las culturas en/de Mato Grosso do Sul; y los objetivos específicos son reflexionar sobre los procesos identificatorios sur-mato-grosenses a partir de las músicas; registrar las formaciones discursivas y las regularidades presentes en las canciones; y debatir la historia, memoria y pueblos en/de Mato Grosso do Sul. Parto de la hipótesis que durante las décadas de 1960 a 1990, Paulo Simões y compañeros, motivados e inquietados por la división de Mato Grosso y creación de Mato Grosso do Sul, compusieron canciones que posibilitan la construcción cultural sur-mato-grosense. Las cuestiones que guían mi gesto analítico se dividen entre si la construcción cultural estaría situada en el momento histórico-social de la división de Mato Grosso Uno y si las canciones compuestas en estas décadas son dirigidas a un público específico. Para alcanzar los objetivos, cuestionar la hipótesis y discutir las cuestiones de investigación, me vinculo al Análisis del Discurso francés, así como a los estudios de la Geografía, Antropología, Historia y Música, teniendo la arqueogenealogía foucaultiana como norte para realizar los procedimientos teórico-metodológicos. Divido la tesis en tres partes, en la Parte I presento las condiciones de producción y los caminos de la cultura; en la Parte II alineo los conceptos y los procedimientos metodológicos; por fin, en la Parte III procedo mi gesto analítico. A partir de las excavaciones y de las desestabilizaciones, identifiqué que las canciones analizadas cantan los territorios, los pueblos, las narrativas y las culturas de las mesorregiones de los Pantanales, Suroeste y Centro Norte. Aunque se oye "cultura sur-mato-grosense", observo que hay varios procesos identificatorios que constituyen esta definición.

Palabras clave: Discurso; Materialidad lingüística; Procesos identificatorios; Construcción cultural.

FACCIONI, Flávio Zancheta. **Música em Mato Grosso Do Sul: territórios, povos e narrativas nas canções de Paulo Simões e parceiros (1960 – 1990).** Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós-graduação em Letras – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Três Lagoas, p. 239. 2024.

The general objective of this thesis is to observe, identify and problematize the territories, peoples, narratives and cultures in/of Mato Grosso do Sul; and the specific objectives are to reflect on the South-Mato Grosso identification processes from the songs; record the discursive formations and regularities present in the songs; and debate the history, memory and peoples in/of Mato Grosso do Sul. I start from the hypothesis that during the decades from 1960 to 1990, Paulo Simões and partners, motivated and restless by the division of Mato Grosso and creation of Mato Grosso do Sul, composed songs that enable the cultural construction south-mato-grossense. The questions that guide my analytical gesture are divided between whether the cultural construction would be situated in the historical-social moment of the division of Mato Grosso Uno and whether the songs composed in these decades are directed to a specific audience. To achieve the objectives, question the hypothesis and discuss the research questions, I link myself to the French Discourse Analysis, as well as to the studies of Geography, Anthropology, History and Music, Foucaultian archaeogenealogy as the north to perform the theoretical-methodological procedures. I divide the thesis into three parts, in Part 1 present the conditions of production and the paths of culture; in Part 2 I align the concepts and methodological procedures; finally, in Part 3 I proceed my analytical gesture. From the excavations and the destabilizations, I identified that the songs analyzed sing the territories, the peoples, the narratives and the cultures of the mesoregions of the Pantanais, Sudoeste and Centro Norte. Although one hears "culture sul-mato-grossense", I observe that there are several identification processes that constitute this definition.

Keywords: Discourse; Linguistic materiality; Identification processes; Cultural construction.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Povo, cultura e território	28
Figura 2 - Coração do pantanal.....	35
Figura 3 - Funko de Almir Sater.....	48
Figura 4 - Funko de Celito Espíndola.....	49
Figura 5 - Funko de Dino Rocha	51
Figura 6 - Funko de Geraldo Espíndola	53
Figura 7 - Funko de Geraldo Roca	55
Figura 8 - Funko de Guilherme Rondon.....	57
Figura 9 - Funko de Iso Fischer.....	58
Figura 10 - Funko de Paulo Simões.....	60
Figura 11 - Funko de Pedro Aurélio	62
Figura 12 - Seriema em disputa.....	81
Figura 13 - Discurso e identidade.....	86
Figura 14 - Viola, discurso e cultura	115
Figura 15 – Da seriema livre do quintal	162
Figura 15 - Paulo Simões e Geraldo Espíndola.....	234
Figura 16 - Paulo Simões e Geraldo Roca.....	234
Figura 17 - Paulo Simões e Pedro Aurélio	235
Figura 18 - Paulo Simões e Almir Sater	235
Figura 19 - Guilherme Rondon, Iso Fischer e Paulo Simões	236
Figura 20 - Guilherme Rondon e Paulo Simões	236
Figura 21 - Almir Sater, Guilherme Rondon e Paulo Simões	237
Figura 22 - Celito Espíndola e Paulo Simões	237
Figura 23 - Celito Espíndola, Guilherme Rondon e Paulo Simões	238
Figura 24 - Dino Rocha, Paulo Simões e Celito Espíndola.....	238
Figura 25 - Almir Sater, Guilherme Rondon e Paulo Simões	239

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Década de 60/70: músicas, autores e regularidades	108
Tabela 2 - Década de 80: músicas, autores e regularidades	109
Tabela 3 - Década de 90: músicas, autores e regularidades	111
Tabela 4 – Parcerias, décadas e regularidades.....	112

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

EFNOB/NOB – Estrada de Ferro Noroeste do Brasil

FCMS – Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul

MS – Mato Grosso do Sul

MT – Mato Grosso

PDSE – Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior

SMT – Sul de Mato Grosso

SPI – Serviço de Proteção ao Índio

UFMS – Universidade de Mato Grosso do Sul

USC – Universidade de Santiago de Compostela

Sumário

ACORDES INICIAIS	18
PARTE I.....	28
Primeiro Prelúdio	29
1. LÍNGUA DE FOGO	31
2. CAMINHOS DA CULTURA.....	64
Primeiro Remate.....	85
PARTE II.....	86
Segundo Prelúdio	87
3. RIOS QUE TRANÇAM CONCEITOS	88
Segundo Remate.....	114
PARTE III	115
Último Prelúdio.....	116
4. O SOM DOS/NOS CORIXOS.....	117
Corixos dos/em territórios.....	118
Corixos sobre povos e narrativas	135
Corixos culturais	146
Último remate.....	158
CODA.....	159
REFERÊNCIAS	163
MEMORIAL DESCRITIVO.....	174
ANEXOS	179
APÊNDICES	234

ACORDES INICIAIS

Ah, Manoel de Barros, quanta astúcia ao manipular as palavras e exercer o poder sobre elas! Você é um inventor, disso não tenho dúvidas, muito menos de que sua matéria-prima seja a palavra e de que faz “misérias” (Barros, 2010, p. 157) com suas (des)combinações e (des)construções. É fato que não é só harmonizá-las e ordená-las, assim como nos comenta Saussure (2012) na dicotomia sintagma e paradigma. O ofício do poeta vai além do que conectar palavras, ultrapassa as fibras do papel, ou o pixel da tela. O artesanato das palavras possibilita que o sujeito seja surpreendido pelo acontecimento da leitura, já que a poesia acontece na espreita (Borges, 2000). Por este motivo, pela surpresa que me deste ao ler o verso, selecionei-o para ser epígrafe desta tese. Parece-me que a cultura é uma invenção do sujeito para (in)compreender, adoçar e produzir sentidos do/no mundo. O que não é novidade, pois este tema vem sendo discutido há tempos, como Hobsbawm (1984) ou Caetano (2012; 2017). Mesmo consciente das várias discussões, enveredo-me pelo tema a fim de contribuir nas tematizações sobre a questão.

Trago o excerto do poeta, expoente da literatura sul-mato-grossense, para defender meu trabalho e, para isso, preciso contar uma historieta. Certa vez, no Anfiteatro Dercir Pedro de Oliveira, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), campus de Três Lagoas (CPTL), estava comentando com um professor que gostaria de estudar a obra de Paulo Simões. Rapidamente, a resposta foi negativa, visto, que para aquele pesquisador, Paulo Simões só combinava as palavras e aquilo não era relevante. Saí daquele local me questionando: será que isso é, de fato, real? Se eu não fosse curioso, ansioso por andanças, teria acreditado naquele professor. Esse momento foi fundamental para que eu escolhesse, junto de minha orientadora, Claudete Cameschi de Souza, a obra de Paulo Simões e de seus parceiros como o corpus de pesquisa. Não apenas por justiça, mas pela busca incessante do meu eu pela música e seus aspectos culturais, o que sempre me provocou, e pelas regularidades que as composições de Paulo Simões e seus parceiros apresentam.

Mas a quem me refiro quando enuncio “parceiros”? São oito os parceiros de Paulo Simões nas composições musicais entre as décadas de 60 e 90, sendo eles Almir Sater, Celito Espíndola, Dino Rocha, Geraldo Espíndola, Geraldo Roca, Guilherme Rondon, Iso Fischer e Pedro Aurélio. Instrumentistas, letristas, compositores, arranjadores e cantores que possibilitam a criação de músicas e a inserção em processos identificatórios. Portanto, toda vez que escrevo Paulo Simões e seus parceiros refiro-me aos que citei neste parágrafo. Sinalizo ainda que há

outros e outras compositores e compositoras que possibilitam a difusão da música e cultura do estado, como Mario Zan, Délio e Delinha, Beth e Betinha, Tostão e Guarany, Grupo Acaba, Carlos Colman, Tetê Espíndola, entre outros, mas, para o recorte desta tese, selecionei Paulo Simões e seus parceiros.

Voltando à epígrafe do poeta, confesso que o verbo “inventar”, para as discussões desta tese, me incomoda. Logo, para este trabalho, prefiro o item lexical “construir¹”. Por isso, a hipótese que tenho é, que durante as décadas de 1960 a 1990, Paulo Simões e seus parceiros, motivados e inquietados pela divisão de Mato Grosso e criação de Mato Grosso do Sul, compuseram canções que possibilitam a construção cultural sul-mato-grossense. Mas por que uma “construção”? Respondo com outra pergunta: esta construção cultural estaria situada no momento histórico-social da divisão do “Mato Grosso Uno”²? Perseguindo esta questão suleadora, procuro refletir sobre estes aspectos a partir das letras das músicas no capítulo 4, parte III desta tese. Após anos de desejo pela divisão e criação de Mato Grosso do Sul, a classe artística se viu em busca de representar o que escolheu para chamar de “nosso”³. Mas será que essa música é direcionada a um público específico? Problematizo estas questões do decorrer da tese.

Tenho como objetivo geral observar, identificar e problematizar os territórios, os povos, as narrativas e as culturas em/de Mato Grosso do Sul a partir das produções musicais das décadas de 1960, 1970 1980 e 1990 de Paulo Simões e seus parceiros que constam no levantamento e organização do pesquisador e produtor musical Danilo Japa Nuha (2016). Os objetivos específicos são refletir sobre os processos identificatórios sul-mato-grossenses a partir das músicas; registrar as formações discursivas e as regularidades (Foucault, 2008) presentes nas canções, e debater a história, memória e povos em/de Mato Grosso do Sul.

Processos identificatórios que, a partir da divisão do estado de Mato Grosso e criação de Mato Grosso do Sul, efervesceram a busca e o desejo pela identidade estadual por parte dos artistas da época. Os músicos e demais fazedores de cultura, cerceados pela ditadura militar, procuraram, nas letras e melodias, representar e construir uma cultura local (Menegazzo, 2003),

¹ Durante o Exame de qualificação, a Profª. Dra. Maria Adélia Menegazzo considerou apropriado o uso do verbo “construir” e comentou que, em suas discussões, “há muito tempo, utilizava o verbo “forjar”, no sentido de modelar, dar forma. Paulo Simões e seus parceiros são, de fato, referências importantes e fundamentais para a cultura sul-mato-grossense”. Estou de acordo com as afirmações da arguidora e acredito que podemos forjar ainda mais estes conceitos.

² Por “então Mato Grosso”, entendo o território que abrangia o que hoje são os estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul.

³ O que digo aqui foi me narrado pela multi-instrumentista Lenilde Ramos durante entrevista em 2021.

além de possibilitarem suas constituições e liberdades por meio da arte. Para isso, constituíram-se de diversos aspectos, sejam linguísticos, sejam culturais, sejam territoriais, sejam históricos. Ladrilhos que constituem o mosaico identitário-cultural de Mato Grosso do Sul e que foram usados nas composições musicais.

Mas por que escolhemos as canções de Paulo Simões e seus parceiros? Há, por enquanto, três motivos. O primeiro é que compartilham um item que representa o estado e a memória de Mato Grosso do Sul, o trem – tema afetivo para os sul-mato-grossenses, sobretudo por aqueles que foram atravessados pelos trilhos da ferrovia. Segundo ponto é que as canções ressaltam o bioma Pantanal, fonte de vida e riqueza para os pantaneiros e, consecutivamente, aos sul-mato-grossenses que se constituem de tal representação. O terceiro é que as canções, até então observadas, trazem traços culturais, linguísticos e identitários de Mato Grosso do Sul e de suas fronteiras. Logo, dedico-me às produções de Paulo Simões e seus parceiros por identificar que suas produções exortam o estado, os povos, as culturas e as identidades de Mato Grosso do Sul.

A organização de Nuha (2016) totaliza noventa canções compostas por Paulo Simões e seus parceiros entre os anos 1960 e 2010. A partir do trabalho de Nuha e ao lado da hipótese de pesquisa, fiz o primeiro recorte e selecionei as canções que haviam sido compostas entre as décadas de 1960 a 1990, o que totalizou 56 canções de autoria de Almir Sater, Celito Espíndola, Dino Rocha, Geraldo Espíndola, Geraldo Roca, Guilherme Rondon, Iso Fischer, Paulo Simões e Pedro Aurélio.

As canções, com seus respectivos compositores, conforme apresentadas cronologicamente por Nuha (2016) são: Lá vem você de novo (Geraldo Espíndola e Paulo Simões); Pois é, o tempo passou (Geraldo Espíndola e Paulo Simões); Trem do Pantanal (Geraldo Roca e Paulo Simões); Aqui, agora crianças (Geraldo Roca e Paulo Simões); Rio abaixo (Geraldo Roca e Paulo Simões); Na beira do trilho (Geraldo Roca e Paulo Simões); Coração teimoso (Paulo Simões); Velhos amigos (Paulo Simões); Trem da solidão (Paulo Simões); Semente (Almir Sater e Paulo Simões); O lobo da estrada (Paulo Simões e Pedro Aurélio); Varandas (Almir Sater e Paulo Simões); Capim de ribanceira (Almir Sater e Paulo Simões); Sonhos Guaranis (Almir Sater e Paulo Simões); Viola e vinho velho (Almir Sater e Paulo Simões); Na subida do balão (Almir Sater e Paulo Simões); Razões (Almir Sater e Paulo Simões); Galopada (Almir Sater e Paulo Simões); Mais um verão (Almir Sater e Paulo Simões); Terra boa (Almir Sater e Paulo Simões); Comitiva esperança (Almir Sater e Paulo Simões); Água que correu (Almir Sater e Paulo Simões); Horizontes (Guilherme Rondon, Iso Fischer e

Paulo Simões); Paiaguás (Guilherme Rondon e Paulo Simões); Estranhas coincidências (Guilherme Rondon e Paulo Simões); Moda apaixonada (Almir Sater, Guilherme Rondon e Paulo Simões); Histórias boiadeiras (Almir Sater, Guilherme Rondon e Paulo Simões); Mil melodias (Guilherme Rondon e Paulo Simões); Ordem natural das coisas (Guilherme Rondon e Paulo Simões); Pesca Brasil (Guilherme Rondon e Paulo Simões); Última boiada (Guilherme Rondon e Paulo Simões); Interior (Celito Espíndola e Paulo Simões); No boteco do seu Roque (Celito Espíndola e Paulo Simões); Morena que vale a pena (Celito Espíndola e Paulo Simões); Carnaval caipira (Celito Espíndola e Paulo Simões); Labaredas (Celito Espíndola, Guilherme Rondon e Paulo Simões); Chamamé comanda (Guilherme Rondon e Paulo Simões); Quero-quero (Celito Espíndola, Dino Rocha e Paulo Simões); Invernada (Almir Sater, Guilherme Rondon e Paulo Simões); Caminhos me levem (Almir Sater e Paulo Simões); Milhões de estrelas (Almir Sater e Paulo Simões); O vento e o tempo (Almir Sater e Paulo Simões); Pagode bom de briga (Almir Sater e Paulo Simões); Mês de maio (Almir Sater e Paulo Simões); A saudade é uma estrada longa (Almir Sater e Paulo Simões); Vaso quebrado (Almir Sater e Paulo Simões); Circuito fechado (Geraldo Roca e Paulo Simões); Vida Bela Vida (Guilherme Rondon e Paulo Simões); Geração (Guilherme Rondon e Paulo Simões); Peña (Guilherme Rondon e Paulo Simões); Crime e castigo (Guilherme Rondon e Paulo Simões); Campos de ilusão (Guilherme Rondon e Paulo Simões); Idas e vindas (Guilherme Rondon e Paulo Simões); Cachaça com ciúme (Guilherme Rondon e Paulo Simões); Boa terra (Celito Espíndola e Paulo Simões), e Espelho deslizante (Celito Espíndola, Guilherme Rondon e Paulo Simões).

Fiz uma playlist no *Spotify* para que os leitores e as leitoras possam ouvir cada uma das músicas: Música em MS: territórios, povos e narrativas nas músicas de Paulo Simões e Parceiros (1960 - 1990). Todas as canções estão na íntegra no anexo da tese, o que possibilita o acompanhamento das canções quando seja pertinente. As composições que não estavam disponíveis nesta plataforma digital, encontrei no Youtube, sendo elas “Morena que vale a pena” (Morena que vale a pena); “Histórias boiadeiras” (Histórias boiadeiras), e “Geração” (Geração). Saliento ainda a importância de acervos que resguardam os álbuns e músicas de maneira digital, já que nem tudo está disponível em plataformas digitais. É o caso do canal “Acervo Digital Memória Fonográfica de Mato Grosso do Sul⁴, idealizado por Idemar Sprandel, que disponibiliza dois vídeos por dia com livre acesso. Até hoje já foram postados mais de nove mil arquivos, com gravações desde as décadas de 1950 até as mais atuais.

⁴ Acesse o [Acervo Digital Memória Fonográfica de MS](#).

A partir das regularidades, das condições de produção e de minhas reflexões, fiz um segundo recorte que resultou na seleção de treze canções, sendo elas “Sonhos Guaranis” (Sater; Simões, 2017); “Trem do Pantanal” (Roca; Simões, 1982); “Terra boa” (Sater; Simões, 1987); “Na beira do trilho” (Roca; Simões, 2019); “Paiaguás” (Rondon; Simões, 1993); “Comitiva esperança” (Sater; Simões, 2008); “Capim de ribanceira” (Sater; Simões, 1990); “Histórias boiadeiras” (Sater; Rondon; Simões, 1991); “Varandas” (Sater; Simões, 1982); “Pesca Brasil” (Rondon; Simões, 1993); “Carnaval Caipira” (Espíndola; Simões, 1997); “Chamamé Comanda” (Rondon; Simões, 2018), e “Morena que vale a pena” (Espíndola; Simões, 1998). As canções que não entraram no segundo recorte são convidadas para as discussões quando necessário. Informo, ainda, que os anos que aparecem nas referências bibliográficas das canções correspondem aos anos da gravação fonográfica e não da composição.

Para alcançar os objetivos, questionar a hipótese e discutir as questões de pesquisa, vinculo-me à Análise do Discurso francesa, disciplina transdisciplinar que permite um olhar plural para a pesquisa. Desta teoria, utilizo os pensamentos de Coracini (2003; 2007; 2014), Dias (2016), Faé (2004), Neves e Gregolin (2021), Orlandi (1984; 2015) e Foucault (1987; 2005a; 2005b; 2008; 2014) como norte, assim como os seus conceitos de discurso, formação discursiva e regularidades para realizar os procedimentos teórico-metodológicos. Por meio da abertura transdisciplinar da Análise do Discurso, para desestabilizar a materialidade linguística, uso os conceitos da geografia de Albagli (2004), Anzaldúa (2016), Deleuze e Guattari (1992), Haesbaert (2000; 2002; 2008; 2011; 2012), Oliveira (2015), Raffestin (2005) e de Tuan (1980) para discutir fronteira, transterritorialidade, desterritorialização, reterritorialização e topofilia; dos estudos culturais de Bhabha (1998), Benessaieh (2010), Canclini (2013), Hobsbawm (1984), Menegazzo (2003; 2004) e Ortiz (1987), para construir sentidos sobre cultura e transculturalidade, e da história de Bittar (2017), Queiroz (2015; 2021) e dos documentos históricos que registram, desde o século XVI até XX, o caminhar da constituição histórica de MS. Acerca dos textos e pesquisas sobre a música de/em MS, apresento-os no estado da arte, nos parágrafos seguintes.

A música sul-mato-grossense, corpus desta tese, dispõe de um número considerável de estudos. Contudo, em relação às publicações sobre música sul-mato-grossense, Rasslan (1997), ao estudar o acontecimento de “Comitiva Esperança”, pontua que muitas pesquisas foram realizadas por profissionais que não são músicos, ocupando lugar de musicólogos, e isso se dá pela recente edificação da universidade brasileira. Por este motivo, não me proponho a observar

os elementos musicais (melodia, harmonia e ritmo) presentes nas canções selecionadas, ainda que tenha formação musical.

Ponto que, na maioria das conversas que tive com os compositores, o nome de Maria da Glória Sá Rosa se destacou. Observo que há dois pontos importantes na carreira de Rosa, o primeiro é que, além de dedicar-se ao ensino, preocupava-se com o desenvolvimento de ações culturais e com a motivação dos jovens para o envolvimento com as artes; e o segundo é que se dedicou ao registro histórico da cultura de Mato Grosso do Sul. Segundo depoimento de Lenilde Ramos, Rosa ficou responsável pela Secretaria de Estado de Cultura, momento em que se dedicou ao mapeamento das manifestações culturais e artísticas de Mato Grosso do Sul após a divisão em 1977, sobretudo as do interior do recém-criado estado. Os Festivais de Música de Mato Grosso do Sul e a criação da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS) são os grandes legados deixados por Rosa. Talvez muito além disso, já que os compositores apresentados nesta tese começaram suas carreiras em apresentações nos festivais por ela organizados.

“Festivais de Música em Mato Grosso do Sul”, de Maria da Glória Sá Rosa, Cândido Alberto Fonseca e Paulo Simões (2012) apresenta dados históricos a partir de entrevistas com músicos e pesquisadores do estado. Os autores deste livro fazem registro da “era dos festivais”, momento em que se possibilitou a efervescência da produção e difusão da música em MS.

“A Música de Mato Grosso do Sul: histórias de vida”, de Maria da Glória Sá Rosa e Idara Duncan (2009), é uma obra que reúne entrevistas de vários músicos sul-mato-grossenses. Acredito que este é o material com o maior compilado de narrativas sobre a música, seus compositores e intérpretes. Além das entrevistas organizadas, o livro apresenta textos sobre os aspectos fronteiriços da música e sobre a história e atualidade da música do estado.

A “Moderna Música Popular Urbana de Mato Grosso do Sul”, de José Octávio Guizzo (2012), apresenta um histórico da música em Mato Grosso do Sul, suas “origens⁵” em Corumbá e os desdobramentos do progresso⁶ em Campo Grande. Assim como em outros materiais, o registro da “era dos festivais” é feito pelo autor. Guizzo seleciona “as figuras mais representativas” no cenário musical da época, e aparecem: Irmãos Espíndola, Grupo Acaba, Almir Sater, Paulo Simões, Guilherme Rondon, Iso Fischer, Grupo Therra, Grupo Terra Branca

⁵ Custa-me usar esta palavra. Não há nada original no discurso. Sempre uma reatualização, já dizia Pêcheux (2002).

⁶ Em todo o texto, uso este item lexical. A partir de leituras de notícias, decretos e canções, compreendo que o progresso chegou e chega com o desenvolvimento populacional e econômico em MS, assim como avança em outros estados longínquos.

e Paulo Gê. Observo que, nas últimas décadas do século XX, os compositores investigados nesta tese foram considerados referências da música estadual.

“Memória da arte em MS: histórias de vida”, de Maria da Glória Sá Rosa, Maria Adélia Menegazzo e Idara N. Duncan Rodrigues (1992), é outra empreitada das autoras para historicizar as cenas e os atores do meio artístico de MS. Em relação às outras publicações, este livro traz outras manifestações artísticas, como a literatura, teatro, artes plásticas, cinema, dança, além da música. As autoras, ao apresentarem cada artista, falam sobre suas vidas, obras, carreira profissional, construindo, assim, ao mesmo tempo que histórias individuais, a memória do próprio estado.

Arlinda Cantero Dorsa (2006), em sua tese de doutorado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Língua Portuguesa, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, analisa as expressões verbais em canções sul-pantaneiras. A partir das canções selecionadas, por meio da Análise Crítica do Discurso, a pesquisadora analisa aspectos históricos, geográficos e culturais de MS. Em suas considerações, Dorsa aponta que as canções possibilitam a manutenção da “memória social, das tradições e dos costumes regionais”.

As pesquisas e registros realizados por Rodrigo Teixeira captam momentos importantes para a cultura de MS. Teixeira, que é músico, jornalista e pesquisador, publicou dois livros nos últimos anos. “Os pioneiros” (2014), em sua segunda edição, apresenta dados históricos-musicais sobre os primeiros discos gravados da “região sul do antigo Mato Grosso”. As entrevistas feitas pelo pesquisador neste livro contam as vivências e as carreiras dos primeiros grupos a difundirem a música autoral sul-mato-grossense. Segundo o autor, desde os anos 1950, muitos foram os “personagens que construíram a primeira cena artística do Sul de Mato Grosso” (2014, p. 13). Em “Prata da casa: um marco da música sul-mato-grossense” (2016), Teixeira registra a música em MS, expondo o projeto desenvolvido pela UFMS na década de 1980 e que foi responsável pela visibilidade dos músicos e grupos da época. A segunda obra de Teixeira traz entrevistas com participantes, dados históricos, imagens e os videoclipes, que foram os primeiros a registrarem os cantores e seus cantos em MS.

“Enquanto este novo trem atravessa o Litoral Central: Música popular urbana, latino-americanismo e conflitos sobre modernização em Mato Grosso do Sul” (2014), de Alvaro Neder, é, antes de ser livro, resultado de sua tese de doutorado em música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. No livro, Neder recontextualiza o conceito de Música do Litoral Central, inicialmente proposto por

Geraldo Roca, e constrói seu texto discutindo os aspectos históricos, políticos e culturais que atravessam a edificação identitária do estado de MS.

“Sonhos Guaranis: a poesia de Paulo Simões”, de Danilo Japa Nuha (2016) é uma organização sobre a vida e obra de Paulo Simões. Um memorial publicado pela Editora da UFMS com fotos e arquivos inéditos sobre a história das canções e os caminhos tomados por Simões. Nuha coloca na organização toda a obra de Simões e seus parceiros até meados dos anos 2010. Nesse sentido, é o único livro que reúne a totalidade das composições de um músico sul-mato-grossense até o momento.

O historiador Gilmar Lima Caetano, interessado na temática musical e cultural de MS, desenvolve seu mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Grande Dourados. Caetano (2012) discute a história da música em MS e a elaboração de uma identidade cultural sul-mato-grossense. O pesquisador disserta sobre a história de MS; os festivais e acontecimentos importantes para a música do estado, e os aspectos identitários de MS a partir da música. Em sua tese (2017), Caetano faz uma análise historiográfica sobre o processo de invenção da cultura regional sul-mato-grossense a partir da música e de suas relações com a história, política e memória. Os trabalhos de Caetano são pertinentes para a reflexão de minha tese. Pontuo que, ainda que falem sobre temas próximos, nosso olhar e objeto são diferentes, o que, nesse sentido, possibilita-nos discussões plurais.

Evandro Rodrigues Higa, professor do curso de música da UFMS, em suas pesquisas de mestrado em musicologia pela Universidade de São Paulo e doutorado em música pela Universidade Estadual Paulista, investigou gêneros musicais que constituem o mosaico cultural sul-mato-grossense. Em “Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS” (2010), Higa discute os gêneros mencionados e as representações que resultam de suas práticas, e em “Para fazer chorar as pedras: guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiro” (2019), o autor faz uma pesquisa etnomusicológica investigando os rastros da música paraguaia na música e cultura sul-mato-grossenses.

Alan Silus, pesquisador da música e literatura sul-mato-grossense, realizou pesquisas de mestrado em letras na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul e de doutorado em letras na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Em 2020, defende sua dissertação sobre a produção musical de Tetê Espíndola, observando como a memória e o discurso presente em suas obras contribuem para a constituição identitária de MS (2020). Em sua tese, defendida em

2023, analisa a relação dialógica entre literatura e música em MS e conclui que o envolvimento das duas artes constitui a identidade cultural do estado (2023).

Conforme apresentação dos estudos até então localizados, ainda que haja registros e pesquisas sobre o tema, observo que há espaços a serem ocupados no campo de pesquisa sobre a música sul-mato-grossense. Acredito, pois, que investigações que busquem contribuir para as reflexões da construção cultural de MS são relevantes para a compreensão dos processos identificatórios de seus povos. Ressalto ainda que há uma carência de pesquisas que discutam a questão da construção cultural e identitária de MS por meio da materialidade linguística, o que contribui para a reflexão sobre a construção cultural de MS por meio da linguagem. Por um olhar sobre a materialidade linguística e dos *corpora* selecionados, diferencio-me das pesquisas já realizadas e construo um gesto analítico entre o discurso e a cultura.

Para alcançar os objetivos propostos, discutir a hipótese elaborada e problematizar as questões de pesquisa, e por me envolver com as artes e me constituir delas, não poderia deixar de colocar ilustrações no corpo da tese. Cada parte tem uma ilustração de abertura, o que já instiga a participação nos gestos de leitura deste trabalho. Ao todo, são oito ilustrações: uma para a capa, três para as partes, três para discutir nos capítulos e uma para a paginação. A ilustração da capa tem a representação musical, tanto pelas notas musicais, violão, músico, quanto pelo disco, e acompanha o timbre institucional. As ilustrações das partes não recebem nomes, mas insiro palavras-chaves, o que me possibilita localizar o leitor e a leitora dos assuntos que serão tratados. As ilustrações dos capítulos possibilitam um interdiscurso com as discussões feitas. E, por fim, a ilustração construída para a paginação tem como objetivo elucidar a importância que o universo ferroviário tem para Mato Grosso do Sul. Além disso, de que os trilhos conduzem o destino de todos nós. Um destino incerto, já que quem lê não sabe (a)onde aquelas páginas o levarão, e muito menos eu, pois esse efeito de sentido quem faz é o leitor e a leitora. Eu, enquanto pesquisador, não tenho como controlá-los.

A tese está organizada em três partes. Na parte I, espaço das condições de produção, escrevo o capítulo “Língua de fogo”, dissertando sobre a história de MS desde a colonização e apresentando os compositores; o segundo capítulo, “Caminhos da cultura”, dedico à construção de uma reflexão sobre os territórios, povos, narrativas e cultura. A parte II apresenta o capítulo teórico-metodológico, “Rios que trançam conceitos”, espaço em que dialogo conceitos e canções. “O som dos corixos” é o capítulo de análise e se encontra na parte III, dividindo-se em três momentos: “Corixo dos/em territórios”, “Corixos sobre povos e narrativas” e “Corixos culturais”. No final, em “Coda”, encontram-se as considerações finais, seguidas das

“Referências”, “Memorial descritivo”, “Anexos” (com todas as canções) e “Apêndices” (com as representações das parcerias).

Organizei em cada parte dois momentos, o “prelúdio” (abertura) e o “remate” (fechamento). O “prelúdio” é uma peça que faz a introdução de uma obra maior, mais densa, ou que guarda a centralidade do movimento. Nesta tese, uso prelúdios em todas as partes para apresentar as ilustrações que trago no início de cada parte e anunciar o conteúdo dos capítulos que a constituem. Aspiro que, assim como o texto escrito permite vários caminhos, o texto imagem também gera sentidos. Portanto, é de meu interesse que, em conjunto com a leitura, o leitor e a leitora possam inferir sentidos e gestos de leitura sobre os temas dos capítulos. Já o “remate” simboliza o fechamento, conclusão e encerramento de um momento. Neste trabalho, reservo este título para representar o espaço em que almejo fechar algumas discussões e ideias do capítulo em questão. Espero que, nesta parte, possa remendar as lacunas abertas durante as discussões. Entretanto, não darei respostas encaixotadas ou pré-moldadas, construiremos nossas inquietações com as leituras e com os efeitos de sentidos que se criarão a partir desta tese.

Ao longo do texto, você se deparará com enunciados sublinhados. Estas entradas são links convertidos em textos. Se estiver lendo em formato *Portable Document Format* (PDF), é só clicar sobre o texto sublinhado que, automaticamente, será direcionado ao arquivo que se refere no momento. Além disso, no corpo da tese, há vinte imagens de *funkos pop*⁷, nove no capítulo I e onze nos apêndices. Estas obras são representações dos compositores e foram produzidas pela artesã sul-mato-grossense Neuraci Souza. As fotos foram feitas por José Rodrigo Pereira.

Por fim, espero que, ao ler esta tese, assim como eu, que você possa ser atravessado(a) pela música e produzir efeitos de sentido outros sobre minhas inquietudes. Boa leitura!

⁷ Boneco com a cabeça avantajada. É feito com biscoit e pode representar personagens ou pessoas.

PARTE I



Figura 1 - Povo, cultura e território ⁸

⁸ Todas as ilustrações desta tese foram encomendadas ao ilustrador Vinicius dos Santos Bioni. Para produzi-las, nos reuníamos de maneira virtual e discutíamos, juntos, os projetos. Contato: vibioni@gmail.com.

Primeiro Prelúdio

O que faço neste prelúdio não é uma análise da obra, mas me proponho a conectar a ilustração com o texto para que o leitor e a leitora construam seus efeitos de sentido. Começo os comentários da ilustração de baixo para cima, observando os itens que foram selecionados para constituir tal obra. *Povo, cultura e território* são as palavras-chaves da ilustração que abre a primeira parte da tese. Uso estas três palavras pela força que elas têm dentro das discussões sobre a construção das narrativas.

Os ervais, representados pela folha verde da erva-mate (*Ilex paraguariensis*), rendeu frutos econômicos, sociais e deixou uma herança cultural ao estado, o consumo da erva de tereré, um de seus símbolos. O objeto centralizado remete a alguns sentidos. Sua forma e cor, que pode simbolizar a terra, lembra uma cerâmica originária. O mesmo vaso remete ao ciclo da vida. No centro, como se resguardado pelo povo, encontra-se a representação fronteira do estado de Mato Grosso do Sul, apresentada pela cartografia.

Ao mesmo tempo em que parece uma cerâmica ou um corpo humano, o objeto, conectado a trilhos, lembra um violão ou até mesmo uma viola. Instrumento musical que emana cultura no estado e que serve, que medeia a relação sujeito e a cultura, já que possibilita a produção de sentidos. Por falar em violão, a representação do estado de MS está bem na região da boca do instrumento. Local em que as cordas fazem ressoar o som que brota dos fios discursivos.

Os trilhos, que também constituem o braço do violão, são caminhos para a maria-fumaça que transportam o progresso em MS. A maria-fumaça, com sua majestosa fumaça e apito, anuncia os caminhos abertos para o desenvolvimento. É uma fumaça que se dissipa no vento, assim como os sentidos, que perambulam pelo vento e tempo. A direção dos trilhos segue rumo à cerâmica, ao violão ou ao sujeito, que, para muitos, significa a “barreira para o progresso”. A chegada do progresso, ao passo que traz avanços, conduz o extermínio de línguas, culturas e povos.

Por fim, a flor no canto superior direito me leva ao Pantanal. O camalote é planta aquática forte na região pantaneira. Esse ecossistema é representativo de MS, ele é que dá a vida para tantos povos, animais e plantas. O pantanal que resiste ao fogo e ao desmatamento. Todos os itens que constituem essa ilustração são representativos para o que se faz nos dois capítulos que constituem a parte I.

No capítulo I, *Língua de fogo*, construo as condições de produção e os aspectos histórico-culturais marcantes para o processo de divisão do Mato Grosso Uno. Já no capítulo II, *Caminhos da cultura*, discuto os conceitos de territórios, povos e narrativas por meio de um interdiscurso que construo compreensão do que seja a cultura. Por fim, saliento que esta parte registra as condições de produção dos enunciados que analiso na parte III.

1. LÍNGUA DE FOGO

*Antigamente, a viola era o repórter do país...*⁹
Francisco Mussio

Desde as “primeiras publicações dedicadas exclusivamente à música sul-mato-grossense” (Rosa; Fonseca; Simões, 2012, p. 10), ambas lançadas em 1982 (Guizzo, 2012 e Rosa; Fonseca; Simões, 2012), até a mais recente, que se divide entre a literatura e a música (Silus, 2023), identifico que a história é uma ferramenta usada como registro das condições de produção dos acontecimentos culturais e por isso, neste primeiro momento de escrita, quero me centrar na parte histórica da formação social, geográfica e cultural, já que entendo que a hipótese desta tese tem sua motivação a partir das questões históricas vivenciadas durante a divisão de Mato Grosso (MT) e criação de MS. Portanto, neste capítulo, faço um recorte histórico e cronológico dos fatos que me possibilitam realizar o gesto analítico do corpus que selecionei para esta tese, escavação que farei na parte III. O título deste capítulo é uma homenagem aos fatos históricos que transcorreram nestas terras. “Língua de fogo” é um item lexical que significou, no início do século XX, e ainda significa, “trem” para os povos originários. Fogo que ilumina, que indica a luz do progresso, mas também que é o fogo que sucumbe o que está no caminho. Um paradoxo perfeito para representar o sofrimento e o progresso, a morte para a vida.

Entre idas e vindas pelos muitos caminhos que fiz, fui aprendendo com as entrevistas, conversas, vídeos, orientações e tantas outras práticas de linguagem que podem ser vistas como “não científicas”. Esta que trago em epígrafe deste texto me marcou muito. Perguntei ao avô de uma amiga “Como se levava cultura aos mais longínquos campos do Brasil na metade do século XX?” De maneira muito espontânea, obtive a resposta de que “a viola era o repórter do país” naquele momento da história. Quantos foram os violeiros que cantavam os causos nas rodas de viola? Que anunciavam as notícias do país, os fatos históricos ou os amores proibidos? Que denunciavam as condições da vida humana ou que avisam os moradores de distantes terras sobre as novidades da cidade grande? Quais violeiros deram vida e voz aos povos do sul de Mato Grosso (SMT¹⁰)? De fato, sempre relatavam uma história e, assim, iam construindo aspectos culturais a partir das representações que as comunidades faziam de suas composições.

⁹ Frase dita durante conversa sobre música, trabalho rural e cultura.

¹⁰ Sigla conforme propõe o historiador Queiroz (2007).

Mas por que o violeiro foi comparado a um jornalista? Tradicionalmente, o estado de MS carrega a cultura da moda de viola e das comitivas, sempre marcadas pela música. No tempo em que nem energia elétrica se tinha nas fazendas, o radialista era o violeiro e a energia era a sede de música. De suas cordas, nasciam, cresciam e floresciam os causos, as notícias e os amores. Do braço do violão, pelos dedos ligeiros dos trovadores modernos, ecoavam lamentos e alegrias do povo. Por conta da mudança intensa das boiadas, os integrantes das comitivas se movimentam pelo território, conhecendo os povos e suas manifestações culturais. Para que esta afirmação tenha sentido, faz-se necessário a construção desta parte.

O período que quero discutir se estende desde o final do século XVI até as últimas décadas do século XX. Por utilizar a análise do discurso de linha francesa, aquela que se constitui da linguística, da psicanálise e do materialismo histórico, é necessário retomar os fatos históricos que possibilitam a participação dos compositores no processo de construção da cultura e identidade de MS. À vista disso, este primeiro momento é dedicado ao caminho da história, ao exercício de registro dos fatos que contribuíram e que marcaram a formação e divisão do estado de MS.

Registros históricos e ideológicos, neste texto, convertem-se em condições de produção (Orlandi, 2015, p. 28), compreendendo “os sujeitos e a situação”. Exterioridades que possibilitam as enunciações dos discursos e os sentidos, por isso esta parte é dedicada à escavação dos processos históricos e sociais em MS. Narro, neste capítulo, os aspectos históricos, sociais e ideológicos que atravessam e constituem o discurso, possibilitando, assim, as produções discursivas num conjunto de documentos históricos. Sem apontar as condições de produção, seria impossível buscar e identificar os efeitos de sentidos que das canções emergem. Portanto, esta parte é atravessada pelo materialismo histórico.

Uma narrativa construída através de condições de produção, pelo tempo e no espaço (Foucault, 2014), e esta é uma das bases para construção desta tese. O caminho da história é tão necessário quanto o da linguística ou da psicanálise. É pela história que o sujeito existe no tempo, constrói sentido às suas práticas, que registra sua “vontade de verdade” (Foucault, 2005b). Sendo assim, a partir da poesia de Manoel de Barros (2010, p. 347), compreendo que “Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas” e, por isso, sigo o que a história registrou durante os anos de edificação do nome Mato Grosso do Sul. Assim, arquiteto uma narrativa de fatos para poder dialogar com as canções.

A região predominante nesta reflexão é o Mato Grosso Uno, que hoje conhecemos pelos estados de MT e MS. Um território palco de encontros culturais, construções e manifestações culturais transnacionais, transestaduais e transterritoriais (Haesbaert, 2011). Localidade onde o tereré é como o mate do sul do país; o chamamé é como o samba do Rio de Janeiro; a sopa paraguaia é como o acarajé da Bahía; o boi, o jacaré, a onça-pintada e o tuiuiú são como os grandes símbolos da selva africana.

Os primeiros habitantes das terras de MS foram os povos originários¹¹. É fato histórico que alguns se instalaram aqui por conta de conflitos com espanhóis, como é o caso dos Guaná¹², ou por movimentos transterritoriais (Haesbaert, 2011), como é o exemplo dos Guarani, em razão da Mitologia Guarani, em específico da Terra sem Males (Ramos, 1994). Estes povos, hoje, somam a segunda maior população originária do país, mas viveram momentos históricos que ficaram marcados na memória e na pele, como uma cicatriz (Faccioni, 2022). Lembranças de missionários, espanhóis, portugueses e bandeirantes que sugaram todo o seu sangue em prol do poder, em prol das coroas e de um Deus que eles, até então, nem sabiam que poderia existir.

Hoje, a população de povos originários de MS está dividida em dois etnoterritórios, “Conesul” e “Povos do Pantanal”. No Conesul, encontram-se os guaranis, guaranis kaiowá e guaranis ñandeva, e no Povos do Pantanal, os terenas, kinikinaus, kadiwéus, layanas, kambas, ofaiés, atikuns e guatós (Faccioni, 2022). População que, mesmo após anos de servidão e extermínio, lutam pelos territórios, pelo reconhecimento étnico, cultural e linguístico.

Em um primeiro momento político e de divisão territorial, as terras hoje conhecidas por serem de MS pertenciam, conforme o Tratado de Tordesilhas¹³ (1494), aos Reis de Castela e Aragão (Coroa Espanhola):

[...] E que todo o outro, assim ilhas como terra firme achadas e por achar, descobertas e por descobrir, que são ou forem achadas polos ditos senhores rei e rainha de Castela e de Aragão, etc., e per seus navios, des a dita raia dada na forma suso dita, indo por a dita parte do ponente depois de passada a dita raia pera o ponente ou ao norte ou sul dela, que tudo seja e fique e pertença aos ditos senhores rei e rainha de Castela e de Leão, etc., e a seus sucessores pera sempre jamais. (Corrêa, 2009, p. 07)

¹¹ Discuto este termo em minha dissertação de mestrado, defendida por este mesmo programa em 2020. Publiquei os resultados de pesquisa no livro “(Em) Serra de Maracaju, Sonhos Guaranis” (2022), editado pela Pedro e João Editor.

¹² Escrevi, em parceria com minha orientadora, um texto que abordamos as questões históricas dos povos originários de Mato Grosso do Sul, sobretudo os que constituem o Enoterritório “Povos do Pantanal”. Acesse o livro por meio deste link: [Ensino de Línguas e Educação Escolar Indígena](#).

¹³ Para ler na íntegra, acesse: [Tratado de Tordesilhas](#).

Ainda que com o Tratado de Tordesilhas, sabemos que Cristovam Colombo chegou às Bahamas em 1492, o que gerou a articulação do referido tratado para o bem comum dos reinos. Contudo, as terras que almejo discutir só foram observadas no início do século XVI, com a expedição do português Aleixo Garcia (Brasil, 2019). Outros foram os exploradores (em todo o significado que esta palavra possibilita) que estiveram em terras sul-mato-grossenses nas primeiras décadas do século XVI, como o alemão Ulrich Schmidl e o espanhol Álvar Nuñez Cabeza de Vaca¹⁴.

No final do século XVI, precisamente em 1593, a Coroa Espanhola, em uma tentativa de avançar rumo às riquezas do Peru e de mão de obra indígena, fundou a cidade de Santiago de Xerez, sob o comando de o Ruy Diaz de Guzmán. Entretanto, seu próprio fundador “ao se deparar com inúmeras dificuldades, as quais impediam a sobrevivência e a manutenção do núcleo urbano xerezano” solicitou ao “governador do Paraguai, Hernadarias de Saavedra, permissão para que pudessem transladar a cidade” (Novais; Gomes, 2010, p. 63). A segunda fundação de Santiago de Xerez aconteceu em princípio do século XVII. Este traslado permitiu aos colonos conhecerem a área da “Laguna de los Xarayes¹⁵” (Brasil, 2019), que vem a ser a região do Pantanal. Segundo as fontes históricas, esta primeira organização social em Mato Grosso do Sul se localizava no território onde hoje é o município de Naviraí, já a segunda, em Aquidauana. O local em que este povoamento se instaurou ficou conhecido como “Campos de Xerez”.

¹⁴ Sobre este desbravador, o compositor, instrumentista e cantor Moacir Lacerda, integrante do grandioso Grupo Acaba, publicou, em 2023, a obra “Cabeza de Vaca: Andarilho das Américas”. Para conhecer mais sobre a publicação musical, acesse: [Notícia Midiamax - novo álbum](#).

¹⁵ Sobre o item lexical “Xarayes”, analisei-o na canção “Serra de Maracaju”, de Almir Sater e Paulo Simões, em minha dissertação de mestrado. Em razão do recorte temporal desta tese, esta canção não se encontra nos *corpora* de pesquisa. E preciso reforçar que as leituras que fiz para esta tese possibilitaram-me dar outros olhares para este item. De fato, os sentidos vão e vêm, e seria terrível se nunca pudéssemos mudar o que o enunciado nos apresenta.



Figura 2 - Coração do pantanal

A ilustração se propõe a representar o “Mar de Xarayes”. As águas que representam a força do pantanal em MS, o verde-água e o coração exortam uma noção de bombeamento e alimentação das águas ariscas do pantanal. O mar de xarayes possibilita o ciclo da vida no pantanal, um coração que bate em função da fauna, flora e do território. O pantanal só é pantanal por conta dos aspectos que o diferenciam de outros biomas, e o grande volume de águas e sua vazante possibilitam que essa representação atravesse os sujeitos.

Outra construção importante em terras da então Coroa Espanhola foi a Missão Jesuítica de Itatim, que tinha como objetivo a catequização dos povos originários da região do atual Mato Grosso do Sul e para salvar suas almas. Esta missão se alocou no território sob jurisdição da Província do Itatim, fundada em 1631 (Souza, 2002), que compreende ao estado de Mato Grosso do Sul. A missão perdurou por vários anos e os jesuítas eram resistentes aos ideais dos colonos espanhóis, já que “impuseram resistentes obstáculos à apropriação compulsória da mão-de-obra indígena catequizada, o que era, portanto, contraditório e incompatível com o modelo da economia colonial ibérica, baseada no sistema das encomendas” (Brasil, 2019, p. 72).

O que colocou fim ao período de catequização e colonização espanhola foi a invasão intensa de bandeirantes na Província do Itatim. Mas, como se sabe, a situação não melhorou para as comunidades originárias, visto que a função das bandeiras era o aprisionamento de originários para o trabalho forçado em diversas partes do território da Coroa Portuguesa. Com este fato, o século XVII é regado de “entradas” – conquista de terras –, “bandeiras” – captura de povos originários – e “monções” – expedições para o abastecimento das comunidades formadas. O que possibilitou, neste caso, um intenso movimento entre os rios e terras deste estado em construção.

A partir do movimento de portugueses em terras espanholas, segundo o Tratado de Tordesilhas, disputas territoriais entre os colonos agitaram o interior do continente. Tal fato só foi finalizado com os Tratados de Utrecht (1713) e com as renegociações de fronteira do Tratado de Madrid (1750), que delimitava as posses das duas colonizadoras. Com isso, as terras aqui discutidas passam a fazer parte da Capitania de São Paulo, o que perdurou até a criação da Capitania de Mato Grosso (1748). Neste período, vilarejos começam a ser fundados, dentre eles: Corumbá, Miranda, Ladário, Albuquerque e entre outros.

Em 1821, cria-se a Província de Mato Grosso, sob domínio do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, e, depois, do Império do Brasil. Nesse momento, de diferença para o território

da Capitania, a província acoplou às suas terras parte do território que pertencia ao Paraguai. Esse fato se deu após o fim da Guerra do Paraguai (ou Guerra da Tríplice Aliança), quando o Paraguai, avassalado pela guerra, assinou, junto do Império do Brasil, o Tratado Cotegipe-Loizaga (os dois substantivos próprios são referências aos representantes dos dois países: Barão de Cotegipe, pelo Brasil, e Carlos Loizaga, pelo Paraguai). No Brasil, o documento foi registrado como Decreto nº 4.911, de 27 de março de 1872¹⁶. O que hoje é a região de Dourados e Ponta Porã pertencia, antes de 1872, ao Paraguai. O que justifica, neste caso, a grande influência dos aspectos culturais paraguaios (Proença, 1997) na cultura dos moradores do SMT, como o consumo da “erva-mate”, a “chipa”, a “sopa paraguaia” (1997, p. 160), entre outros.

Em relação aos aspectos econômicos, segundo Queiroz (2015), com o fim da Guerra do Paraguai, a Companhia Mate Laranjeira teve grande importância na economia do SMT, o que se estendeu até o final da década de 1960, quando a Argentina interrompeu as importações da matéria-prima do mate. Os trabalhadores da empresa eram, em grande parte, paraguaios viventes na pobreza extrema do pós-guerra e os povos das comunidades originárias que na região habitavam (Queiroz, 2015). Já no século XX, foi autorizada a atuação de produtores independentes, o que descentralizou o poder que detinha a Companhia Mate Laranjeira durante sua concessão.

Muitos foram os trabalhadores que vieram para a região sul de Mato Grosso em busca de trabalho. Queiroz (2015, p. 05) afirma que “a empresa chegou a mobilizar milhares de trabalhadores” para o trabalho de “coleta da erva”. Estes trabalhadores eram chamados de “mineros”, grupo “formado por indígenas e principalmente por paraguaios, que migravam para o SMT ou eram recrutados diretamente no interior do Paraguai”. Os trabalhos desenvolvidos pelos mineros eram análogos à escravidão e as condições eram impróprias. Há registros de migrantes do centro-sul do Brasil que se estabeleciam nas regiões dos ervais para posse das terras devolutas. Em 1915, conforme Queiroz (2015), uma lei estadual¹⁷ possibilitou a compra de terras por migrantes. A partir disso, observo que, desde o século XVI, este território foi servindo de hospedagem para sujeitos de diversas partes do mundo, o que reafirma a formação social plural de Mato Grosso do Sul.

Bittar (1999, p. 97) comenta que umas das motivações que despertaram o sonho divisionista, nos anos finais do século XIX, foi o “monopólio da empresa Mate Laranjeira, que

¹⁶ Para ler na íntegra o decreto, acesse o link: [Tratado Cotegipe-Loizaga](#).

¹⁷ Procurei muito por esta lei, mas não a encontrei. Por conhecer o trabalho de Queiroz, faço minhas inferências a partir de sua escrita.

impedia o povoamento do [SMT]”. Isso porque a empresa era considerada “um estado dentro do estado” e dominava as decisões políticas do Sul, inclusive com pensamentos xenofóbico regionais em relação os migrantes rio-grandenses. Ainda que tivesse um posicionamento hostil, a empresa não conseguiu limitar o povoamento das cidades ervateiras, que alcançaram pouco mais de 16% da população total do Mato Grosso Uno à época.

Outro acontecimento imponente para a história e memória de Mato Grosso do Sul foi a chegada da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil (EFNOB). A grande motivação para a construção de seus trilhos, conforme Queiroz (2021), foi a intensa dificuldade das tropas imperiais para alcançar os territórios ocupados pelos paraguaios durante a Guerra do Paraguai. Isso porque, até então, para se chegar ao SMT, o trajeto era feito pelo rio Paraguai e, naquele momento, a navegação estava impedida. Este empreendimento foi um dos maiores projetos ferroviários do século XX e gera frutos depois de mais de 100 anos de sua construção, ainda com tráfego de marias-fumaça bem reduzido em relação ao seu apogeu no século passado.

O percurso inicial da linha férrea era de Bauru – estado de São Paulo – à Cuiabá – estado de Mato Grosso (1905). Entretanto, “entre 1906 e 1908 o governo federal alterou seu traçado, estabelecendo como ponto final a cidade de Corumbá, às margens do trecho brasileiro do rio Paraguai” (Queiroz, 2021, p. 10). A construção foi dada com concluída em 1914, mas sem a ponte que ligaria os municípios de Três Lagoas e Castilho. Até o momento, o traslado era feito por meio de balsas. Esta realidade perdurou até 1926, quando inauguraram a Ponte Francisco de Sá, um dos cartões postais de Três Lagoas.

Ainda que a história tenha poucos registros do sofrimento dos povos originários durante a construção da Noroeste do Brasil, segundo Bittencourt e Ladeira (2000, p. 83), no lado paulista, muitos kaingang foram assassinados para dar lugar ao progresso da ferrovia. No lado mato-grossense, os terenas trabalharam na construção dos trilhos e “muitos morreram pelos vários acidentes que aconteceram no período de construção da estrada de ferro”. Além disso, os anciões lembram que aquele era “um trabalho difícil” e que os terenas estavam “arriscando a própria vida na região do Pantanal”. Vidas doadas em prol do progresso do estado e de seu povo, ato que em séculos não foi feito ao revés.

A Noroeste do Brasil representou o auge do progresso no SMT. Por onde a ferrovia passou, o progresso se assentou. Povoados foram criados, o que aumentou a população do estado. Facilidade no movimento territorial de pessoas e, também, no escoamento da produção agrícola e no abastecimento do estado. Uma linha que ligava (e ainda liga, mas com alguns

desvios por conta do intenso crescimento dos centros urbanos) Bauru à Corumbá, mas que era possível se conectar do Rio de Janeiro, então capital do país no século passado, à cidade de *Santa Cruz de la Sierra* – Bolívia. Bittar (1999, p. 98) salienta que a ferrovia “substituiu o caminho das águas pelo caminho dos homens e, nessa arrancada, avultou Campo Grande que, então, passou a desempenhar o papel de centro político do Sul”. Este fato, tirou de cidades como Corumbá, Miranda e Nioaque o poder político, econômico e cultural, já que era mais fácil viajar de trem do que de barco.

Campo Grande sendo o centro econômico do SMT na década de 20, “sua fama [...] expressava-se na voz corrente segundo a qual, na vila, corriam juntos o boi e o dinheiro” (Bittar, 1999, p. 98). É fato que a administração do estado de Mato Grosso centrava seus objetivos no Norte e o povo do sul sentia essa ausência. Os problemas observados pelos sulistas abriram portas para a Liga Sul-mato-grossense, que publicou manifestos em pró-divisão. Esta associação foi fundamental para os acontecimentos efetivos da década de 1970.

Ainda segundo Queiroz (2021), a ferrovia teve como efeito principal na economia nacional e internacional “desviar os fluxos de comércio da calha do rio Paraguai no rumo direto do Sudeste brasileiro”, o que demonstrava, “acima de tudo [,] o cumprimento de seu objetivo político-estratégico”, o de “eliminar a dependência brasileira em relação à via platina” (Queiroz, 2021, p. 12) e, também, de ter a plena autonomia sobre as rotas comerciais e de passeio dentro do território nacional.

Com o advento da ferrovia, o aspecto social da região teve um grande “boom”. Muitos se mudaram para a construção, mas outros vieram pelas grandes promessas de progresso, o que reafirma a ideia de que o estado de Mato Grosso do Sul foi sendo formado por povos de diversos estados e países. A ferrovia não trouxe velocidade ao movimento de um povo que já tinha suas raízes na transterritorialidade (Haesbaert, 2011), mas viabilizou suas liberdades pelo território e uma constituição multifacetada, seja pelo encontro, seja pela despedida. O trem passou a constitui-se como território, porque o sujeito que embarcava nas diferentes cidades, desterritorializava um município para territorializar outro.

Um trem que cortava as belezas até então escondidas do interior do SMT – o Pantanal. Eu não conheci o trem que atravessava o pantanal (isso parece familiar, leitor(a)?), mas, após entrevista com Paulo Simões, me aventurei pelo território boliviano para conhecer o Trem da Morte, fazendo o trajeto de *Santa Cruz de la Sierra* a *Puerto Quijaro*. Não tive a oportunidade de viajar pelos trilhos da Noroeste (assim se referem à EFNOB), nasci em 1996, anos após a

desativação dos trens de passageiros da EFNOB, mas viajei nesse trem pelo desenho que este discurso me causa. Eu carecia de vivenciar e sentir a emoção que este compositor, na década de 1970, sentiu ao sacolejar rumo à cidade perdida dos incas – Machu Picchu. Estou, agora, conduzindo sua leitura a se lembrar de uma conhecida canção, “Trem do Pantanal” (Roca; Simões, 1982). Discurso que, atrelado às condições de produção (Orlandi, 2015), potencializou o trem a ser um dos símbolos do estado a nível nacional.

A memória história do trem é uma questão muito forte para os sul-mato-grossenses (nem todos, talvez apenas para os que viveram o trem ou habitam regiões em que o trem atravessa. Em Dourados, por exemplo, não encontrei um fascínio pelas locomotivas ou vagões). Quiçá pela nostalgia causada pelo seu declínio na década de 1990, ou pela paisagem cinematográfica que o seu trilhar potencializava aos passageiros.

Nesta perspectiva, embora a composição “Sonhos Guaranis” (Sater; Simões, 2017), melodia e letra que retratam a melancolia da Guerra do Paraguai, seja considerada um hino para o Cone Sul, região mencionada em linhas anteriores, “Trem do Pantanal” (Roca; Simões, 1982) alcança dimensões estaduais, o que se dá em razão da extensão territorial dos trilhos, que cortam o estado. Ainda não sei o que levou o povo deste estado a se emocionar com o trem, mas é fato que, ao escutar a viola sendo dedilhada e anunciando o Trem do Pantanal, assim como o apito denunciava a locomotiva, uma memória discursiva se abre e conduz o sujeito ao passado. Um passado que era vivaz e trouxe progresso ao estado. Ainda vou refletir mais sobre este aspecto do trem nas análises, mas agora me emerge outra questão, se para o Cone Sul se tem “Sonhos Guaranis”; para os ferroviários, passageiros e moradores das proximidades dos trilhos se tem “Trem do Pantanal”; para os boiadeiros, peões de comitivas e viajantes se tem “Comitiva Esperança” como hino? Sigo pensando.

Parece-me que muitos dos fatos obscuros deste estado foram levados ao esquecimento. Mesmo que o poder tenha tentado esconder as ações do Estado ou do capitalismo, fagulhas discursivas da história são encontradas. No início do século XX, com o progresso chegando aos rincões mais afastados do Brasil, viu-se a necessidade da criação de um órgão governamental que tratasse dos povos indígenas. Com o Decreto nº. 8.072, de 20 de junho de 191018, criou-se o Serviço de Protecção aos Indios e Localização de Trabalhadores Nacionaes (SPILTAN) com o objetivo de tutelar, zelar e integrar, caso necessário, os povos originários e instalar centros

¹⁸ Para ler o decreto na íntegra, acesse o link: [Crêa o Serviço de Protecção aos Indios e Localização de Trabalhadores Nacionaes e aprova o respectivo regulamento.](#)

agrícolas e povoar as terras ainda não exploradas. Em 1918, divide-se o órgão criado e o Serviço de Proteção ao Índio (SPI) passa a atuar separadamente.

A atividade do SPI se resumia a agrupar os povos originários, de diferentes etnias, em aldeamentos. O SPI tinha, de forma velada, que lidar com uma problemática, a (r)existência dos povos indígenas e isso gerou um grande extermínio entre as comunidades. Para lidar com tal questão e partir de uma noção de que todos eram similares, criaram-se projetos de “assimilação”. Com os agrupamentos, terras foram liberadas para a exploração, o que gerou um entendimento de que o “índio barra o progresso” ou de que “lugar de índio é na reserva”. Estou falando do início do século XX, mas discursos como estes perambulam na sociedade até os dias atuais.

Segundo Siqueira e Sousa (2005, p. 04 e 05), o SPI proporcionou o desenvolvimento local, inseriu o “índio no mercado de trabalho regional” e os motivou ao “que se denominou de territorialização induzida, enquanto as terras indígenas passavam para as mãos de particulares [...] criadores de gado”. O trabalho dos Guarani e Kaiowá foi um dos mais explorados para a criação de gado. Sob o véu de proteção, o SPI “não passou de um eficiente mecanismo para desalojar o indígena de suas terras tradicionais”, colocando-os no mercado de trabalho e oferecendo aos latifundiários “terras e a mão-de-obra necessária para o desenvolvimento das regiões brasileiras”. Afinal, era para proteger ou aniquilar?

Bespalez (2015, p. 90) comenta que “muitos índios Guaikurú e Guaná dispersos e escravizados nas fazendas da região foram libertos por Rondon”. Cândido Rondon foi o primeiro diretor do SPI, além disso, foi responsável pelas instalações das linhas telegráficas que ligavam o Brasil à Bolívia e Peru. Ainda segundo Bespalez, as comunidades mencionadas eram “adensadas pelo SPI nas reservas indígenas, com o propósito da assimilação e da aculturação”, o que causou o silenciamento e desaparecimento das etnias com menor número de integrantes. Os povos foram reunidos como se fossem homogêneos e não foram levadas em consideração as alteridades de suas etnias. Cardoso de Oliveira (1976) salienta que este processo resultou na extinção de etnias, como é o caso dos Layana¹⁹.

Encontrei como epígrafe de um artigo a citação de Ribeiro (1959, p. 01 *apud* Moura; Acçolini, 2015, p. 249), sobre a situação dos terenas em Mato Grosso do Sul. Segundo ele, os viajantes que chegam ao estado pelo trem podiam

¹⁹ Em pesquisas de campo com minha orientadora, em 2014, encontramos remanescentes dos Layana.

[...] vê-los de enxada à mão trabalhando nos roçados, montados a cavalo cuidando do gado de algum fazendeiro, nas turmas de conservação da própria estrada ou, mais raramente, vendendo abanicos de palha de carandá nas estações. O difícil é identificá-los como índios, uma vez que se vestem, se penteiam, trabalham e vivem como os sertanejos pobres da região [...]. Para saber que são indígenas é preciso falar-lhes ou ouvir a gente da região, sempre pronta a identificá-los e a apontar múltiplas singularidades negativas que, a seus olhos, os fazem apartados.

O relato que nos faz Ribeiro é reflexivo. É o resultado expressivo do intenso trabalho do SPI sobre as comunidades tradicionais do SMT e, também, de um processo de marginalização, exclusão e extermínio. O advérbio “raramente” leva o(a) leitor(a) a construir um sentido de que as comunidades foram perdendo suas manifestações culturais e aspectos identitários. Foram, brutalmente, jogados à sociedade envolvente, mas, mesmo assim, ainda são vítimas de um preconceito que rodeia o imaginário social dos sujeitos.

Não é possível afirmar se, desde a colonização e a catequização no Brasil, o imaginário da sociedade envolvente do que seja o originário tenha sido rompido. Parece-me, e discuto isso em minha dissertação, que são representações que perduram, mas não cheguei a um denominador comum para identificar o porquê de tanta exclusão, violência e extermínio para estas comunidades. Contudo, o que observo é que, desde o século XVI, as comunidades originárias, que neste território estiveram ou estão, foram e são apontadas com “barreiras do progresso”, ainda que tenham dado o sangue pelo bem do estado.

É pertinente conhecer quais foram as empreitadas pela divisão territorial, sempre motivadas por questões políticas e econômicas, mas nunca identitárias, pelo que consta. Este interesse foi posterior à divisão e partiu da classe artística, como me contou Lenilde Ramos em entrevista²⁰. Apresento, então, as ações divisionistas do estado, conectando-as aos fatos que possibilitaram a divisão do estado de Mato Grosso e a criação do estado de Mato Grosso do Sul.

Quantos foram os movimentos divisionistas que circularam e agitaram a vida do povo que habitava, à época, as terras sulistas do Mato Grosso Uno? Uma motivação recente ou um desejo que se arrastou por anos? Enfim, estas são algumas das perguntas que me conduzem para a escrita destes próximos parágrafos.

As primeiras movimentações com interesses divisionistas foram registradas no final século XIX, “no contexto das lutas armadas entre coronéis das duas regiões” (Norte de Mato

²⁰ Entrevistei Lenilde Ramos, de maneira virtual, em 2021. Inesperadamente, no lançamento de meu livro em 2022, no Sesc de Campo Grande, ela tocou piano enquanto eu autografava os exemplares. Que honra!

Grosso e [SMT]) (2017, p. 226). Esse modelo de luta, segundo Bittar, seguiu até a “primeira década do século XX”. Em outro texto, Bittar (1999, p. 94) sinaliza que as regiões “cresceram separadas”, como se já fossem estados diferentes. Era, neste caso, a partir do que se registrou, “um estado com duas histórias”.

A população do sul sentia esse distanciamento. Nos “panfletos divisionistas da década de 30, [os sulistas] reclamavam: *Sabe-se que existe Mato Grosso pelo talão de imposto*” (Bittar, 1999, p. 94). De fato (Bittar, 1999), as regiões estavam separadas há muitos anos, já que as conexões das regiões eram diferentes entre si, portanto, as questões culturais se apresentavam de maneira divergente entre eles. Bittar afirma que “o Norte [estava] mais identificado com a Amazônia; [e] o Sul, influenciado por São Paulo (SP) e por elementos culturais do Rio Grande do Sul e do Paraguai”.

Em relação ao referente, norte e sul, Bittar (1999, p. 94) observa que o mapa do Mato Grosso Uno tem uma “configuração alongada”, o que possibilitou o “uso dos termos norte e sul”, neste caso, “a divisão foi um ato de reconhecimento dessa realidade”. Pensando por este viés, a divisão do Mato Grosso Uno já era recorrente entre os povos e nos documentos que circularam à época. Lembro-me, agora, em uma das entrevistas que tive com Paulo Simões, de ele comentando sobre as questões da divisão e dos nomes. Para ele e para Geraldo Roca (Roda Viva MS: Geraldo Roca, 2004), faria mais sentido se o estado de Mato Grosso tivesse sido nomeado como “Mato Grosso do Norte”, assim pouparíamos discussões quando somos apontados como mato-grossenses (isso, mesmo após mais de 40 anos de divisão efetiva).

A partir de uma ideia de regionalismo, os militares tenentistas impulsionaram uma “redivisão territorial do país”. O que, conforme nos conta a história, não deu certo, já que, em 1932, os “divisionistas se articularam aos paulistas contra Vargas e fracassaram”, visto que a ideia de regionalismo na Era Vargas “não foi tolerad[a]”. Ainda segundo Bittar, no final do mesmo ano, “foi criada a Liga Sul-Mato-Grossense e [...] o desmembramento do estado foi explicitado em documento escrito” (2017, p. 226) pela primeira vez. Nesta empreitada, foi criado, ainda que sem o aval do presidente do Brasil, o estado de Maracaju, que durou de 10 de julho a 02 de outubro de 1931, quando os divisionistas se renderam às forças nacionais. O governador do breve estado de Maracaju, que tinha as mesmas fronteiras do estado de Mato Grosso do Sul, foi Vespasiano Barbosa Martins, que, por sua vez, ficou eternizado na letra do

Hino de Mato Grosso do Sul²¹ por seus feitos políticos e divisionistas no estado. A sede do efêmero estado ainda resiste ao tempo, na cidade de Campo Grande, na Rua Calógeras, onde é, hoje, uma loja maçônica.

O jogo de disputa por terras não é contemporâneo. Segundo Almeida (2010, p. 09), a Lei nº 601 de 18 de setembro de 1850, ainda no Império do Brasil, conhecida como “Lei de Terras”, possibilitou a “compra de grandes glebas” por parte do Barão de Antonina, “sem nunca ter estado na região”, com a ajuda de Joaquim Francisco Lopes e Luiz Pedroso Duarte. A aquisição gerou contestação por parte do estado de Mato Grosso, que exigia a posse das terras. Estas terras, ainda “arrendadas pela empresa Erva Mate Laranjeira”, foram “requerida[s] por Eliza Alicia” Lynch, viúva de Solano Lopez (Silva, 2004, p. 125), que visava a exploração dos ervais e a continuação do poderio paraguaio sobre as terras agora do Império do Brasil.

Após a tentativa de fracassada de criação do estado de Maracaju, o governo criou os Territórios Federais, com o intuito de levar progresso às regiões fronteiriças e garantir a soberania nacional. Nesse momento, pelo Decreto-Lei nº 5.812, de 13 de setembro de 1943²², criou-se o Território Federal de Ponta Porã. Ainda no mesmo mês, no Decreto-Lei 5.839, de 21 de setembro de 1943, determina que

[...] O Território de Ponta Porã será dividido em sete Municípios, com as denominações de Pôrto Murtinho, Bela Vista, Ponta Porã, Dourados, Maracajú, Bonito e Pôrto Esperança; cada um dos quatro primeiros compreenderá a área do Município de igual nome que pertencia ao Estado de Mato Grosso; o quinto compreenderá parte dos Municípios de Maracajú e Nioaque, do mesmo Estado; o sexto compreenderá parte do Município de Miranda, o sétimo parte do Município de Corumbá, ambos do mesmo Estado [...] (Brasil, 1943)

Além da jurisprudência delimitada, fica instaurada como capital a cidade de Ponta Porã. Em pesquisa de campo, conheci o “Castelinho de Ponta Porã”, local designado para ser a sede do governo fronteiriço. O prédio, tombado como patrimônio histórico (abandonado), está em reformas com vistas à preservação da história, cultura e memória do estado de Mato Grosso do Sul. Pertinente relembrar que a região do Território Federal de Ponta Porã é quase a mesma do território perdido pelos paraguaios após a guerra.

A decisão de criação do Território Federal de Ponta Porã não foi vista com bons olhos pelos divisionistas de Campo Grande. A cidade, à época, estava em seu pleno desenvolvimento,

²¹ Publiquei, em 2022, gravação do Hino. A versão conta com interpretação em Libras da Profa. Dra. Michelle Sousa Mussato (UFMS).

²² Para ler na íntegra o Decreto-Lei, acesse o link: [Cria os Territórios Federais do Amapá, do Rio Branco, do Guaporé, de Ponta Porã e do Iguassú.](#)

mas, mesmo assim, com toda sua prosperidade, a cidade havia sido excluída do novo território. Para a infelicidade dos divisionistas, “ela permaneceu em terras mato-grossenses, governada por Cuiabá” (Bittar, 1999, p. 103), o que não era do desejo, visto que, para eles, era fundamental a divisão e a capitalização de Campo Grande para o desenvolvimento e liberdade do estado embrionário.

A vida do território criado foi breve e perdurou até 1946. Seu fim fica registrado na Constituição dos Estados Unidos do Brasil de 18 de setembro de 1946²³, artigo 8º, “Ficam extintos os atuais Territórios de Iguazu e Ponta Porã, cujas áreas volverão aos Estados de onde foram desmembradas” (Brasil, 1946). Assim, as terras voltaram aos domínios do estado de Mato Grosso. Contudo, mesmo com os ânimos atordoados pelo retorno aos domínios de Mato Grosso, Demosthenes Martins escreve “que o Território Federal de Ponta Porã cumpria o papel de preparar o SMT para a almejada divisão” (Bittar, 1999, p. 104)

A pesquisa feita por Bittar (1999, 2017) é referência para este trabalho, visto que investiga os fatos históricos para compreender a divisão de Mato Grosso Uno. Em Bittar (1999), compreendo que o tema da divisão não poderia ser tratado pelos políticos da época em razão do núcleo político ser em Cuiabá, o que levou os partidos da época ao silenciamento e, até mesmo, ao distanciamento de tal assunto. Afinal, quem queria perder apoio político no norte do estado?

Enquanto reinava o silêncio entre os políticos, o jornal “Correio do Estado”, com circulação no Sul, “sustentou a bandeira separatista desde a sua fundação, em 1954, constituindo-se numa espécie de “partido” da divisão de Mato Grosso durante as décadas de 50, 60 e 70” (Bittar, 1999, p. 106). Para minha surpresa, Bittar ainda cita que um dos colaboradores que redigiam textos em prol da divisão era Paulo Simões Corrêa. Por um momento, me coloquei em dúvida se este era Paulo Simões, o personagem principal desta tese. Depois, ao me lembrar de sua formação no Rio de Janeiro em Comunicação Social, cheguei à conclusão de que o autor de grandes clássicos da música sul-mato-grossense foi um jovem que almejava a divisão. No entanto, curioso como sou, perguntei ao próprio Paulo Simões se era ele de quem Bittar estava falando. Com muita paciência, respondeu-me²⁴ que aquele era seu pai. “Advogado, político da UDN [União Democrática Nacional], pró-divisionista, escritor do “Correio do Estado”, idealista, sonhador e com coração teimoso como o do filho”, relatou.

²³ Para ler na íntegra a Constituição de 1946, acesse o link: [Constituição dos Estados Unidos do Brasil de 1946](#).

²⁴ Mensagens de áudio trocadas via *whatsapp* no dia 14 de julho de 2023.

Como se pode constatar, foram muitas as questões que levaram o povo do SMT a requisitar a divisão do estado, a expor suas ideias e, até mesmo, lutar pela divisão. Manifestações, coleta de assinaturas, artigos, súplicas políticas, mas nada disso foi eficaz para a segmentação do Mato Grosso Uno. O que motivou o governo da época (1977) a tal ação foi a consolidação de uma “ocupação estratégica do território nacional de forma a estimular o desenvolvimento capitalista, que, no contexto da Guerra Fria, achava-se ameaçado pelo comunismo” (Bittar, 1999, p. 104). Isso porque, naquele momento histórico, década de 1960 e 1970, perambulavam noções de que as fronteiras não poderiam ficar vazias por conta da “ameaça comunista”. Foi então que “uma das estratégias internas para o Brasil, deveria ser a ocupação, “a tempo”, dos “espaços vazios”, entre os quais incluía-se o Centro-Oeste” (Bittar, 1999, p. 104).

Segundo Bittar (1999, p. 105), os militares estavam envolvidos com estudos geopolíticos, o que, naquele momento, resumiu-se à concepção de segurança nacional. Preocupado com essa questão, o presidente da República, General Ernesto Geisel, expressou seus interesses, baseados nos estudos geopolíticos já mencionados, que algumas regiões poderiam sofrer mudanças para alcançar os objetivos do governo e os interesses da nação. O primeiro estado a sofrer uma redivisão, no governo Geisel, foi o da Guanabara, que foi anexado ao do Rio de Janeiro.

A efetiva divisão e criação de Mato Grosso do Sul, aconteceram, segundo Bittar (2017, p. 225), por meio da Lei Complementar Nº 31²⁵, em 11 de outubro de 1977, em um ato em plena ditadura militar que foi o suficiente para encerrar “uma longa trajetória divisionista que durante quase um século de existência revelou-se insuficiente para criar Mato Grosso do Sul”. O discurso²⁶ de Ernesto Geisel foi instigante. O general justifica a redivisão e comenta sobre as dificuldades de realizar tal feito e as vantagens da própria divisão, assim como as dificuldades que recairiam sobre o estado de Mato Grosso após sua separação do Sul. Em seu todo, parece-me um discurso que, por menor que seja, compreende o desejo do povo, como se observa em “atendemos também em grande parte e grande escala às aspirações da população que aí vive. Fator de ordem psicológica, fator humano que não podemos absolutamente ignorar” (Geisel, 1977), ainda que seja uma justificativa velada para o povoamento das regiões até então não habitadas e para a soberania nacional.

²⁵ Para conhecer a Lei, acesse o link: [Cria o Estado de Mato Grosso do Sul, e dá outras providências.](#)

²⁶ Para ler na íntegra o discurso, acesse o link: [11 de outubro de 1977 - Improviso no Palácio do Planalto ao sancionar a Lei Complementar que criou o Estado de Mato Grosso do Sul.](#)

Por tudo o que foi dito até aqui, exclui-se a ideia de que Mato Grosso do Sul nasce somente após sua criação em 1977 e divisão efetiva em 1979. É notório que a formação do estado de Mato Grosso do Sul atravessa os séculos e foi se constituindo de todos os fatos históricos que tiveram como palco estas terras e personagens de todos os cantos do Brasil e do mundo.

Mato Grosso do Sul, até hoje, recebe seus hóspedes (Derrida, 2003), como é o caso das diásporas atuais, dos imigrantes oriundos do Haiti, desde o terremoto e questões políticas (Jesus, 2020); dos venezuelanos, após tensões políticas internas e externas (Souza Júnior, 2022); dos ucranianos ou demais nações que sofrem com conflitos militares. Povos que encontram aqui um novo local, assim como os migrantes encontraram brechas para comprar terras devolutas, paraguaios que viram uma luz no fim do túnel após o massacre dos seus, originários que, num longo caminhar, localizaram a “Terra sem males”. Num futuro não tão distante, novas práticas de cultura poderão ser vistas em razão do intenso fluxo de pessoas que vem e vão, que saem ou que ficam. O trem passou, mas não interrompeu o movimento transterritorial (Haesbaert, 2011) dos povos.

Os sujeitos que por este território passaram narraram histórias através da música. Tais práticas de linguagem remetem os sujeitos a estas histórias como um grande interdiscurso, um arquivo que é o estado de Mato Grosso do Sul e seus aspectos constitutivos. O violeiro, assim como os trovadores, cordelistas, seresteiros e entre outros que anunciam as histórias pelo som, fazem das narrativas uma representação da vida, de si e do outro. Compreendendo a preciosa participação dos violeiros no processo de construção da cultura, dedico-me às suas biografias nas linhas seguintes.

São nove compositores, instrumentistas e cantores dos quais é preciso contar suas histórias. Músicos que fazem parte da formação cultural e identitária de Mato Grosso do Sul. Pelo recorte temporal e de *corpora*, são apenas estes a que me dedico, mas reconheço a presença de outros nomes dentro do cenário da música sul-mato-grossense. A biografia de cada compositor está disposta da seguinte maneira: nome, por ordem alfabética; epígrafe; imagem do *funko*, e o texto biográfico.

I. Almir Sater

A noite é um mistério
que eu finjo compreender [...]
(Sater; Simões, 1982)



Figura 3 - Funko de Almir Sater

Almir Sater nasceu em Campo Grande (1956) e cresceu ao lado de Geraldo Espíndola e Paulo Simões, dessas parcerias, surgiram inúmeras canções. Incentivado pelos pais, aos vinte anos, começa o curso de Direito no Rio de Janeiro, entretanto, teve “os mais baixos índices de comparecimento²⁷”. Em encontros com Paulo Simões “nas mesmas festas²⁸”, Sater pediu que o ensinasse a tocar violão e, depois de algumas aulas, começaram a compor e se apresentar. “Semente” é a primeira composição de Sater e Simões e inaugura uma parceria de décadas.

Em 1984, Almir Sater, Paulo Simões, Zé Gomes, Zuza Homem de Mello e Raimundo Alves Filho iniciam o projeto “Comitiva Esperança”, que explorou o Pantanal via fluvial e registrou as características da localidade durante três meses. A viagem resultou no documentário “Comitiva Esperança: uma viagem ao interior do pantanal”, produzido pela produtora de cinema Tatu Filmes. O produto mais conhecido desta viagem foi a música “Comitiva Esperança”, de autoria de Simões e Sater (2008).

Desde a década de 1980, sua canção “Luzeiro²⁹” é tema de abertura do programa “Globo Rural”, tradicional noticiário dos produtores rurais do Brasil. Além disso, recebeu o prêmio Grammy Latino de Melhor Álbum de Música de Raízes em Língua Portuguesa duas vezes, 2016 e 2018; o Prêmio da Música Brasileira (categoria regional/dupla); o título Doutor *honoris*

²⁷ Trecho da entrevista com Paulo Simões.

²⁸ Trecho da entrevista com Paulo Simões.

²⁹ Disco Instrumental, 1985, Cantaville.

causa, outorgado pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, no ano de 2019, além de várias indicações para os prêmios citados. Dentre eles, destacam-se os resultados das parcerias com Paulo Simões e Renato Teixeira. Nas telas, teve papéis nas novelas “Pantanal” (Rede Manchete – 1990); “A história de Ana Raio e Zé Trovão” (Rede Manchete – 1991); “Rei do Gado” (Rede Globo – 1996), “Bicho do Mato” (TV Record, 2006), “Pantanal” (refilmagem – Rede Globo – 2022) e “Renascer” (nova versão – Rede Globo 2024), potencializando a viola caipira e a música de seu local.

Cantor, compositor, instrumentista e ator, é considerado um difusor da música regional sul-mato-grossense. Hoje faz shows pelo país e dissemina a música por onde passa. Dentre as canções mais pedidas em seus shows, estão: “Trem do Pantanal” (Roca; Simões, 1982), “Tocando em Frente” (Teixeira; Sater, 1991), “Sonhos Guaranis” (Sater; Simões, 2017), entre outras.

II. Celito Espíndola

Cruzam tua imensidão
os versos da minha canção
boa terra te queremos com paixão [...]
(Sater; Simões, 1997)



Figura 4 - Funko de Celito Espíndola

Nascido na cidade morena, Celito Espíndola (1955) é cantor, compositor e instrumentista pertencente à “geração anos 70³⁰”, momento em que começa sua trajetória musical. Ao lado dos irmãos Alzira, Geraldo e Tetê, em 1975, formam o grupo “Luzazul” e lançam, em 1978, o álbum “Tetê e o Lírio Selvagem³¹”, considerado referência do imaginário pop-pantaneiro. O grupo fez apresentações em programas de rádio e televisão, difundindo a música regional.

Na década de 1980, com Almir Sater, Geraldo Espíndola, Guilherme Rondon e Paulo Simões, participou do “Prata da Casa³²”, projeto desenvolvido pela UFMS, que possibilitou o registro de obras de músicos de MS. Com Simões, formam a dupla “Simão e Celito”, disseminando polcas, chamamés, guarânias e rastapés por todos os cantos de MS, além de composições, como “Interior” (Espíndola; Simões, 2002), que venceu o “Festão” – Festival de Música da TV Morena (filiada à Rede Globo).

Apresentou-se ao lado de Antonio Porto, Guilherme Rondon e João Fígar no programa idealizado por Rolando Boldrin, “Som Brasil”. No final dos anos 1990 e início dos 2000, com Dino Rocha, Guilherme Rondon e Paulo Simoes, fundaram o “Chalana de Prata” e divulgaram os sons de MS em vários eventos, como MS Canta Brasil; SESC Pompéia; Festival Internacional de São Luiz do Maranhão; Posse Presidencial (2002); Comemoração dos 350 anos dos Correios, e entre outros.

Produziu e produz artistas e projetos sul-mato-grossenses, movimentando o mosaico musical do estado. Tem graduação em Comunicação Social pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), especialização em Imagem e Som pela UFMS e mestrado em Ciência da Informação pela Universidade de Brasília (UNB). Como pesquisador e professor, atuou na Universidade para o Desenvolvimento do Estado e da Região do Pantanal (UNIDERP), na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e no Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA).

Com grande experiência do setor do rádio, implantou a rádio da UNIDERP e foi diretor da Radio Educativa de MS (Fundação Estadual Jornalista Luiz Chagas de Rádio). Servidor público de MS, atua até hoje nos programas culturais da Educativa FM, promovendo, ao lado de Gilson Espíndola e Daniel Rockenbach, entrevistas, discussões culturais, acadêmicas,

³⁰ Informação do *release* enviado pelo músico.

³¹ Para conhecer sobre o álbum, acesse o texto de Silus (2020).

³² Para conhecer sobre o projeto, acesse o texto de Teixeira (2016).

sociais e políticas nos programas “Na cadeira com o DJ”, “Latinidad – Expressões e Tendências da Cultura Latina” e “Planeta Música”.

III. Dino Rocha

Ai que saudades da sanfona
do nosso mestre [Dino]
Incendiando [os pantanais do Brasil].
(Espíndola; Simões, 1997)



Figura 5 - Funko de Dino Rocha

Natural de Juti (MS), Dino Rocha (1951) é acordeonista, considerado mestre do chamamé e rei da sanfona (Rosa; Duncan, 2009). Seu interesse pelo instrumento nasceu aos oito anos, com a morte trágica do irmão que tocava acordeão. Ainda na fazenda, abatido pelo fato, de seus pais, recebeu “uma sanfoninha de oito baixos³³” e, em poucos meses, já dominava a arte de tocar. Aos onze anos, muda-se para Ponta Porã e ganha uma sanfona maior, o que lhe permite “tocar cada vez mais” e participar do grupo “Los cinco Nativos”, em Pedro Juan Caballero.

Em Campo Grande, na década de 1970, integrou o Trio Amambay e Amambaí após o falecimento do sanfoneiro Zé Corrêa. Com a colaboração de Zacarias Mourão, gravou seu primeiro grande sucesso em LP Gaivota Pantaneira. Foi também Mourão quem o batizou como “Dino Rocha”. Gravou discos no Brasil e no Paraguai, conquistando o público nacional e

³³ Rosa e Duncan (2009).

internacional. Ganhou o Disco de Ouro em parceria com o grupo “Os filhos de Goiás”. Participou das gravações da novela “Pantanal” (1990 – Rede Manchete) ao lado de Almir Sater, Amambay, Aral Cardoso, Guilherme Rondon, Renato Teixeira e Sérgio Reis. No programa “O Brasil de sanfona”, gravou ao lado de Borguetinho, Caçulinha, Dominginhos, Mario Zan e Toninho Ferragutti. Participou também da gravação do documentário “O milagre de Santa Luzia” (2008 - Sérgio Roizenblit), em homenagem a Luiz Gonzaga. Com reconhecimento nacional, gravou com Ado; Amambay e Amambaí; Aurélio Miranda; Benites; Beth e Betinha; Chitãozinho e Xororó; Délio e Delinha; Filhos de Goiás; Goiás; Guilherme Rondon; João Fígar; Paulo Simões; Renato Teixeira, entre outros.

No grupo “Chalana de Prata”, compôs ao lado de Celito Espindola, Guilherme Rondon e Paulo Simões, e difundiam a “influência dos ritmos fronteiriços da Bacia do Prata” e a musicalidade de MS, assim como os seus aspectos identitários. Com o Chalana, participaram do I Festival de Música do Mercosul³⁴ com a canção “Chamamé Comanda”, de Rondon e Simões (2018).

Com mais de 180 composições, prêmios, parcerias e reconhecimento nacional, Dino Rocha representa a força do Chamamé em MS e nos países fronteiriços e tem seu nome gravado na instituição argentina dedicada ao registro do chamamé, *Fundación Memorial del Chamamé*. Dino faleceu em de 17 de fevereiro de 2019, em Campo Grande.

IV. Geraldo Espíndola

Seja bem-vindo a esta casa,
passe pra dentro forasteiro.
(Espíndola, 1998)

³⁴ O Festival de Música do Mercosul foi idealizado para integrar sociedades unidas por uma língua de raiz comum, situação geográfica, formação histórica e determinados aspectos culturais. Mato Grosso do Sul, pela proximidade fronteiriça com Paraguai, Argentina e Uruguai, apresenta características que o ligam de forma dinâmica a esses países latino-americanos através de manifestações artístico-culturais. Visando tornar mais vivos esses traços distintivos, como também divulgar e valorizar a identidade musical dos países citados, este festival, realizado em Ponta Porã, fronteira Brasil - Paraguai, pretende ser além de porta-voz da alma musical latino-americana, latente em todos os países ligados pelo Mercado Comum do Cone Sul, um grande elo entre povos irmãos (contracapa do disco oriundo do festival). Para ouvir as músicas do festival, acesse: [I Festival de Música do Mercosul](#).



Figura 6 - Funko de Geraldo Espíndola

Campo-grandense, Geraldo Espíndola (1952) nasceu em um berço musical, na família Espíndola. Em entrevista³⁵, Espíndola me contou que “começou muito cedo”, em meados da “década de 1960”, quando “entrou nessa de ser compositor”. Na época, por meio da “TV preto e branco”, foi influenciado por Roberto Carlos e pela Turma do Iê-Iê-Iê³⁶, que se apresentavam no programa musical *Jovem Guarda* da TV Record. Dessa primeira fase, poucas canções sobreviveram por conta da escassez de equipamentos de gravação. Com Paulo Simões, criaram a banda “Os Bizarros” (que falarei na biografia de Simões) e compôs duas músicas, as que iniciam os *corpora* desta tese.

Ainda nos anos de 1960, participou de festivais de música com Paulo Simões. Nessas empreitadas, Espíndola e seus parceiros ganharam alguns Festivais de Música de Campo Grande, que acontecia[m] no Clube Surian. É a partir da década de 1970 que Espíndola se dedica, ainda mais, ao exercício da composição, que, segundo o músico, chega a quase 1000 obras. Suas composições foram gravadas por inúmeros cantores e grupos, apenas por citar: Tetê Espíndola, Almir Sater, Grupo Raça Negra, Hugo Tarantini, Leci Brandão e outros.

Além da carreira nacional, o cantor e compositor fez turnês no Paraguai, Bolívia, França, Alemanha, Espanha e Tunísia. No ano de 2005, na França, Geraldo fez oito concertos que

³⁵ Ainda no mestrado entrevistei Geraldo Espíndola em 15 de junho de 2018.

³⁶ Rock brasileiro, *Jovem Guarda* dos anos 1960 (Zan, 2001).

levavam o nome de *Passion Concert*, sua última apresentação foi na Universidade de Sorbonne. Esta turnê fez parte da programação do evento “Ano do Brasil na França”, quando Geraldo foi o único artista sul-mato-grossense a participar. Já na Tunísia, Geraldo tocou em várias cidades “durante o movimento para derrubar o Ben Ali, o ditador”. Dito isso, observo a influência de Geraldo Espíndola no regional, nacional e internacional, caracterizando-se como um importante cantor, compositor e dissipador de cultura não apenas em MS, mas em todo o país.

A carreira que construiu e as obras que compôs foram/são hinos da música sul-mato-grossense e constituem a cultura popular do Brasil. Dentre os grandes sucessos que o consagraram, destacam-se “*Cunãtaiporã*”, “*Kikio*”, “*Vida cigana*” e “*É necessário*”. Em 2015, com ilustrações de Wanick Correa e Alexandre Leoni, “*Kikio*” se torna livro. Nos últimos tempos, dedicou-se a difundir a música e cultura de MS nas escolas públicas por meio de projetos. Suas últimas composições abordam temas como identidade, preservação ambiental e paz.

V. Geraldo Roca³⁷

Dance Mochileira
que eu toco a guitarra.
Dance Mochileira
e aquece a minha alma
(Roca, 1995)

³⁷ O texto biográfico foi revisado por Francisco Schardong de Almeida Roca, primeiro filho de Roca, a quem agradeço a colaboração.



Figura 7 - Funko de Geraldo Roca

Carioca de nascimento, Geraldo Roca (1954 – 2015) dividia-se entre o Rio de Janeiro e São Paulo. Teve sua primeira experiência musical por volta dos cinco anos e, aos oito, já tocava violão. Durante a infância e adolescência, em razão da ligação de seu pai com Corumbá, passava suas férias em território sul-mato-grossense.

“Artista de formação roqueira³⁸”, ainda na adolescência, sob influência de Bob Dylan, começou os trabalhos com a banda “Yellow Byrds”, tocando Beatles e Rolling Stones. Entre idas e vindas, conheceu Paulo Simões e Geraldo Espíndola na cidade morena, ambos alimentados pelo *Rock and roll* e pelos sons do Brasil. Por todo esse movimento, seja territorial ou musical, considerava-se multicultural³⁹.

Na década de 1970, com Simões, compõem algumas canções, dentre elas, a mais emblemática “Trem do Pantanal” (Roca; Simões, 1982), composição que os consagraria nacionalmente. Em suas poucas entrevistas, comenta que “como aqui [Campo Grande] a vida urbana não é muito forte, a estrada virou nossa temática, coisa de mochileiro” (Rosa; Duncan, 2009, p. 81), o que justifica a inquietude e a movimentação em suas obras.

Com sua mudança para Campo Grande, a partir dos anos 1980, dedica-se aos ritmos populares do Centro-Oeste e às composições e propõe o conceito de música do “Litoral

³⁸ Trecho do programa Roda Viva MS: Geraldo Roca (2004). Para assisti-lo, acesse: [Roda Viva MS: Geraldo Roca](#).

³⁹ Afirmação de Roca durante o programa Roda Viva MS.

central⁴⁰”, que se refere à produção musical de Campo Grande, com raízes locais, do Centro-Oeste e platinas. Seu primeiro lançamento foi “Geraldo Roca” (1988), com a presença do sucesso “Uma pra estrada”. O álbum “Música do Litoral Central” foi lançado em 1995 e traz os grandes clássicos de Roca como: “Trem do Pantanal”, “Mochileira”, “Japonês Tem Três Filhas (Yoshiko-San)” e “Litoral Central”. Seu último trabalho lançado foi “Veneno Light” (2004), considerado pela crítica como álbum repleto de “sátira, humor e sentido trágico da vida” (Rosa; Duncan, 2009, p. 82).

Roca se alimentava de cultura em geral. Nos textos produzidos sobre ele ou nas entrevistas concedidas, mostrava-se leitor assíduo da literatura nacional e internacional, tendo como admiração o poeta Fernando Pessoa. Seu maior prazer e realização enquanto artista era criar e para isso emergia no tema por muito tempo e depois desaguava.

A obra de Roca foi nacionalmente gravada por Almir Sater, Alzira E⁴¹, Banda do Velho Jack, Celito Espíndola, Coral da UFMS, Diana Pequeno, Dominginhos, Gisele Sater, Guilherme Rondon, Hermanos Irmãos, João Fígar, Márcio de Camillo, Renato Teixeira, Rodrigo Sater, Rodrigo Teixeira, Sérgio Reis, Tetê Espíndola, Vaticano 69 e corais de outros países que interpretaram, principalmente, “Trem do Pantanal” (arranjo de Iso Fischer). Faleceu no Natal de 2015, deixando rastros de um viajante e inventor de canções que se tornaram símbolos dos povos e territórios de MS.

VI. Guilherme Rondon

Bem que eu devia
dali nunca nem sair.
(Rondon; Simões, 1993)

⁴⁰ Para Neder (2014), o conceito manipulado por Roca colaborou com a construção identitária de Mato Grosso do Sul.

⁴¹ Conforme registra Silus (2020, p. 96) “Por uma questão artística, a cantora e compositora Alzira Espíndola passou adotar o nome Alzira E a partir de 2007”.



Figura 8 - Funko de Guilherme Rondon

Paulista de nascimento, mas sul-mato-grossense de coração, Guilherme Rondon (1952) é instrumentista, compositor, cantor e arranjador. Criado no pantanal do Paiaguás, em Corumbá, aprendeu desde criança os mistérios do piano com sua mãe. No final da década de 1960, regressa a São Paulo para estudar música no Centro Livre de Aprendizagem Musical, fundado pelo Zimbo Trio.

De volta ao MS, interessado pela vida cultural e musical, conhece Iso Fisher e participa do show “Iso e Amigos”. A partir desse momento, conecta-se com Paulo Simões, Geraldo Espíndola, Almir Sater e Família Espíndola. É após o Projeto “Prata da Casa” que sua carreira deslancha e percebe que os chamamés, polcas e guarânias, tão comuns na região pantaneira, faziam parte de sua subjetividade.

Participou de vários trabalhos coletivos, dentre eles: Pantanal Alerta Brasil, com Geraldo Espíndola, João Fígar, Celito Espíndola e Toninho Porto; Show Mil Melodias, com Celito, João e Toninho; Estranhas Coincidências, com Paulo Simões Celito e participações de Sater, Roca, Fígar e Zé Namen, e Chalana de Prata, com Simões, Celito e Dino.

Seu trabalho com João Fígar (Rondon & Fígar) obteve cinco indicações ao Prêmio Sharp da Música Brasileira de 1992, vencendo na categoria melhor música: “Paiaguás” (Rondo; Simões, 1993). Com o álbum “Piratininga” (1993), que contou com participações de Ivan Lins, Jane Duboc, Luhli e Lucina, Lula Barbosa, Celito Espíndola, Almir Sater e Dino Rocha, venceu

o mesmo prêmio, mas na categoria revelação, em 1995; e a canção “Vida bela vida”, de sua autoria em parceria com Paulo Simões, entrou na novela “A Indomada” (Rede Globo - 1997).

Em décadas de música, apresentou-se em diversos programas de rádio e televisão, lançou discos e teve suas composições gravadas por vários intérpretes da música nacional, dentre eles: Almir Sater, Alzira E, César Camargo Mariano, Danilo Caymmi, Diana Pequeno, Gabriel Sater, Ivan Lins, Leila Pinheiro, Lizza Bogado (Paraguai), Melania Montalto (Argentina), Nana Caymmi, Olga Román (Espanha), Sergio Reis, Tavito e Zélia Duncan.

Atualmente, divide-se entre o fazer musical, o turismo pantaneiro e a fotografia. Sua obra travessa as águas do pantanal, os sons dos corixos e as imagens que deles refletem.

VII. Iso Fischer

Juca Chaves me ensinou
a mostrar as duas faces
tropicália autorizou:
todas as faces fazem parte do meu show
(*Poemeto autobiográfico*, Iso Fischer)



Figura 9 - Funko de Iso Fischer

Iso Fischer (1952) nasceu em Penápolis, interior do estado de São Paulo. A partir do som que ouvia seu pai através dos inúmeros discos e LPs, interessou-se pelas ondas que deles emanavam. Além disso, a presença do piano de seu irmão, Tato Fischer, também músico,

instigou a musicalidade do espaço e desejo por aulas de piano. Naquele momento, o LP “As duas faces de Juca Chaves⁴²”, de Juca Chaves “fez a cabeça” de Fischer.

Segundo Fischer, aos 14 anos, começou a compor canções e com “Libertação”, aos 17 anos, venceu um festival de música em Penápolis. Sobre a composição vencedora, o compositor comenta que é uma inspiração em “Os Mutantes”, participantes do movimento Tropicália, e que este grupo “me pegou [em] cheio”. Fischer acompanhou os grandes festivais brasileiros, escutou e estudou o movimento Bossa Nova e teve influência de Taiguara⁴³, seu ídolo pessoal. Recordo aqui que outros compositores relembram a influência de “Os Mutantes” em suas formações musicais, como me contou Paulo Simões em entrevista.

Já na capital paulista, na década de 1970, Fischer se preparava para o vestibular de Medicina enquanto seu irmão, Tato Fischer, era pianista da banda “Secos e molhados”. O grupo “chegou a ensaiar onde morávamos” e “Foi só por amor (ou por um copo de pinga)”, de Iso Fischer, abriu o primeiro show do grupo. Em 1973, ingressa na Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo e participa ativamente das atividades acadêmicas e culturais.

Em 1979, muda-se para Campo Grande – MS para atuar como médico no exército e formou o grupo “Iso Fischer e amigos”, com a participação de Almir Sater, Geraldo Espíndola, Guilherme Rondon e Paulo Simões. Foi membro do Conselho Estadual de Cultura e desenvolveu trabalhos como o grupo vocal “Salada de Frutas”. Dessa época, surgiram inúmeras composições, dentre elas “Horizontes”, em parceria com Guilherme Rondon e Paulo Simões, que foi gravada por Ivan Lins em 1994. Em parceria com Rondon, compôs “Isso e aquilo”, que foi gravada por Nana Caymmi e César Camargo Mariano.

Em Curitiba desde 1985, fez carreira na área da saúde e da música, compondo, arranjando, produzindo e se apresentando e participando de concertos em diferentes lugares. Tem composições com Alexandre Lemos, Alice Ruiz, Etel Frota, Gilvandro Filho, Guilherme Rondon, Helena Kolody, Lucina Carvalho, Luhli, Marcelo Sandmann, Paulo Bafile, Paulo Leminski, Paulo Simões, Sonekka, Tato Fischer, Zé Edu Camargo e outros. Como arranjador, possibilitou, dentre os vários trabalhos, que “Trem do Pantanal” (Roca e Simões) fosse cantada por corais brasileiros e estrangeiros. Ainda hoje, vive em Curitiba e se divide entre ser médico e músico, conciliando os trabalhos em prol de “Medicina mais criativa e por uma música mais curativa⁴⁴”.

⁴² Acesse o LP [As duas faces de Juca Chaves](#).

⁴³ Acesse o perfil do cantor [Taiguara](#).

⁴⁴ Trecho do texto autobiográfico que Isso Fischer me enviou.

VIII. Paulo Simões

Eu cheguei aqui com meus próprios pés
E hoje tenho minha raiz.
(Sater; Simões, 2006)



Figura 10 - Funko de Paulo Simões

Paulo Simões (1953) nasceu, a mando de seu pai, como ele mesmo diz, na cidade do Rio de Janeiro. Cresceu entre Campo Grande e Rio de Janeiro, o que, para ele, é “uma coincidência cósmica pra ajudar a formatar o [seu] espírito, ou o que [ele] viria a ter”. Aprendeu violão com suas irmãs e, quando viu que podia viajar sozinho, deslançou nas cordas e nas criações. Constituiu-se dos sons que emanavam das rádios e dos toca-discos, sobretudo os rocks, música paraguaia, popular brasileira, regional mato-grossense e internacional.

Em 1968, instigado pela energia da pluralidade sonora que o rodeava, formou, junto de “Geraldo Espíndola, Maurício Barros, Mário Márcio e James de Deus”, sua primeira banda “Bizarros, Fetos e Paraquedistas de Alfa Centauro”. Com esta empreitada, apresentavam-se nos festivais de Campo Grande e ficaram conhecidos como “Bizarros”. Nessa mesma época, em parceria com Geraldo Espíndola, participou de festivais e compuseram canções que “não sobreviveram aos dias hoje porque eram rascunhos, era um treinamento, e não tinha registros, [...], falta de memória”.

Na década de 1970, muda-se para o Rio de Janeiro para estudar Comunicação e, anos depois, Simões e Roca seguiram “rumo a Santa Cruz de la Sierra”, onde nasceu a canção mais

conhecida de ambos, “Trem do Pantanal” (Roca; Simões, 1982), considerada, segundo Guizzo (2012, p. 36), “hino da moderna música popular urbana de Mato Grosso do Sul”. Com seu parceiro Almir Sater, nos anos 1980, realizaram o projeto “Comitiva Esperança”, que resultou em vários clássicos do estado. Segundo Simões, as criações são divididas, ele se encarregava em “criar ou de formatar letras”, enquanto Sater criava as “melodias”. Entre as composições de Sater e Simões, as mais conhecidas são “Sonhos Guaranis”, “A saudade é uma estrada longa”, “Comitiva esperança”, “Cubanita”, “Mês de maio”, “Serra de Maracaju”, entre muitas outras.

Dentre os reconhecimentos nacionais e internacionais, foi “homenageado, [no ano 2005], no Festival América do Sul, em Corumbá, junto com seu parceiro Geraldo Roca”; foi indicado “ao Grammy Latino de 2017, na categoria Melhor Canção em Língua Portuguesa, com “D de Destino”, parceria com Almir Sater e Renato Teixeira⁵³”; recebeu a “Homenagem na Assembleia Legislativa de MS” no ano de 2018; foi “homenageado pela segunda vez no Festival América do Sul (2019) pelo conjunto de sua obra e pela importância e contribuição à música do Mato Grosso do Sul”, e foi prestigiado durante todo o Festival de Arte Vale do Paraíba. Por fim, o “Poeta das ferrovias” (Rosa; Fonseca; Simões, 2012) é considerado um dos “principais articuladores de todo o movimento musical do estado” (Guizzo, 2012, p. 35) e alcança, com seu estilo próprio, os diferentes públicos.

IX. Pedro Aurélio

Os velhos amigos
quase nunca se perdem
se guardam para
certas ocasiões [...]
(Simões, 1981)



Figura 11 - Funko de Pedro Aurélio

Pesquisei muito sobre Pedro, mas nada encontrei. É quase como um compositor anônimo. O último contato feito pela *Peer Music*, gestora dos direitos autorais, foi em 2003. Sendo assim, há ausência de informações sobre ele. Dada a situação e o apagamento histórico do compositor, solicitei a Paulo Simões que registrasse sua vivência musical com Pedro Aurélio. Em fevereiro de 2024, recebo o texto a seguir:

No início dos anos 80, o Geraldo Roca e eu estávamos no Rio de Janeiro, e tentávamos há algum tempo encontrar músicos para formar uma banda, que nos acompanhasse em shows independentes. O problema era que nossa vertente fronteiriça era absolutamente desconhecida pela quase totalidade dos músicos a quem tínhamos acesso. Em algum momento, acho que meu cunhado Mario Terra me disse que tinha um amigo cujo irmão era guitarrista e compositor, com um interesse pela música folk. Tinha uma composição, Chiclete Cabochard, interpretada por Mario Gomes, incluída na novela *Duas Vidas*, da Globo. Foi assim que conhecemos Pedro Aurélio, um sujeito muito legal, com quem passamos a nos encontrar e trabalhar. Fizemos poucos shows juntos, infelizmente, porque eu resolvi voltar ao MS, e o Roca conheceu o Renato Teixeira, com quem passou a tocar. Mas tivemos tempo, o Pedro Aurélio e eu, de compormos uma canção que, gravada pelo Sérgio Reis, fez sucesso nacional, especialmente entre caminhoneiros. *Lobo da Estrada*, lançada num disco que tinha apenas o nome do Sergio na capa, teve novas prensagens (muitas) com o título *Lobo da Estrada* carimbado na capa. O Roca e ele ainda tentaram gravar um trabalho em dupla pela Warner, ajudados pelo Renato, mas não rolou, e o Pedro foi convidado pelo Sérgio Reis para integrar sua banda. Quando ele decidiu sair, voltou para o Rio, mas eu já estava morando em Campo Grande, e aos poucos perdemos contato. Infelizmente, porque tivemos ótimos momentos juntos, na música ou fora dela (Simões, 2024).

A relação entre a história e a música é o acontecimento discursivo. Nem um, nem o outro se repetem (Foucault, 2014). Os caminhos traçados pelos violeiros vão conduzindo a constituição das narrativas e as narrativas aos violeiros, já que o homem é linguagem e a língua é o homem. A história contada até aqui serve para as condições de produção das canções que me proponho a analisar nesta tese. Os muitos rumos da história em MS possibilitam aos violeiros vivências que resultam em canções. A partir disso, nasce uma diversidade cultural que diferencia o território dos demais locais do país e do mundo. O que se faz aqui é singular, ainda que com traços do Outro (Coracini, 2007). Para discutir esta questão cultural, após a temática histórica, anuncio o próximo capítulo, o momento de desestabilizar⁴⁵ a cultura: territórios, povos e narrativas.

⁴⁵ Uso este item lexical no sentido de problematizar, de escavar (Foucault, 2008). Não entendo a cultura, os povos ou o território como algo fixo, assim como Canclini (2013) e Bhabha (1998) pensam.

2. CAMINHOS DA CULTURA

Aprendimentos: O filósofo Kierkegaard me ensinou que cultura é o caminho que o homem percorre para se conhecer. Sócrates fez o seu caminho de cultura e ao fim falou que só sabia que não sabia de nada. Não tinha as certezas científicas. Mas que aprendera coisas di-menor com a natureza. Aprendeu que as folhas das árvores servem para nos ensinar a cair sem alardes. Disse que fosse ele caracol vegetado sobre pedras, ele iria gostar. Iria certamente aprender o idioma que as rãs falam com as águas e ia conversar com as rãs. E gostasse mais de ensinar que a exuberância maior está nos insetos do que nas paisagens. Seu rosto tinha um lado de ave. Por isso ele podia conhecer todos os pássaros do mundo pelo coração de seus cantos. Estudara nos livros demais. Porém aprendia melhor no ver, no ouvir, no pegar, no provar e no cheirar. Chegou por vezes de alcançar o sotaque das origens. Se admirava de como um grilo sozinho, um só pequeno grilo, podia desmontar os silêncios de uma noite! Eu vivi antigamente com Sócrates, Platão, Aristóteles — esse pessoal. Eles falavam nas aulas: Quem se aproxima das origens se renova. Píndaro falava pra mim que usava todos os fósseis linguísticos que achava para renovar sua poesia. Os mestres pregavam que o fascínio poético vem das raízes da fala. Sócrates falava que as expressões mais eróticas são donzelas. E que a Beleza se explica melhor por não haver razão nenhuma nela. O que mais eu sei sobre Sócrates é que ele viveu uma ascese de mosca (Barros, 2018, p. 48).

Foi a partir da escrita de “Aprendimentos”, de Manoel de Barros (2018), que me senti atravessado e constituído para iniciar a minha escrita e meu gesto analítico. Parece-me uma tarefa muito custosa falar sobre cultura. Inclusive, foi com esta inquietação que me motivei a realizar o doutorado sanduíche na Universidade de Santiago de Compostela, a partir do trabalho sobre cultura realizado pelo Prof. Dr. Elias José Feijó Torres dentro das discussões da Rede Galabra. Meu pensamento incompleto me levava ao desbravar e (in)compreender através da experiência. Parece-me que o texto de Manoel de Barros sugere uma experimentação para conhecer o que vem a ser a cultura. Concordo com o poeta, a melhor forma de se conhecer é vivenciar. Então, fiz como Kierkegaard sugeriu a Manoel de Barros, percorri caminhos para me conhecer e para conhecer o outro. E, neste caminhar, fui me percebendo e (in)compreendendo como um sujeito fragmentado, mas que ia se constituindo com os locais, as pessoas e as histórias (Tuan, 1980).

Perambulando por avenidas e vielas, em contato com povos, territórios e narrativas, dei-me conta que estes três aspectos estavam muito bem articulados. Comecei a formular ideias e observar que o que temos por cultura pode ser uma junção de povos, territórios e narrativas. Talvez não seja novidade, imagino que, em outros lugares ou momentos, pesquisadores já discutiram isso. Mas confesso que comecei a questionar essa relação a partir do “V Encontro Internacional Galabra: Narrativas, comunidades, territórios” (Rede Galabra). Dentro do evento,

ouvindo os conferencistas e observando os projetos de investigação, fiz uma anotação e, ao final, perguntei ao professor Elias: “Seria, então, a cultura um resultado das narrativas construídas pelas comunidades sobre seus territórios e constituições?” Acredito que uma resposta inicial para este questionamento seja a intervenção feita pelo próprio professor no vídeo “O caminho da cultura⁴⁶”, que é o produto de meu Doutorado Sanduíche. Em sua fala, o pesquisador comenta como o território tem importância para uma comunidade e para suas formas de narrar e existir no mundo. Em sua explicação, cita a cidade de *Göbekli Tepe*, na Turquia, que suas ruínas modificaram os estudos sobre as primeiras comunidades fixadas em territórios. A partir dos assentamentos em territórios, as comunidades começaram a estabelecer relações com as manifestações culturais e a cidade que o professor menciona é um exemplo.

Para mim, cultura é o que se faz para representar aquilo que o sujeito imagina ser constituinte de sua identidade, de seu eu, povo e local. Ou seja, aprendo que cultura é a manipulação de linguagens para construir uma representação de si e do que está ao redor de si (Barros, 2018). Este “si” se aglomera com o “nós” e seu resultado é o processo identificatório (Coracini, 2003) de um grupo social, como é o caso de Mato Grosso do Sul (Proença, 1997).

Em Mato Grosso do Sul, como isso aconteceu? Não é uma empreitada fácil fazer uma descrição cultural sobre/de MS e suas constituições, como procederam Rosa, Menegazzo e Duncan (1992); Proença (1997); Dorsa (2006); Júnior (2007); Rosa e Duncan (2009); Gonçalves (2023); Banducci Júnior (2007); Pinto (2007) e outros. Contudo, comentar alguns aspectos parece necessário para caminhar pelo terreno alagadiço/pantaneiro que seja a cultura de um povo. Por conta disso que colocamos como título desta tese “Música em Mato Grosso do Sul: territórios, povos e narrativas nas canções de Paulo Simões e parceiros (1960 – 1990)”. É fato que não aparece o termo cultura, mas compreendo que ele seja o resultado do encontro e do desencontro dos três itens após os dois pontos.

Neste estado, a natureza é a atriz principal desta trama que é a cultura. “Natureza hospitaleira”, já dizia Geraldo em “A fonte da ilusão” (Espíndola, 1998). A natureza é aquela que acolhe, cuida e dá vida aos povos, que possibilita a construção da cultura de um povo e só a partir de um assentamento social é possível construí-la (Feijó, 2022). O que seria de nós, sul-mato-grossenses⁴⁷, sem nossa natureza? Não existiríamos! Somos hóspedes (Derrida, 2003) da natureza e devemos seguir as regras do rei (mãe natureza). Hóspedes bem-vindos para a

⁴⁶ Entrevista de Feijó (2022).

⁴⁷ Perceba, leitor(a), que já me identifico sul-mato-grossense.

edificação de comunidades e manifestações culturais. E, desta natureza, os viventes fazem suas caminhadas rumo à identificação (Coracini, 2003) do que seja “seu”, “nosso”. Após edificar-se em seu território, compreende que ali ele se faz existir para o mundo e que é naquele espaço que ele exerce seu papel enquanto integrante de um local da cultura (Feijó, 2022), o local do acontecimento no/pelo discurso para/pela cultura e sobre sua existência. O sujeito existe por conta do território e das narrativas, conforme comenta Feijó, frutos das relações entre o sujeito e o território.

Fazer o exercício da cultura é se identificar, compreender-se, manifestar-se e, por fim, (re)existir. A cultura é existência e resistência (Moura; Zucchetti; Menezes, 2011). Pela cultura, é possível identificar aspectos diferentes entre os povos, como identificou Proença (1997). Por exemplo, a erva-mate é utilizada tanto em Mato Grosso do Sul, quanto no Rio Grande do Sul (Gonçalves, 2023). Quais as diferenças de seus usos? Em primeiro lugar, a geografia e o clima nos mostram que as condições oferecidas aos “hóspedes” (Derrida, 2003) do território serão fundamentais para o exercício diferente da cultura. Se, em MS, toma-se o tereré “com água fria” (Proença, 1997, p. 160) para alcançar a sensação de frescor em razão das altas temperaturas, no Rio Grande do Sul, o chimarrão quente é o que aquece o coração dos sulistas (Gonçalves, 2023). Ainda neste item, observo que, mesmo que sejam resultados de produtos similares, os nomes dados são diferentes e isso pode ser explicado também pelas fronteiras nas quais se encontram os povos que ali se instalam. Quantas semelhanças, mas, ao mesmo tempo, quantas diferenças por conta do território e dos povos. Tanto os territórios, quanto os povos servem de aspectos constituintes das culturas para a diferenciação das práticas de narrativas (Feijó, 2022).

Pelo exposto até aqui, é necessário dissertar sobre três conceitos: territórios, povos e narrativas. Penso que a ordem é vital, começo por território, pela representação e identificação que este aspecto produz; em segundo lugar, comento sobre os povos, já que estes constroem suas narrativas a partir de sua existência no mundo por meio do território (Feijó, 2022) e, por fim, as narrativas, que são fruto das formas de ver e estar na sociedade.

Sobre o conceito de **território**, começo pelo texto de Manoel de Barros.

Eu queria usar palavras de ave para escrever.
Onde a gente morava era um lugar imensamente e sem nomeação.
a gente brincava de brincar com palavras [...]
(Barros, 2010, p. 449)

O trecho da poesia de Manoel de Barros reforça que a relação entre os territórios, os povos e as narrativas é vital para a construção da cultura. Em um local sem nome, o sujeito, para existir no mundo (Feijó, 2022), vê a necessidade de nomeá-lo, fazendo, assim, história. Não digo que o ato de nomear é cultura, mas a relação que se estabelece entre os três aspectos contribui para a construção da cultura. Quantos novos nomes os compositores e escritores não potencializaram com suas obras? Se não fosse pelo amor à fronteira (Tuan, 1980) por parte de Geraldo Espíndola, as palavras em guarani nunca seriam compreendidas pelos demais moradores do estado. Recriar para poder identificar e atualizar para si o que é do outro. Aliás, cultura tem dono(a)? Com as leituras feitas a partir da escrita de Anzaldúa (2016), infiro que não, ainda que haja um poder enunciativa que difunda essa ideia.

Cultura é “água que corre entre as pedras⁴⁸”, portanto, ela não seria produtiva em celas. A cultura é das vazantes, dos corixos. Nós, sujeitos do mundo, somos temporários no universo da cultura. Nosso fim vem antes. Mas, antes de virar pó, completamos nossos poros com a cultura. Morremos pertencentes a uma cultura. Chego a pensar que nós estamos presos a cultura, assim como “[estamos] preso[s] ao [nosso] pensamento como o vento preso ao ar” (Pessoa, 1995, p. 141). Nós somos cultura e isso é resultado de nossos movimentos e afeto (Tuan, 1980) pelos territórios.

Em minha dissertação de mestrado, adaptada em livro, “(Em) Serra de Maracaju, Sonhos Guaranis”, orientada pela Profa. Dra. Claudete Cameschi de Souza e defendida neste mesmo programa de pós-graduação, dentro das análises, comento um pouco sobre a noção de *terra* para os povos originários. Neste caso, o significado que terra produz é de “mãe-terra, quem vigia, quem ampara, quem resguarda, quem liberta, quem nutre e quem cuida dos povos originários” (Faccioni, 2022, p. 102). Logo, o território é aquele que resguarda os povos, que cuida e possibilita a existência no mundo. Identificar-se e produzir sentindo a partir do que se vê é uma forma de existir e o território oferece as bases para que os povos possam se instalar enquanto comunidades (Haesbaert, 2008).

O território oferece bases aos povos para a produção de sentidos. Conforme escreve Oliveira Neto (2009, p. 46), “o território constitui-se na primeira noção espacial da relação que o homem manteve e ainda mantém com a natureza durante o processo histórico de produção dos bens que constituem a sua materialidade”, assim, é o território um espaço que constitui o homem para suas produções, sejam elas concretas ou não. Por exemplo, a mitologia é uma

⁴⁸ Trecho da obra de Manoel de Barros.

criação inconcreta (Eliade, 1992) que o sujeito faz a partir de sua participação no território, como registra Ramos (1994) sobre o mito da “Terra sem males” dos tupis-guaranis. Sendo assim, vou entender o território como o espaço da criação, como um estúdio no caso dos compositores. O território é, neste pensamento, um grande laboratório de produção cultural.

Segundo Oliveira Neto (2009, p. 47), “é no processo contínuo do uso do território e da realização do trabalho que o ser social, homem, transforma os elementos da natureza nos bens materiais que satisfaçam as suas necessidades”. Observo aqui dois pontos: 1- o sujeito usufrui do território para se fazer existir e 2- a incompletude leva-o à produção. Mas que incompletude é essa que o faz beber da fonte territorial? Santos (1998, p. 89) comenta que “no processo de desenvolvimento humano, não há separação do homem e da natureza. A natureza se socializa e o homem se naturaliza.” O território é parte constituinte do sujeito e é impossível pensá-los separados. Um exemplo é o poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, em que o eu-lírico, em momento de nostalgia por seu território, enuncia seu desejo de incompletude, ansiando seu regresso ao seu território, como na canção “Paiaguás” (Rondon; Simões, 2013).

Em relação ao tema da saudade do território, trago para a discussão o conceito de *morriña* (González, 2024). Recupero a *morriña* de minhas andanças pelas terras galegas, terra de Rosalía de Castro, poetiza que reascende a vida da língua e cultura da Galiza através da literatura e, também, de Ramón María del Valle-Inclán, romancista que cria seu próprio universo literário - *esperpento* –, que consiste na deformação da realidade e crítica social. Esta terra, Galícia, também é de tantos outros e outras que registraram nas narrativas a saudade do território, o anseio pelo regresso. Neste desejo, o item lexical *morriña*, oriundo do galego-português, tem um sentido que está conectado ao de nostalgia do lugar de origem, do território, da mãe-terra.

Para o Dicionário da Real Academia Galega (González, 2024), *morriña* é o “Sentimento e estado de ánimo melancólico e depressivo, em particular o causado pola nostalxia da terra⁴⁹”. Como exemplo, o dicionário pontua que um sujeito “Sentía moita morriña no estranxeiro⁵⁰”, o que me leva a concordar, segundo o efeito semântico, que *morriña* é um sentimento que atravessa os sujeitos que não estão mais suas terras natais. Penso, então, em relação ao item lexical *morriña*, que seus sentidos estão atrelados à ausência da presença no/do território que causa o vazio de si e a noção de que há em si mesmo a incompletude do sujeito (Coracini,

⁴⁹ Sentimento e estado de ánimo melancólico e depressivo, em particular ou causado pela nostalgia da terra (tradução própria).

⁵⁰ Sentia muita saudade no estrangeiro (tradução própria).

2007). *Morriña*, neste sentido, atravessa o sujeito, assim como, pelo discurso, a memória possibilita a enunciação do território e permite que se produza narrativas da “*soidade*”⁵¹.

No caso de MS, observo que os compositores se percebem, relacionam-se e cantam os territórios de formas diferentes. Em “Paiaguás” (Rondon; Simões, 2013), há uma exaltação do território e de suas constituições e ainda um receio de experienciar a *morriña*. Há, também, um abandono do território em casos de medo, como é o caso de “Trem do pantanal” (Roca; Simões, 1982). De todas as formas, seja pelo medo, seja pela alegria, o regresso ao território acontece e está atrelado à subjetividade que o sujeito tem com o território.

Cantar a beleza de Mato Grosso do Sul para ter a sensação de pertencimento? Até mesmo esta tese segue esse preceito. Estudar a música e a cultura deste estado para ser considerado sul-mato-grossense. Registrar a fauna e a flora. Historicizar o Trem do Pantanal. Valorizar os boiadeiros, os chalaneiros, os mascates, os guerreiros, os povos originários, os paraguaios, enfim, tantos e quantos. Enunciar para anunciar a boa nova da cultura, da vida e da continuidade, já que a música atiza a referência e a emoção humana a partir dos itens lexicais que surgem nas narrativas.

Território que se constrói a partir das fronteiras, nas diferenças, pelas alteridades entre si (Haesbaert, 2011). O que difere um território do outro é que o faz constituir o sujeito e, assim, este faz representação do território e de todos os aspectos que constituem tal território. É o caso das canções que proponho análise nesta tese. Construções poético-melódicas que falam sobre lugares, territórios que dão vida aos sujeitos e estes se representam, onde os sujeitos brotam da terra-mãe e possibilitam a vida dos outros, uma contiguidade e continuidade.

As terras sul-mato-grossenses se formaram após anos de histórias. Na verdade, não é uma formação, mas uma divisão territorial que possibilita a identificação dos espaços que constituem o estado. Um território que serve de janela para os compositores fazerem representação de toda a vida para a sociedade e, também, poder se identificar e (re)conhecer-se no mundo como habitantes de um território (Albagli, 2004).

Conhecer a cidade de Bonito para observar as águas cristalinas e ser levado pela correnteza. Viajar até Corumbá para sentir o vento que sopra na fronteira e beber da cultura de (des)encontros (Haesbaert, 2011). Ir até Ponta Porã para brincar com o mapa e estar, ao mesmo tempo, no Brasil e no Paraguai. Ou parar em Miranda para ser apresentado ao Pantanal e

⁵¹ Em galego, saudade.

observar a beleza da fauna e da flora que vive entre a cheia e a seca. Este é o território que acolhe os que vêm de fora do outro, pelo outro, para conhecer o que é do outro (Coracini, 2007) – como se MS tivesse aspectos identitários que extrapolam o imaginário do que é o Brasil. Isso é razão das constituições culturais, geográficas e histórias da formação dos povos sul-mato-grossenses.

E aos que aqui vivem? Que território é esse? Terra do boi, da erva-mate, das águas, da chipa, da sopa paraguaia, dos povos originários, dos sulistas, pernambucanos, paulistas, e de outros estados, mas também dos libaneses, haitianos, venezuelanos e de tantos outros que vêm. Terra dos que chegam, mas também da saudade para os que vão (Tuan, 1980). Terra dos morros, da onça-pintada, da novela Pantanal, das fazendas, das retomadas (alguns dirão invasão, mas isso é ideológico, todo dizer é) (Pêcheux, 2016) e da viola de cocho. De Manoel de Barros, como eu poderia me esquecer! Território que é palco para sua obra, em que os personagens são os moradores e a natureza que aqui se exhibe (Barros, 2010).

Território em que os compositores colhem os frutos na viola, a música. E que território fértil! “Chalana”, “*Kikio*”, “Sonhos Guaranis”, “Trem do Pantanal”, “Comitiva Esperança”, “Vida Cigana”, “Pé de Cedro”, “O Sol e a Lua” e tantas outras que falam sobre esta terra. O território chama atenção pelas suas constituições, história, povos, trabalho ou até pelo romance. Os compositores fazem deste local um lugar de produção cultural, representando o território e, também, a si mesmos. Uma forma de eternizá-los, tanto o território, quanto os povos.

Compositores que pelo território se “desterritorializam” para se “reterritorializar” (Deleuze; Guattari, 1994), saem em busca de transterritorialização (Haesbaert, 2012), constituem-se e regressam pela saudade que o território causa (González, 2024). Processos que, conforme nossa realidade, servem como exemplos para compreender o que acontece no caso de Mato Grosso do Sul, como é o caso de “Trem do Pantanal” (Roca; Simões, 1982). É provável que, após a divisão do estado, tenha sido necessário se desterritorializar, ou seja, um distanciamento do território subjetivo para uma construção da identidade sul-mato-grossense a partir de uma reterritorialização. O território é tão necessário para as comunidades que elas se distanciam para se aproximar, para se reconhecer, para se identificar.

Em tantos movimentos de desterritorialização, reterritorialização e transterritorialidade, Paulo Simões e Geraldo Roca, por exemplo, compuseram “Trem do Pantanal” (Roca; Simões, 1982), canção considerada o hino não oficial do estado. Neste processo de análise, percebo que o trem, neste caso o substantivo próprio, serve como território movente para os compositores.

Objeto que os livra das prisões temporais e os levam à liberdade. Um território-corpo (Haesbaert, 2020) que os possibilita reconhecer o Pantanal como espaço constituinte da identidade sul-mato-grossense. Como é possível uma canção ser elevada a hino não oficial do estado? Uma das respostas possíveis está na magnitude que o território e suas constituições têm para os sujeitos que coabitam nas terras narradas. O ato de se reconhecer na narrativa é o que pode, neste caso, potencializar a cultura.

Qual é o território de que estou falando? O MS do Pantanal, do Cerrado, da Mata Atlântica. Estado que faz fronteira com o Paraguai e com a Bolívia. Dos grandiosos rios Paraguai, Paraná, Miranda, Aquidauana, Pardo e tantos outros que “banham aldeias e matam a sede da população⁵²”. Território cortado pela Noroeste do Brasil, grandiosa ferrovia que teve seu apogeu e declínio no século XX. Trilhos que potencializaram a formação social, econômica e cultural do estado, que movimentou os povos e fez o mundo conhecer o Pantanal. Ainda que MT tenha em suas terras parte do Pantanal, é provável que o “usurpamos” de suas garras identitárias após a divisão. A partir da grande produção cultural sobre o território de MS, representando o Pantanal, tomou-se para si o que era apenas do outro, de Mato Grosso Uno.

Território em que as águas se movimentam e geram um dos acontecimentos mais belos das estradas deste estado: as comitivas. Atravessar a rodovia de Campo Grande a Corumbá e encontrá-las é corriqueiro. Boiadeiros em seus cavalos conduzindo suas boiadas para um terreno não alagado, lugar em que o gado encontra pastagem com fartura. Essa imagem, pintada no chão deste território, serviu de estúdio para os músicos, escritores, pintores. O território atravessava os sujeitos de maneira tão subjetiva que é preciso derramar a emoção nas artes. Um registro local que toma proporções globais, atingindo outros lugares, o que está próximo ao que pontua o escritor “Se queres ser universal, começa por pintar tua aldeia” (Tolstói *apud* Lages; Braga; Morelli, 2004).

E quanta arte já saiu daqui para o mundo! De seus grandes representantes, Manoel de Barros se destaca. É o poeta do que exorta seu amor pelas miudezas. Escreve que “No Pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites” (Barros, 2010, p. 206), ou seja, o Pantanal é grandioso, sem limites territoriais ou semânticos. A palavra não basta para expor o amor pela terra. Aqui observo o quanto uma terra tem importância para seu hóspede (Derrida, 2003).

⁵² Trecho da canção “Planeta Água”, de Guilherme Arantes (2012).

Na teledramaturgia, Mato Grosso do Sul ganhou espaço na última década do século XX com a novela Pantanal (Rede Manchete – 1990). Em sua refilmagem, pela Rede Globo, teve grande sucesso. Representar a cultura pantaneira, a vida dos seus, os animais, as crenças e tudo o que permeia a vida. E para engrandecer este momento, utilizou a música para ativar, ainda mais, as emoções dos telespectadores. Com a participação de Almir Sater, tanto na primeira versão, quanto na segunda, a novela serviu de reduto para a difusão das músicas de e sobre Mato Grosso do Sul.

Algumas das canções selecionadas para estes *corpora* de pesquisa estiveram em horário nobre da televisão brasileira. Outras, que não estão selecionadas para esta tese, também ocuparam lugar de prestígio. Canções que falam do território, das relações do homem com a natureza e dos produtos que se tem dessa relação (Oliveira Neto, 2009). De fato, o território é peça-chave nesta máquina, já que essa mesma trama não teria sentido se fosse gravada em outros territórios, como o Sul do Brasil, com seus grandiosos pinhais.

Os cantores vinculados à novela são identificados, a partir dela, como exímios viventes do território pelo qual a trama atravessa – o Pantanal. Aspectos que vão desde os acordes da viola até os marcadores linguísticos, roupas ou adereços. Todas essas representações são marcadas por uma memória discursiva (Pêcheux, 2015; Coracini, 2007) que permite ao telespectador associar o território, os personagens e as músicas ao estado de MS. O fato de a novela demarcar bem o território foi importante para que os sujeitos valorizassem ainda mais o território que abriga o pantanal. Questões como a preservação, o uso consciente dos bens oferecidos pela terra e o respeito pela “vida que brota da vida de Deus⁵³” foram abordadas na trama.

Mas este não é só o território do Pantanal. É o local “onde o Brasil foi Paraguai⁵⁴”. A história já nos mostrou isso e abordei este aspecto no capítulo histórico desta tese. A terra da fronteira com o Paraguai já lhe pertenceu e, por conta dos acordos após a Guerra do Paraguai (1869 – 1870), foi anexado ao Império do Brasil (1822 – 1889). E a história já registrou pela memória este acontecimento, como é o caso da canção “Sonhos Guaranis” (Sater; Simões, 2017), que ganha o público por enunciar as histórias e memórias do conflito que assolou a região do Cone Sul. Neste pensamento, parte de nosso território tem raízes paraguaias e isso pode ser analisado quando comemos uma chipa, ou uma sopa paraguaia, ou quando

⁵³ Trecho de uma oração que minha orientadora faz.

⁵⁴ Trecho da canção “Sonhos Guaranis”, de Almir Sater e Paulo Simões (2017).

encontramos um sujeito fronteiriço e ele se reconhece como “brasiguai” (Sprandel, 1992). A fronteira é isso, aquela que divide, mas que une. Aquela que serve de casa da fronteira, que “delimita um para cá e outro para lá” (Raffestin, 2005, p. 11), o ponto de encontro e de despedida entre os sujeitos que aqui se reconhecem e se fazem “amante das tradições de que me fiz aprendiz⁵⁵”.

Após discutir o conceito de território, é preciso dissertar sobre o conceito de **povos** e julgo que seja necessário iniciar com uma música que me marca, não pelo contraste de texto e melodia, mas pelas relações discursivas que se estabelecem ao receber a enunciação de sua materialidade. Portanto, um pouco da música internacional traduzida ao português, “Minha vida”, interpretada por Rita Lee.

Tem lugares que me lembram
Minha vida, por onde andei
As histórias, os caminhos
O destino que eu mudei
Cenas do meu filme em branco e preto
Que o vento levou e o tempo traz
entre todos os amores e amigos
De você me lembro mais [...]
(Lennon; McCartney, 2016).

Os sujeitos são aqueles que produzem ou se veem identificados nas produções. Caminhantes que, em muitos movimentos, se constituem nos e pelos territórios (Haesbaert, 2011), habitando e conhecendo outros territórios, os sujeitos são motivados, em processos identificatórios a construir produções que serão usadas pelo conjunto de pessoas – povo – como representação da cultura. Não é um processo rápido e, em conjunto com a teoria da análise do discurso, acredito que as condições de produção contribuem para que as produções feitas pelo sujeito sejam identificadas como pertencentes ao núcleo comum de determinado povo. Talvez este seja o eixo de minha tese e o que quero confirmar.

É o caso, por exemplo, da “Língua de Fogo”, título de um capítulo anterior, que carrega em sua memória discursiva as tristezas de um povo, as humilhações, o genocídio dos povos originários. Por meio desta memória discursiva que permite o sujeito se mover pela história, o Trem do Pantanal (aqui englobo objeto, espaço, tempo e música) passa a ter uma representação positiva, não só pelo povoar, pelo movimento ou pela aventura, mas também como uma representatividade do todo de um estado. Não é mais a Língua de Fogo, mas é o Trem do

⁵⁵ Idem.

Pantanal. Não deixa de ser território entre território, que, na década de 70, era um “território seguro” (Faccioni; Souza, 2021, p. 149).

Povo é o coletivo de pessoas. Os muitos “eus” se conectando, identificando de alguma forma e se reconhecendo como povo. Nós não existimos sem o nosso próprio coletivo. O que seria de um sujeito se ele não estivesse vinculado a um determinado grupo? O que pode ser observado é que “o Outro existe independente do Eu; o Eu é que precisa do Outro para existir” (Miotello, 2006), ou seja, os integrantes de uma sociedade só existem em seu núcleo, e não em sua individualidade. Portanto, para que possa haver manifestações culturais, é vital que os sujeitos se organizem enquanto grupo que compartilha ideais e aspectos culturais (Feijó, 2022).

É fato que este conceito parece confuso, mas é preciso desestabilizá-lo um pouco. Um sujeito, em sua heterogeneidade, individualidade e alteridade, não pode existir no mundo de maneira isolada, ele desapareceria. Agora, conectado a uma rede de outros sujeitos que, em suas alteridades, se vinculam a um eixo maior de identificação e se reconhecem, ele passa a existir em uma parte do mundo, em uma sociedade, fazendo parte de um povo (Feijó, 2022).

Por exemplo, no documento de identidade temos ao menos três gentílicos. Um da cidade de nascimento, outro do estado e outro do país. Isso sem considerar os sujeitos migrantes ou refugiados. Neste caso, um sujeito é três-lagoense, sul-mato-grossense e brasileiro. Em todos os exemplos, ele está inserido em povos. Vincula-se à cidade, ao estado e ao país. Reconhece-se como participante das três comunidades, ainda que, em certos momentos, compreenda que há uma representação que não lhe constitui, mas abarca um sujeito de seu mesmo núcleo.

Assim, do mínimo para o máximo, o povo se constitui pela alteridade. Um grupo é brasileiro porque não é eslovaco. O pantanal é sul-mato-grossense porque não existe na Paraíba. Um sujeito é três-lagoense porque não nasceu em Castilho. As identificações se dão, para o povo, a partir de suas diferenças, as alteridades. Por isso que nós, ao observamos as comunidades, podemos diferenciá-las. É por este motivo – de filiação – que sabemos identificar os sujeitos. A alteridade é pluralidade, entretanto, serve também para a exclusão daqueles que chegam às novas comunidades e são identificados por seus fenótipos, manifestações culturais e línguas.

Ainda que considerados sul-mato-grossenses, sabemos diferenciar quando um sujeito é de Ponta Porã e quando é de Aparecida do Taboado. A alteridade do povo não está apenas no local (que contribui intrinsecamente para este processo de diferenciação), mas também nos povos e em suas constituições enquanto sujeitos. O sujeito vinculado à cidade de Aparecida do

Taboado não foi, por conta da localização do município, apresentado ao idioma espanhol e, muito menos, ao guarani. Portanto, são considerados povos diferentes, os ponta-poranenses dos taboadenses, já que seus aspectos identitários são diferentes. São formações sociais que os distinguem dos outros.

O povo é o resultado do atravessamento das identidades individuais dos sujeitos para, assim, a construção de uma identidade coletiva, do povo, dos povos, o que Ortiz (1987) destaca como transculturação. Sendo assim, compreendo que o povo é o produto de toda conexão realizada pelos sujeitos. Os povos sul-mato-grossenses são os frutos de todos os processos de busca pelas identidades que se realizaram desde e antes da divisão do estado. O que é nosso? Como nos identificar? Como nos diferenciar do Mato Grosso? Acredito que singularizar os habitantes de Mato Grosso do Sul a “povo sul-mato-grossense” não seja coerente. Em razão de toda a formação do estado e dos que aqui se instalaram, acolheríamos, de melhor forma, se disséssemos “povos sul-mato-grossenses”, já que são vários povos que constituem o mesmo estado.

O que os povos fizeram para se diferenciarem e poderem ser identificados como sul-mato-grossenses? Eles fizeram narrativas. Construíram textos que falam sobre o lugar, sobre o território, sobre eles, sobre suas constituições e sobre tudo o que pode ser vinculado aos povos sul-mato-grossenses. A viola, o boiadeiro, o pantanal, a erva-mate, o trem, o boi, os rios, os povos originários, os imigrantes, os bandeirantes, os colonizadores, os viajantes, os comerciantes, os bichos, os trilhos, as fronteiras, a chipa, a sopa paraguaia, o sobá, as vazantes, os corixos, as onças, as capivaras, os jacarés, as cidades, os ipês e tudo, tudo o que pode ser apreciados nestas terras “de fertilidades mil⁵⁶”.

No início do livro de Almeida (2010, p. 5), na “Mensagem do Governador”, à época André Puccinelli, inquietou-me o trecho em que o então governador afirma que o estado de MS se edificou “pela força de vontade de homens e mulheres que souberam embalar sonhos maiores e, ultrapassando vontades visionárias, construir uma terra onde se compartilha generosamente as dádivas da natureza”. No enunciado do então governador, observo que um povo só é valorizado se sabe desenvolver o progresso. Desenvolvimento que é marcado pelo sangue de povos originários e de escravos feitos pelas coroas e bandeirantes. Não é um território que se compartilha, mas que se toma.

⁵⁶ Trecho do Hino de Mato Grosso do Sul.

Um território em que a justiça efetiva é a do povo, do 44⁵⁷ - Justiça de Mato Grosso. Quanto sangue do povo foi derramado para edificação de “sonhos maiores” (Almeida, 2010)? Lembro-me de um senhor me narrando uma história em Itaquiráí. Contou-me que, para entrar na mata, era necessário pedir permissão ao “índio” para não se perder, pois ali muitos foram mortos e, em forma de respeito, era preciso ter a licença. Uma história que não se nega, mas que se repassa de geração em geração. As mortes dos vários povos são comuns neste estado para a edificação dos povos sul-mato-grossenses. Povos que vestem a roupa enxarcada de sangue, o casaco e botas de pele e couro de bicho. Animais caçados e exterminados pela burguesia europeia dos séculos anteriores.

Os povos do SMT que desejaram ter suas próprias terras para arar, “para plantar e para colher⁵⁸”. Produziram muito mais do que frutos do agronegócio e deram a liberdade para chamar de “seu” este território. Agora, sim, os povos de MS, resultado de intentos para a divisão do Mato Grosso Uno, para a criação do estado de Maracaju ou de Campo Grande. Mas como ter nossa cultura se o que tínhamos até então ficou pertencente a Mato Grosso? Foi então que os povos se viram na necessidade de buscar uma identidade para si. Foram caminhando, buscando, inventando, construindo e identificando-se.

Quanta gente aqui chegou para participar, nos diferentes séculos, do progresso. Gentes que chegaram de todas as formas, de barco, a cavalo, de carona, de trem, de caminhão, fugitivo ou não. Gosto do trecho “É trem que chega, trazendo gente cheia de trem. Trem. Muito trem.”, de Flora Egídio Thomé, que apresenta o intenso fluxo de viajantes que chegavam pela Noroeste do Brasil na Estação Ferroviária de Três Lagoas. Povos que ajudaram a construir a formação social do estado. Ferroviários que conduziram passageiros aos seus destinos e constituíram a si e aos outros por meio do balanço dos vagões, pelos atritos das rodas com os trilhos, com os comércios dentro dos vagões ou fora, com despedidas que nunca mais foram saudadas. Todo este processo de proximidade ao trem causou um grande afeto pela Noroeste do Brasil.

Os povos deste lugar são muitos. Os paulistas que dominaram as cidades às margens do Rio Paraná e ajudaram a construir, por exemplo, a Usina de Jupiá em Três Lagoas. Paranaenses que se conectaram com o sul do estado. Os goianos e mineiros que fazem parte da formação social do leste do estado. Os mato-grossenses coabitam com os habitantes do norte do estado. E os da região oeste compartilham suas vidas com os bolivianos e paraguaios. As muitas etnias

⁵⁷ No Jogo do Bingo, quando se canta a “pedra” 44, antes é anunciado “Justiça de Mato Grosso”, em referência aos que faziam justiça por meio do calibre 44 da arma de fogo.

⁵⁸ Trecho da canção “Casinha branca”, de Joran Ferreira da Silva e Gilson Vieira da Silva (2016).

de povos originários que vivem em MS contribuem para a construção do mosaico sociocultural. Tantos e quantos povos! Diferentes em suas manifestações culturais e que foram se agrupando, ora de maneira livre, ora forçada⁵⁹, para formarem os povos sul-mato-grossenses. Uma identidade que é marcada pela pluralidade, pelos povos da fronteira e, sobretudo, pelas interrelações que são estabelecidas entre os povos que aqui vivem.

Assim se consolidaram os povos sul-mato-grossenses, pela luta, pelo sofrimento, pela servidão e pelo sangue. Tudo em prol do bem comum, do bem da província, da capitania, do império, do estado e do país. O individual se empenhando para o povo, pelo povo. E, para registrar tudo isso, os sujeitos produziram e produzem narrativas.

Por fim, seguindo o pensamento apresentado no começo deste capítulo, conceituo o que compreendo por **narrativas**. Para isso, preciso articulá-lo com o texto galego “A palavra”, de Manuel Maria.

A palavra
Nós, de verdade, unicamente temos
a palavra. Só a palavra verdadeira
pode traduzir a fecho
e insondável soidade do nosso ser.
Só a palavra. A própria.
A que pertence à nossa língua.
A que amamos. A que usa,
conhece e reconhece a nossa gente.
Sem a palavra seria a pobreza,
a miséria total, a impotência
a escuridade e o nom ser.
Mas hai quem manipula, força,
retorce, desfai e prostitui
o autêntico senso da palavra.
Hai quem mente. E ainda hai
o frio, feroz assassino da palavra
(Maria, 2016, p. 85).

Manuel Maria, poeta galego, escreve sobre a palavra, o homem e suas funções. O que seria do homem sem a única constituição que lhe sobra? A palavra é vida que brota do movimento das cordas vocais e da viola, da língua e da boca. Fazer-se existir é posterior à palavra. Primeiro vem o mistério da fala, depois o homem. Renato Teixeira já havia denunciado este suspense na canção “O maior mistério”. O homem não entende o mistério da linguagem. Que belo é o uso da fala. A palavra constrói a existência do próprio homem, ainda que ele

⁵⁹ Estou falando sobre as culturas originárias que foram assimiladas pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI) no século passado.

mesmo projete a palavra. Que função grandiosa tem a palavra, dar vida ao que lhe jogou ao mundo, como um paraquedista que salta do avião que lhe permite olhar o mundo do mais alto ponto, para depois ganhar o mundo num voo livre e conquistar sozinho os méritos. Sem, assim, vangloriar a tão merecedora da vitória, a palavra. É pela palavra que se constroem as narrativas.

A narrativa é o produto que os participantes de uma comunidade fazem para representar a vida que os rodeia. Tudo o que está na sociedade pode ser usado para construção de uma narrativa. Contudo, os povos selecionam aquilo que é comum, ou quase, para todos, ou seja, o que pode ser identificado pelo grupo social como uma representação do “nós”. Nesse sentido, seriam as canções narrativas? Digo que sim. As canções são narrativas que falam do que é comum, do estado e de tudo o que faz parte dele, entre de seus limites fronteiriços e, além mesmo, os que extrapolam. São canções que falam sobre um povo que habita um território. Logo, é a narrativa um produto da relação do sujeito com o território. Uma construção que se dá na e pela linguagem, por meio das narrativas, que aqui chamarei de discurso.

As canções aqui, neste texto, são discursos, são acontecimentos (Foucault, 2014) porque são únicas e, a cada nova enunciação, projetam novos sentidos ao mundo. Discursos que possibilitam diferentes discussões sobre a construção “polêmica” da identidade sul-mato-grossense. Polêmica em que sentido? Provável que seja em relação às origens e sobre esta palavra, sabemos que é complicado discuti-la, já que, em AD, um discurso não tem origem, são vozes outras que falam. Vozes tão distantes que é impossível chegar a um “início”. Portanto, o que levo em consideração para o conceito de narrativa é a música enquanto acontecimento. A música que é discurso, e um discurso que é melodiado, transformando letra estática em som que ecoa pelas ondas do rádio e criam identidades.

A música e toda a sua materialidade linguística são uma narrativa poética, já que completam as características da tipologia narrativa e poética pela construção da poesia da música. Além do texto escrito, a materialidade traz outro elemento que evidencia que um texto é música, a estética musical, que é composta pela melodia, harmonia e ritmo. A conexão entre as duas linguagens, música e literatura é o que possibilita no sujeito a subjetividade e a identificação a partir da experimentação no/sobre o território.

Compreendo que as músicas são escrituras. Textos em que os sujeitos deixam sempre traços, seus rastros e suas identidades (Coracini, 2003). Palavras que os povos utilizam para existir, para registrar suas formas de ver e agir no mundo. O que, para mim, é uma forma de transformar a palavra – o que resta ao sujeito – em discurso. Os músicos, ao utilizarem a

palavra/música/discurso para participarem de um povo que integra um território, estão se registrando enquanto sujeitos da alteridade, sujeitos que usam a palavra para se diferenciarem dos demais.

É na narrativa que os sujeitos se colocam, em que eles depositam toda sua incompletude, o seu desejo. É pela palavra que ele constrói o seu mundo, que ele desfaz e que ele refaz sua história por meio da escrita. Relembro que esta é uma etapa muito necessária para a construção da cultura, já que é neste momento que o sujeito vai registrar a si e a tudo o que envolve o seu território. É, neste pensamento, a narrativa uma forma de resistência (Bosi, 1996). A escrita tem esse papel. Como as sociedades antigas são lembradas nos dias de hoje? Pelos vestígios históricos que foram deixados, em especial, pelas pinturas ou escritas que foram encontradas ao longo dos anos. Foi e é pelas formas de registro que o sujeito existe. Se não há registro, não há cultura e, em consequência, não há povo.

Os povos sempre usaram as escritas para se fazerem existir no mundo. Os *homines sapientes* se registraram por meio das artes rupestres, uma forma de desenho usada para representar a vida daquele momento, como fatos momentâneos, conflitos, caças, migrações ou tantos outros acontecimentos. Os egípcios escreveram em seus templos por meio dos hieróglifos e se eternizaram pelos milênios. Os portugueses tiveram seu reconhecimento com Camões, assim como os espanhóis com Cervantes, e os ingleses com Shakespeare. Os povos originários, pelos grafismos, objetos tradicionais, pinturas e adornos de seus corpos. Em cada povo, as narrativas serviram para o registro histórico de suas identidades e para suas continuidades na história. Estes são alguns exemplos que me levam à compreensão de que o registro, seja na pedra, seja na pele, seja na tela, marcam os sujeitos, suas manifestações e alteridades.

Em desencontro com este pensamento, os regimes autoritários fizeram o possível para exterminar povos considerados rivais. É o caso, por exemplo, da Alemanha nazista, que, além de conduzir a aniquilação dos povos judeus, ciganos e entre outras comunidades, preocupou-se com o apagamento dos registros escritos de suas vítimas. Incinerou livros, documentos e todas as formas de registro civil de um povo a fim de potencializar não um esquecimento, mas um severo apagamento. Como se lembrar se as provas da existência estavam sendo eliminadas? Outro exemplo da função das narrativas como formas de registros são as comunidades originárias que tiveram seus territórios usurpados nos últimos quatro séculos e que agora lutam pelo direito da terra originária. Contudo, como comprovar essa posse? Eis um grande problema. Cabe aqui uma frase que muito ouvi: “se não está no papel, não tem valor”. Um dizer um tanto quanto complexo, já que as línguas originárias passaram pelo processo de transcrição da fala

para a escrita durante os últimos séculos. O que, neste caso, não garante a posse das terras, visto que este processo vem da influência dos europeus sobre a nossa comunidade. Enfim, apenas alguns exemplos de como as escrituras são fundamentais para a sobrevivência e, também, para a existência das comunidades em seus territórios.

Após caminhar por vários locais e observar os modos com que as sociedades utilizam as narrativas para serem identificadas, entendo que as narrativas exercem a função de elo para que os povos, em contato com um território, possam apresentar suas formas de existência aos demais sujeitos do mundo. É pela e na narrativa que um povo pode, assim, exercer seu papel de comunidade. Logo, a narrativa é o produto da relação de um sujeito com outros sujeitos dentro de uma comunidade que se identificam como povo e todos eles coabitam um espaço chamado de território e constroem a cultura. E, em grande parte, usam o pronome possessivo para denominar o seu pertencimento a tal território. O meu, o nosso território.

No caso da divisão do estado de Mato Grosso, incomoda-me, no bom sentido, o artigo “Para quem fica a Seriema?⁶⁰”. Um texto que discute sobre a apropriação dos bens culturais que foram construídos e pensados no Mato Grosso Uno e que agora deveriam fazer parte de um ou de outro. Cultura tem dono? Parece-me que não, mas pelo menos uma filiação é necessária. Neste texto, o jornalista Valfrido Silva utiliza a canção “Seriema do Mato Grosso” (Pai; Zan, 2019), para discutir as questões identitárias após a divisão do estado. O texto canta a beleza da seriema: “Ó seriema do Mato Grosso teu canto triste me faz lembrar [...] Maracaju, Ponta Porã, quero voltar ao meu sertão [...]”, é claro que, antes da divisão do estado, falar de Maracaju e Ponta Porã enquanto pertencentes ao estado de Mato Grosso era comum. Contudo, após a divisão, como isso fica? E a canção, pra quem fica? Para Mato Grosso ou para Mato Grosso do Sul? A seguir, para ilustrar a discussão, apresento a obra “Seriema em disputa”.

⁶⁰ Texto de autoria de Valfrido Silva, publicado no Jornal “O Progresso”, em 10/05/1999, texto integrante da coletânea “Sonhos e Pesadelos”, de 2007. Muito gentilmente, o autor enviou-me o texto em razão de não estar disponível em formato digital.



Figura 12 - Seriema em disputa

A seriema, nesta produção, representa a cultura, o resultado entre o território, povo e a narrativa. Em relação aos itens presentes na ilustração, o braço superior, com tom azul mais voltado para o roxo, simboliza o estado de MT, já que sua tonalidade nos remete à sua bandeira. Por outro lado, o braço inferior, preenchido com um azul-claro, rememora à bandeira de MS. Ambos os braços tentam, a todo momento, surripiá-la ou apanhá-la, como se o outro não tivesse direito ao que pertencia ao todo.

Em relação ao ato de dividir os bens materiais, o Art. 21, Capítulo III, da Lei Complementar de 11 de outubro de 1977, afirma que “O patrimônio da Administração Direta do Estado de Mato Grosso existente, a 1º de janeiro de 1979, no território do Estado de Mato Grosso do Sul, fica transferido a este Estado”. Nesse sentido, os bens seriam divididos conforme suas localizações. Contudo, há que se questionar, no que se diz respeito aos aspectos culturais, como dividi-los? O que fica para Mato Grosso e o que resta para Mato Grosso do Sul?

E no caso do hino do estado de Mato Grosso⁶¹, em que Domo Aquino Correa escreve na última estrofe “Dos teus bravos a glória se expande De Dourados até Corumbá”, mencionando as cidades de Dourados e Corumbá, como justificar essa questão, já que as cidades não mais fazem parte do estado? A resposta de uma comissão formada para reconhecer ou não o hino de Mato Grosso foi que, por fazer referências a locais do movimento e da atuação de Tenente Antonio João Ribeiro, as cidades falam do heroísmo de um sujeito em defesa da soberania nacional da época, que faz parte da história do estado e da nação (Jucá, 1990; Carvalho, 2019; Fernandes, 2023).

Como se pode perceber, a cultura envolve um tripé: o território, que serve de base para a produção da cultura; o povo, que é aquele que manipula os bens para a geração de cultura, e a narrativa, que é o resultado da relação entre território e povo; aspectos que constituem a cultura. Caminhos fazem caminantes; trilhos, os passageiros, e o território, o corpo. O balançar dos vagões, o correr das águas e o mover dos pés modificam e constituem o sujeito de maneira constante.

Entre os territórios, os povos, as narrativas e, pelo que dissertei, observo que a cultura, neste olhar, pode ser considerada como um resultado construtivo da interação entre o sujeito e o território. Este produto, para mim, são as narrativas que, atreladas aos processos identificatórios, instigam os sujeitos “à necessidade de respondermos, para nós mesmos e para o mundo, “quem somos” e “o que queremos” para o nosso” local (cidade, estado e país) (Napolitano, 2014, p. 07). “Existir no mundo”, como discute Feijó (2022), é uma manipulação e uma construção da cultura que se faz a partir das narrativas.

O povo é parte do território, assim como o território é parte do povo. Este território, constituído pela natureza, é o povo. Brandão (2015, p. 68) escreve sobre o tema e afirma que “a cultura é o mundo que transformamos da natureza, em nós, à nossa volta e para nós”, uma manipulação que se converte em narrativas e em culturas. Representar o território que habito

⁶¹ Escute ao [Hino de Mato Grosso](#).

para, depois, ser identificado no mundo como singular e participante de tal local. O autor recorda que estas manipulações são oriundas do trabalho “coletivo e social na transformação da natureza dada, em um ambiente intencionalmente criado”, o que vai ao encontro do pensamento de Hobsbawm (1984) sobre as “tradições inventadas”. Penso que qualquer item lexical, transformação, manipulação, invenção ou construção possibilita a desestabilização do que é a cultura e neste texto uso o construir pelo sentido temporal que ele traz, de morosidade, de um processo, e que permite a cultura um caminhar, o caminho da cultura.

Ao lado do que pensa Feijó (2022), Brandão (2015, p. 72) pontua que “somos seres da natureza transformada pela cultura que criamos para sermos seres sociais e significativamente existentes no planeta Terra” e existimos a partir de um território e, depois, das narrativas que são construídas “em nós e para nós”. Em um constante processo, a cultura é atravessada pelos territórios e povos, constituída do movimento, dos encontros e dos desencontros. Como Brandão (2015, p. 111), compreendo que a cultura “é algo que sempre e inevitavelmente estamos criando”, e este processo pode ser identificado pela língua, por meio do efeito de sentido que o gerúndio causa, de constância, de regularidade e continuidade.

A cultura é sempre movimento e construção. Por ter esse caráter de continuidade, passa por “reformas” e acaba sofrendo mudanças, o que prefiro chamar de transculturações (Ortiz, 1987). Com isso, a cultura “não fica restrita ao produto [...], estático dos resultados ou dos objetos, [...] é tomada como fator dinâmico de ação, formação e transformação” (Martins, 2012, p. 02). Pertinente pontuar que estes movimentos são subjetivos e são conduzidos pelos sujeitos, por suas constituições e pelas condições de produção.

É neste pensamento que Wagner (2010) considera que a cultura é uma invenção humana e se dá por uma necessidade social. A partir do que afirma Wagner, penso nas condições de produção de MS, entre a divisão de MT e a criação de MS, momento em que a classe artística se viu diante de uma “necessidade”, do desejo de inventar e construir culturas para chamar de “nosso”, para serem reconhecidos como sul-mato-grossenses. Wagner (2010, p. 105) comenta que “a necessidade da invenção é criada pela dialética e pela interdependência que ela impõe entre os vários contextos da cultura”, o que me leva ao momento já mencionado, em que era preciso “inventar tradições”. De acordo com pesquisador, a invenção se dá “uma vez que “esgotamos” nossos símbolos no processo de usá-los, precisamos forjar novas articulações simbólicas se queremos reter a orientação que possibilita o próprio significado”.

Enxergo a cultura como uma construção coletiva e social que nasce a partir das narrativas, que são produtos das relações entre povos e territórios. Os povos constroem suas culturas de acordo com suas “necessidades” e possibilitam que os integrantes de suas comunidades se constituam de tais construções. Por ser subjetiva, transcultural e transterritorial, não pode ser encerrada em fronteiras ou em caixas, ela é transcendente e ultrapassa os limites impostos. Logo, o que quero dizer é que esta construção pode ou não abranger a todos os que habitam o estado de MS. A cultura, como disse, é movimento e os povos fazem parte desse caminho, o que os leva a serem constituídos pelas construções de todas as estações que passar em sua existência.

Para finalizar este capítulo, proponho uma problematização. Acredito que a cultura é um discurso em forma de tatuagem nos corpos dos sujeitos (Mendoza, 2020). Cultura como trilhos, que vão tatuando os sujeitos que neles atravessam. Dormentes que sustentam as tatuagens culturais. Trilhos que sustentam e marcam o caminho da cultura. Ferro que tatua o homem e registra o boi como posse. A cultura pertence ao sujeito, assim como o sujeito à cultura⁶². Penso, portanto, que é um povo marcado pelas andanças e pelas marcas que ficam destes movimentos. Para reflexão, segue a canção “La huella”, de Macaco.

Son una letra que no está escrita
El punto suspensivo, el interrogante
Una curva que no avisa
Un olor en el eco
Un territorio que se agita
Las idas, las bienvenidas
Que caminan sobre una misma avenida
Son batallones de dos, son lucha compartida
Son un verbo abreviado, un surco en el aire
Una nota sostenida
El reto de un adivino
Las ramas de un árbol bailando en los brazos del tiempo
Un paso que no se olvida
Son tantas, tan diferentes, tan parecidas
Tienen una cosa en común
Todas dejan marca
Todas dejan huellas bajo la piel
Son nuestras historias tatuadas⁶³
(Macaco, 2015).

⁶² Releitura da obra de Pessoa (1995).

⁶³ São uma letra que não está escrita. As reticências, a interrogação. Uma curva que não avisa. Um cheiro no eco. Um território que se movimenta. As idas e as boas-vindas que caminham sobre uma mesma avenida. São batalhões de dois, são luta compartilhada. São um verbo abreviado, um sulco no ar. Uma nota sustentada. O desafio de uma cartomante. Os galhos de uma árvore dançando nos braços do tempo. Um passo que não se esquece. São tantas, tão diferentes, tão parecidas. Têm uma coisa em comum. Todas deixam marcas. Todas deixam rastros debaixo da pele. São nossas histórias tatuadas (Tradução própria).

Primeiro Remate

Eu cheguei aqui com meus próprios pés e hoje tenho minha raiz
(Sater; Simões, 2006).

Arquitetei a parte I de modo que os capítulos estivessem conectados por meio das condições de produção (Orlandi, 2015). Não há cultura sem história. Não há povo sem o seu território. E, sem estes aspectos, é impossível produzir sentidos de suas narrativas.

Da ilustração até as palavras finais do capítulo da cultura, falei de Mato Grosso do Sul. Primeiro, nas linhas da história, fui dividindo os territórios em seus tempos cronológicos, para que o(a) leitor(a) se localizasse. Em momentos, falei do território enquanto pertencente à Coroa Espanhola e, já nos finais, a Mato Grosso do Sul, que é o que perdura até os dias de hoje.

Associo o registro histórico neste texto aos vestígios deixados pelos povos antigos, como o exemplo citado por Feijó (2022). Pelos rastros históricos ou linguísticos, discuto os fatos que rodearam tal organização social. É preciso narrar a história para poder, em um processo, (in)compreender os fatos e os rumos tomados pelos povos. O sujeito é histórico e suas narrativas, que aqui são músicas, constituem sua existência.

Observo que os violeiros são os grandes personagens desta tese. Sujeitos que, por meio de suas subjetividades, trajetórias, encontros, despedidas, e amor aos territórios, constroem narrativas que possibilitam representação, identificação e, por fim, cultura.

Após dissertar sobre os temas e viajar nas conceituações dos autores aqui citados, concluo esta parte com minha compreensão do que seja a cultura. Entendo que a música é parte integrante dos aspectos culturais de uma comunidade organizada. A partir da música que se produz representações e isto é parte do processo de identificação, que entendo ser cultura. É a narrativa, portanto, o trabalho com as palavras, os sons e ritmos, que, articulada aos fatos históricos, territórios e povos, gera cultura.

PARTE II

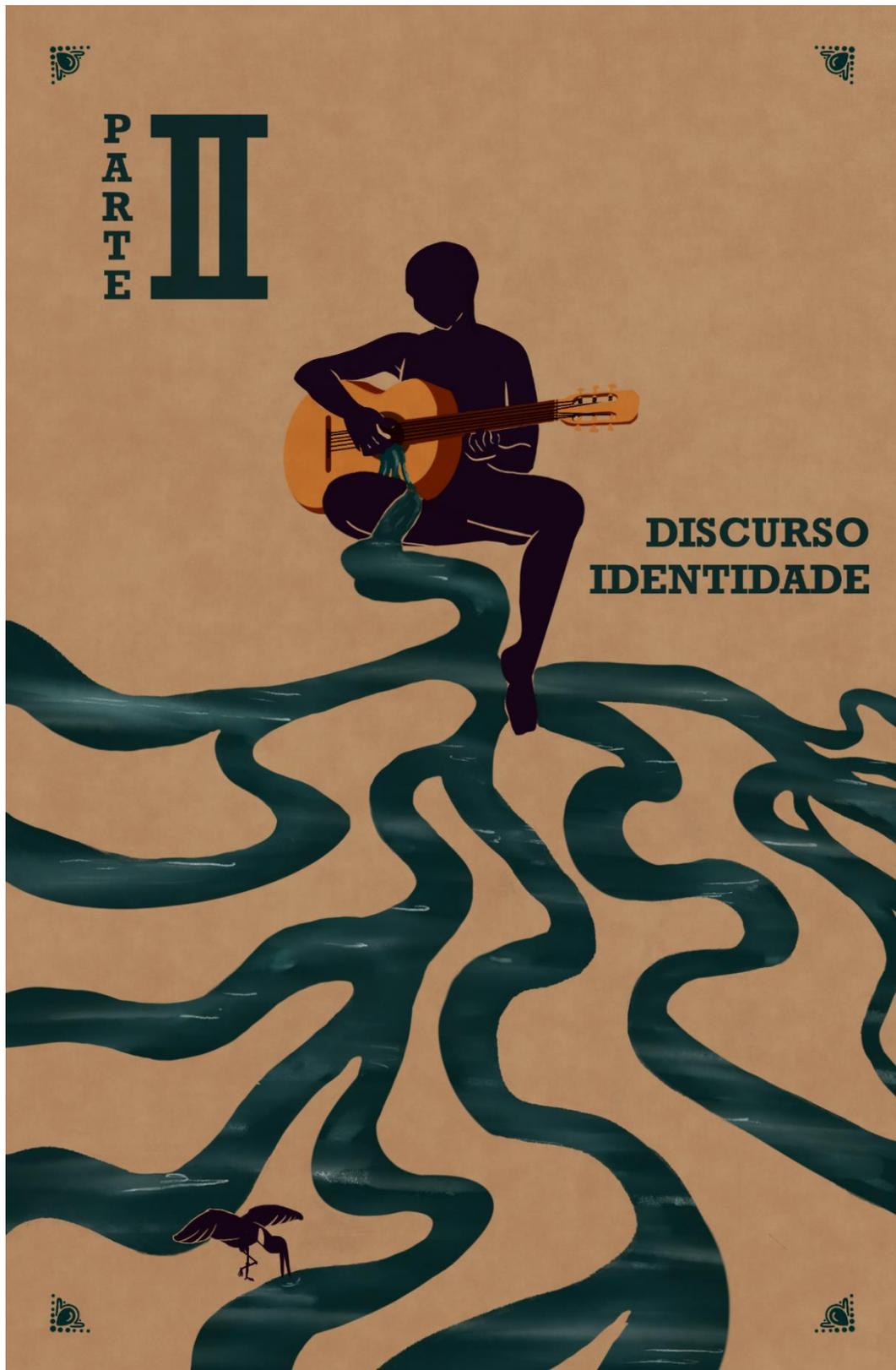


Figura 13 - Discurso e identidade

Segundo Prelúdio

As águas no Pantanal são ariscas, estabelecem-se em um local, mas logo depois migram para outro. Este processo é conhecido por dois nomes: cheia e vazante. Na cheia, momento chuvoso, o Pantanal assume a característica de maior planície alagável do mundo. Já na vazante, época de seca, as águas vão baixando, apresentando o território que estava encoberto. Da mesma forma, os enunciados, quando desestabilizados, emergem, possibilitando a aparição de sentidos outros.

Com a ilustração desta parte, quis representar dois aspectos: o povo e o território. O sujeito, posicionado no centro, tem em suas mãos um violão. Do instrumento, ao ser tocado, saem águas por várias direções. É a partir do violão que o sujeito faz a representação de si e do território. As águas representam o Pantanal e isso fica marcado com a ilustração do tuiuiú no final da página. Esta ave, por suas dimensões grandiosas, é conhecida como símbolo do pantanal. Em uma relação harmoniosa, território, homem e natureza se unem para dar sequência na beleza da vida.

As águas que correm nas várias direções também possibilitam uma leitura sobre os sentidos que os discursos têm e os múltiplos caminhos que um sujeito faz ao se deparar com um discurso. As palavras no canto superior direito, “discurso” e “identidade”, anunciam as intenções de se falar do sujeito e do discurso no capítulo teórico-metodológico. As linhas que seguem apresentam os conceitos que utilizo nas análises da parte III. Caminhos diferentes que vão em direção de suas incompletudes.

Águas que vão serpenteando os territórios e alocando-se em outros lugares. Enunciados são águas correntes que trançam os rios e os corixos. Discursos que são enunciados e tomam caminhos outros com o movimento causado pelas ondas sonoras. Sentidos que são levados pelas águas e sujeitos que se renovam a cada encontro com as águas dos rios. Águas e sentidos, e quantas e quantos. Entre cheias e vazantes, os sentidos se emaranham pelo território e levam em suas constituições, além de sentidos, representações e identidade. Som e água que representam através de suas narrativas, o território e o povo.

3. RIOS QUE TRANÇAM CONCEITOS

São como veias serpentes
Os rios que trançam o coração do Brasil
Levando a água da vida
Do fundo da terra ao coração do Brasil
Gente que entende
Que fala a língua das plantas, dos bichos
Gente que sabe o caminho das águas, das terras, do céu
Velho mistério guardado no seio das matas sem fim
Tesouro perdido de nós
Distante do bem e do mal
Filho do Pantanal
Lendas de raças, cidades perdidas nas selvas
No coração do Brasil
Contam os índios de deuses que descem do espaço
No coração do Brasil
Redescobrimo as Américas 500 anos depois
Lutar com unhas e dentes pra termos direito ao depois
Fim do milênio, resgate da vida, do sonho, do bem
A Terra tão verde e azul
Os filhos dos filhos dos filhos
Dos nossos filhos verão
(Viana, 2001)⁶⁴.

A composição “Pantanal”, de Marcus Viana, dialoga com a ilustração que abre esta parte e sintetiza o que foi dito em páginas anteriores, sobre a formação dos povos sul-mato-grossenses, os aspectos históricos e geográficos e a questão das dizimações das populações indígenas. Tudo isso constitui a história de MS, tanto o progresso, quanto o retrocesso. O progresso que traz o asfalto e “mata o capim⁶⁵”, o desaparecimento das comunidades e os reaparecimentos dos povos, e a (re)existência dos povos. Ainda que fatos como estes permaneçam na atualidade, o Pantanal resiste, porque água é vida, as matas se refazem e os povos renascessem, constituindo uma grande diversidade em MS.

Ouvi tantas músicas nestes últimos dez anos que, a partir delas, fui, junto de minha orientadora e meu coorientador, discutindo questões pela/na/de linguagem. Palavras enunciadas e organizadas com melodias que fazem parte dos aspectos teóricos desta tese. Portanto, como uma experimentação, apresento os conceitos e convido canções para poder, assim, discuti-los. Como ser diferente disso se a música me atravessa, assim como a história e a linguagem? Em

⁶⁴ Para ouvir a canção e o álbum completo, acesse o link: [Marcus Viana - Pantanal - Suíte Sinfônica - \(Álbum Completo\)](#).

⁶⁵ Trecho de “Na beira do trilho”, de Roca e Simões (2019).

razão das experiências outras que me constituem e, sobretudo, pela música, escrevo entre texto e melodia.

Nesta perspectiva, optei pela da Análise do Discurso de linha francesa pelas possibilidades de trabalho com a materialidade linguística. As discussões que aqui faço emergem de leituras, aulas, pesquisas *in loco*, orientações, entrevistas e tantos passos outros que me conduziram a desestabilizar os sentidos que eu tinha (ou ainda tenho) sobre a linguagem e identidade. Assim, a partir dos encontros e desencontros do meu percurso de doutoramento, construo sentidos sobre os conceitos a partir da canção mencionada e de mais canções com que for possível fazer um interdiscurso.

Assim como os rios que se embricam, sobrepõem e atravessam, preciso, ao convidar um novo conceito, discuti-lo logo em seguida. Acredito que, desse modo, sustento esta tese e costuro discussões. Como mencionei o termo identificatório, começo por ele e por identidade. Coracini (2003, p. 198) compreende o conceito de processo identificatório por um “processo complexo e heterogêneo, do qual só é possível capturar momentos de identificação”, um movimento de ida e vinda, de fronteiras, de encontros e desencontros, de línguas, de linguagens e de povos que conduz o sujeito em busca, infinita e ilusória, de completude à sua identidade, “perseguido sua identidade vazia ao longo da história” (Foucault, 2005b, p. 07).

Dias (2016, p. 44 - 45), sobre este conceito, disserta que “não acontecem de forma estável e pacífica e nunca podem ser tomados como prontos”, é um caminho sem fim, rumo ao desejo que se tem de constituição de identidade. Todo esse percurso histórico do sujeito é construído “em embates, disputas e lutas pelo poder e saber, legitimando verdades e impondo ao sujeito formas de representações, de sentido, de dizer e de se dizer”, tudo na/pela linguagem. Identidade atravessada pela linguagem e que se dá “em um movimento ilusório, de ficção e está em constante processo de transformação”.

Todos vivenciamos este processo e a construção de identidades para si. Compositores que são atravessados por este processo e pela constituição de suas identidades. Este acontecimento pode ser observado na biografia de cada um ou nos trechos narrativos que explicitam os percursos dos processos criativos. É possível vê-lo ainda na incessante busca de reconhecimento do território após a divisão de MT e criação de MS, um processo identificatório que gera canções simbólicas e identidades, todas constituídas pela/na linguagem.

Linguagem aqui compreendida como opaca, porosa, incompleta, que não permite visualizar com clareza a realidade através de sua materialidade, já que ela não é clara (Coracini,

2014). Tampouco é a linguagem uma única possibilidade, um só destino, mas, sim, há vários dentro de seu todo, como um trem percorrendo os trilhos e podendo parar em uma estação ou em todas. Caminhos que, através da subjetividade da linguagem, percorrem-se para chegar a lugar nenhum, no endereço da incompletude. Plural, diversa, heterogênea, a linguagem é o local do mistério, do descobrir-se, ver-se, significar-se, mudar-se e ressignificar-se. Mistério da linguagem que é comentado por Renato Teixeira em sua composição “O maior mistério”, exaltando a beleza da fala e de suas constituições. Linguagem, portanto, da falta e que é esfacelada, assim como o sujeito que dela se constitui e, também, do outro por meio do outro (Coracini, 2007).

A linguagem materializa os discursos que são ditos pelos sujeitos em diferentes momentos histórico-sociais (Foucault, 2014), enunciados em novos acontecimentos discursivos, constituindo os interdiscursos. Para Coracini (2007, p. 09) interdiscurso “são as inúmeras vozes, provenientes de textos, de experiências”, enunciados que se aproximam do sujeito, através do outro, e “se entrelaçam numa rede em que os fios se mesclam e se entretecem”. São discursos fragmentados e que vão constituindo o sujeito por meio da memória discursiva, materialidades linguísticas que o precedem, alteram-se e a ele se entregam (Coracini, 2007). “A fonte da ilusão” (Espíndola, 1998) é repleta destes interdiscursos, renunciando os discursos sobre o Natal nórdico para o sulista pantaneiro e exortando um discurso pantaneiro e sul-mato-grossense. Transformações que atingem os processos identificatórios e, por consequência, os sujeitos.

Em consideração à arqueogenealogia foucaultiana e à escrita deste capítulo, observo que cada canção contribui como uma narrativa para a enunciação de um território e de um povo. Em minhas reflexões, o discurso das canções possibilita a memória do próprio povo, “como os rios que trançam” já-ditos, subjetividades e “novos discursos”, formando os interdiscursos por meio das formações discursivas que apontam para diferentes aspectos do Pantanal, trazendo à tona a memória discursiva que constitui a cultura e o arquivo que aqui tratamos. Cultura está aqui, lá e acolá, nas fronteiras internas e nas externas (Haesbaert, 2011). A cultura não tem fronteiras, ela caminha e viaja com os sujeitos, suas subjetividades que neles constituem. O interdiscurso é formado pelos elementos que habitam os lugares.

Em relação ao discurso, compreendo que “não haveria, portanto, começo” (Foucault, 2014, p. 06), logo, o discurso é uma consequência das relações entre os sujeitos, uma parte do grande ciclo da vida. “E em vez de ser aquele de quem parte o discurso eu seria, antes ao acaso

de seu desenrolar, uma estreita lacuna”, um corixo que conduz o discurso ao ser curso, ao desague e “[a]o ponto de seu desaparecimento possível”.

Mas o que pode dizer um discurso? A propósito, a música é este discurso e “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual e com o qual se luta” (Foucault, 2014, p. 10). E pelo que se luta, pelo meu gesto interpretativo, é pelo reconhecimento e pela identificação de si através do território. Sobre isso, a música “é o próprio poder do qual queremos nos apoderar” (Foucault, 2014, p. 10), usufruindo do poder que ela propicia em relação aos outros, já que causa alteridade. Há uma grande subjetividade por este discurso que acaba sendo um “tesouro perdido de nós⁶⁶”, um objeto do desejo (Foucault, 2014) que buscamos.

“O discurso nada mais é do que o reflexo de uma verdade que está sempre a nascer diante dos seus olhos” (Foucault, 2014, p. 46), que se ressignifica a cada vez que é enunciado e em diálogo com o que é historicizado, de modo a ser (re)enunciado conforme a ótica de quem o vê. É um “velho mistério guardado no fundo das matas sem fim⁶⁷”, sem limite de significados “porque todas as coisas que manifestaram e ofereceram o seu sentido podem reentrar na interioridade silenciosa da consciência de si” (Foucault, 2014, 46), sendo possível a alternância de seus olhares ao que seja a verdade. Enunciados que são atravessados por outros e que, em uma grande cadeia, tornam-se outros. Em certa rede, essa relação enunciativa entre os discursos é tida como o interdiscurso (Foucault, 2014), constituindo o arquivo.

Foucault (2008, p. 146) ao enunciar que “não entend[e] por esse termo a soma de todos os textos que uma cultura guardou em seu poder, como documentos de seu próprio passado, ou como testemunho de sua identidade mantida”. O arquivo não é um conceito que está “guardado no fundo das matas sem fim⁶⁸”, que resguarda em si algum conteúdo ou que preserva uma história a ser contada por um registro ou conservação dos “discursos de que se quer ter lembrança e manter a livre disposição” (Foucault, 2008, p. 146).

Distante do conceito já cristalizado de arquivo em nossa língua, aquele que guarda um material qualquer que seja, Foucault (2008, p. 147) possibilita que sejamos levados por um efeito de sentido de que o arquivo é a “lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”. Logo, com Foucault (2008, p. 147), há uma justificativa para que um enunciado surja, ele não está apenas condicionado ao

⁶⁶ Trecho da canção “Pantanal”, de Marcus Viana (2001).

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Idem.

desejo de dizer, mas intrínseco ao fato de poder ou não existir e ser permitido pelo arquivo a ser enunciado. É uma rede que possibilita ao enunciado sobreviver ao tempo, mas não de modo eterno, visto que o arquivo “é o que faz com que [os enunciados] não recuem no mesmo ritmo que o tempo”. Tampouco o arquivo é “o que recolhe a poeira dos enunciados que novamente se tornaram inertes e permite o milagre eventual de sua ressurreição”, já que o enunciado está atrelado a “regularidades específicas” de existências (Foucault, 2008, p. 147).

Ao associar o conceito de arquivo de Foucault à realidade de minha tese, questiono: qual relação se estabelece entre as canções e o arquivo? O arquivo, em meu gesto interpretativo, atua em três momentos, na enunciação, continuidade e na extinção. Ao compor, parte-se de um local e a partir de cadeias discursivas próximas, como é o caso dos aspectos identitários de MS, os discursos são enunciados, assim como a “água que nasce da fonte⁶⁹”. Além disso, o arquivo autoriza que estes enunciados, produzidos antes, permaneçam existindo, até que se possam desintegrar, voltando “humildes profundo da terra⁷⁰” e ora sendo (re)enunciados. O arquivo atua em prol à manutenção dos enunciados, neste caso das canções, autorizando que elas se “esfumem”, num desaparecimento que é levado pelas correntes suaves dos rios.

O esfarelamento do enunciado é uma sina para as canções, não para todas, mas para algumas. Nós, constituídos de linguagem, também desaparecemos, mas somos lembrados por meio de outros sujeitos que se atravessam de discursos para que continuemos a existir. Como o sujeito também desaparece e se não semeia para a posterioridade, suas enunciações caminham para o esquecimento, que é um desaparecimento lento e, por isso, quase imperceptível aos demais. O que quero discutir entre o arquivo e a canção é a dispersão enunciativa que é uma realidade, talvez longa ou rápida, para qualquer discurso, seja um texto, seja uma canção. Por conta disso que se preocupa com a preservação e a memória, para que o discurso permaneça próximo e presente. Ainda assim, o que prevalece é o arquivo, autorizando a continuidade ou o desaparecimento, possibilitando que “os filhos dos filhos dos nossos filhos ve[jam]⁷¹” e escutem “canções que não se ouvem mais⁷²”.

Todos os enunciados são observados por “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço”, que, para Foucault (2008, p. 133), são as práticas discursivas e que são também definidas “em uma dada época e para uma determinada área

⁶⁹ Trecho da canção “Planeta água”, de Guilherme Arantes (2012).

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Trecho da canção “Pantanal”, de Marcus Viana (2001).

⁷² Trecho da canção “Cuñataiporã”, de Geraldo Espíndola (2002).

social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa”. Ou seja, as práticas discursivas condicionam o sujeito a se inscrever em formações discursivas para que possa, assim, enunciar e enunciar a partir do que o arquivo autoriza através das práticas que se usa para enunciar em seu espaço.

Em relação aos procedimentos metodológicos da tese, acredito que fujo dos caminhos positivistas que a visão acadêmica me enquadra. O caminho que percorro em toda tese advém da Arqueogenealogia Foucaultiana, portanto, dedico-me agora a discutir este conceito que nesta tese adquire função de orientação metodológica, que me conduz a uma análise discursiva das canções.

Michel Foucault, ainda que não fosse linguista, escreveu sobre a materialidade linguística discursiva. O discurso é uma enunciação que é motivado pela história, o que faz do discurso um acontecimento. A arqueogenealogia de Foucault possibilita um olhar para a materialidade sem um predestino, ou verdade. Uma análise imprevisível não condiz com os procedimentos metodológicos da arqueogenealogia. A partir disso, o filósofo francês escreve em “Em defesa da sociedade” (Foucault, 2005a) sobre “precauções de método”. Para Foucault, o modelo do leviatã não servia para uma análise, o que significa que a pesquisa não deve observar o sujeito como “homem artificial” ou “fabricado e unitário igualmente”. Além disso, era “preciso estudar o poder fora do modelo do leviatã” (2005a, p. 40), ou seja, Foucault estava preocupado com uma investigação que não fosse dedutiva.

Num pensamento transgressor para a época e até mesmo para os dias de hoje, a arqueogenealogia foucaultiana possibilita à pesquisa uma escavação dos enunciados para que haja uma desestabilização da materialidade linguística. É salutar comentar que Foucault “não empreendeu reflexões específicas sobre o que seria um método arqueogenealógico, nem mesmo se utilizou desta denominação” (Neves; Gregolin, 2021, p. 10), mas disserta, em “Arqueologia do Saber”, sobre o método que seguiu em publicações seguintes e discute os conceitos de arqueologia e genealogia, apresentando rotas de análise ao genealogista.

Neves e Gregolin (2021, p. 10) comentam que o conceito de “arqueogenealogia mantém a estrutura do método arqueológico” e que tal metodologia se dedica à observação, nos discursos, das “regularidades e [d]as dispersões”. Ainda conforme as autoras, o método de análise arqueológica é “capaz de viabilizar as discursividades locais” (2021, p. 12). Foucault (2008, p. 182) pontua ainda que a análise arqueológica possibilita uma descrição, comparação e oposição das formações discursivas. Este olhar ao discurso permite ao analista distinguir as

formações discursivas que o atravessam e as práticas discursivas. Além disso, a pesquisa arqueológica é, para Foucault, uma fuga das verdades postuladas e uma “tentativa de fazer uma história inteiramente diferente daquilo que os homens disseram” (2008, p. 161).

Quais as práticas discursivas que me refiro nesta tese? Os enunciados estão todos condicionados por regras abstratas que são reguladas pelo tempo e espaço. Além disso, as canções são produzidas para um determinado grupo social, cultural e localizado, a comunidade sul-mato-grossense em processo de reconhecimento (séc. XX) de si e de seu *locus*. Portanto, dentro do que escreve Foucault (2008), é possível visualizar que as composições foram, dentre suas condições de produção, enunciadas a partir do que conceitua Foucault sobre práticas discursivas. Parece-me que as produções musicais são enunciadas através de permissões que possibilitam suas existências, como é o caso das execuções de “Trem do Pantanal” (Roca; Simões, 1982) em eventos públicos, que são práticas discursivas regradas e permitidas pelo arquivo. Só se pode (re)enunciar a canção nestes atos em razão da subjetividade que a canção possibilita nos sujeitos e dos sentidos que ela tem no outro.

Numa mesma rede de discursos, como tenho dito a partir de Foucault, nas canções, deparo-me com o que o autor discute por formações discursivas. Para o filósofo (2008, p. 132), há uma relação entre os enunciados, sobretudo uma proximidade discursiva entre eles, o que, para ele, significa que “um enunciado pertence a uma formação discursiva, como uma frase pertence a um texto”. Logo, o sentido se dá pela junção, a partir de uma noção semântica dos enunciados, já que pertencem a determinada formação discursiva. Neste caso, os enunciados podem ser arrebanhados por suas cercanias, como se estivesse agrupando as canções por suas regularidades – o que há de recorrente entre os enunciados. Foucault (2008, p. 132) comenta ainda que “a regularidade dos enunciados é definida pela própria formação discursiva”.

Neste pensamento, a formação discursiva é, conforme Foucault (2008, p. 122), “um conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação”, e com isso posso inferir que, neste trabalho, há várias formações discursivas que constituem os sujeitos para que possam compor. E “é assim que poderei falar do discurso clínico, do discurso econômico, do discurso da história natural, do discurso psiquiátrico”, portanto, do discurso cultural, do discurso transterritorial, do discurso sul-mato-grossense e de muitos outros que seja possível rastrear pela escavação arqueológica.

Foucault (2008) descreve princípios da análise arqueológica. Em quatro princípios, o pensador tenta fazer com que seus seguidores “compreend[am], nesses diferentes pontos, as

particularidades da análise arqueológica e que se possa, eventualmente, medir sua capacidade descritiva” (2008, p. 157). A partir do que pontua Foucault em sua obra, disserto sobre os princípios por ele propostos a fim de (in)compreender os caminhos da arqueologia.

No primeiro princípio, Foucault (2008, p. 157) se distancia da ideia de que a arqueologia define “pensamentos, as representações, as imagens, os temas, as obsessões que se ocultam ou se manifestam nos discursos”. Ao contrário disso, que seria um “descobrir⁷³” o discurso, este princípio inicial de Foucault tem como fundamento “definir (...) os próprios discursos enquanto práticas que obedecem regras”. O que me conduz a uma busca pelo entendimento de como os discursos são produzidos a partir das regras que lhes são impostas e, além disso, que há um dispositivo que monitora os sujeitos e suas práticas. Essa última noção, não alocada neste primeiro princípio, mas importante para a discussão, provém do conceito de “panóptico”, discutido em Viajar e Punir (Foucault, 1987).

Ainda sobre este princípio, Foucault aponta que o discurso não é um “documento”, mas um “monumento”, em razão de sua dispersão, e de não ser transparente. É no monumento que a arqueologia encontra “a profundidade do essencial”. O que reafirma, portanto, que os caminhos da análise arqueológica não são “uma disciplina interpretativa: não busca um “outro discurso” mais oculto” (Foucault, 2008, p. 157).

O segundo princípio comentado por Foucault caminha pelo distanciamento dos interesses da arqueologia. Não é função de sua metodologia uma busca pelo que “precede, envolve ou segue” os discursos (Foucault, 2008, p. 157), muito menos um apontamento da formação, ou do desprendimento do discurso. A preocupação da arqueologia, neste segundo princípio, é “definir os discursos em sua especificidade” e explicitar que os discursos não são “irredutíveis”, ou seja, que não são passíveis de redução ou resumo de modo a condensar as ideias semânticas do enunciado.

Em seu terceiro princípio, assim como reforça as não funções ou interesses da arqueologia, Foucault comenta que a arqueologia não busca um momento, ou ponto enigmático do discurso. Muito menos se deixa guiar pela soberania da obra, já que a arqueologia “define tipos e regras de práticas discursivas que atravessam obras individuais, às vezes as comandam inteiramente e as dominam sem que nada lhes escape” (2008, p. 158). Cabe, portanto, à

⁷³ No sentido de retirar o que está encoberto.

arqueologia um olhar sobre os sujeitos, em consequências de seus discursos, através das práticas discursivas.

Em seu último princípio, que fecha a tentativa de Foucault de possibilitar que os leitores e as leitoras compreendam sua metodologia, o autor reforça que “a arqueologia não procura reconstituir o que pôde ser pensado, desejado, visado, experimentado, almejado pelos homens no próprio instante em que proferiam o discurso” (2008, p. 158). A arqueologia não se preocupa com uma reconstituição científica do discurso, como se fosse criminalista ou legista, ainda que se saiba que o discurso deixa rastros, mas se preocupa com a descrição do discurso e de seus acontecimentos. Ademais, arqueologia “não tenta repetir o que foi dito”, já que, discursivamente, isso é impossível, em razão da compreensão de que o discurso é um acontecimento irrepetível.

Após comentar os princípios que indicam os caminhos de pesquisas e análises e observar que os princípios da arqueogenealogia são, conforme salientam Neves e Gregolin (2021), continuidade do método arqueológico, acredito que seja pertinente discutir arqueologia e genealogia.

No campo semântico, arqueologia possibilita sentidos que se voltam para a história, como a busca de vestígios e explicações de civilizações passadas. Para Foucault (2008, p. 149), este conceito não “busca nenhum começo”, recusando o âmago desta ciência (aliás, a preocupação com o conceito de “origem” ou de “primeiro”, não é de interesse da AD). Entretanto, volta-se para uma descrição dos discursos, das funções enunciativas, das formações discursivas e do arquivo, o que se aproxima mais de uma atividade realizada pelos arqueólogos, que é a escavação. Foucault ressalta que a arqueologia se ocupa com a descrição dos “discursos como práticas específicas no elemento do arquivo”. A afirmação nos conduz a uma utilização da arqueologia como canal de observação dos discursos a fim de escavar não as origens de suas enunciações, mas as outras vozes que atravessam tal dizer.

A genealogia, item partilhado com a arqueologia na constituição da arqueogenealogia, é a “busca a origem dos saberes” (Faé, 2004, p. 412), uma investigação que se dedica à compreensão das condições que possibilitam a enunciação dos discursos. Para Faé (2004), em sua leitura, a *genealogia* se preocupa com “a explicação dos fatores que interferem na” produção do discurso, em sua “permanência e adequação ao campo discursivo, defendendo sua existência como elementos incluídos em um dispositivo político”. Concluindo o pensamento acerca da arqueologia e da genealogia, Foucault (2005b, p. 172) afirma que, enquanto a

arqueologia parece se dedicar a uma descrição dos atravessamentos discursivos – “discursividade local” (Foucault, 2005b, p. 172), a genealogia tem seu olhar voltado para a emergência, permanência e o desaparecimento dos discursos.

Na busca pela desestabilização, oriunda da escavação e das regularidades discursivas presentes nas canções, constatei que era preciso discutir conceitos outros em prol das análises. O que é mais latente, desde a presença do Coroa Espanhola em território hoje sul-mato-grossense, é a fronteira. Sobre esta noção, a canção “Peabiru” (Sater; Simões, 2022) exorta uma “imensa faixa de fronteira⁷⁴”, uma linha que marca e registra limites, encontros e desencontros, diferenças e proximidades. Albagli (2004, p. 32) comenta que as fronteiras, em um aspecto simbólico, “remetem ao pertencimento a uma comunidade política inscrita em um território que é seu, expressando um traço de identidade”. A fronteira, então, denuncia diferenças entre os sujeitos, o que permite ao outro observar e compreender que há diferenças entre povos.

Ainda que seja um sentido presente em nosso senso comum, conforme salientou Oliveira (2015) e outros pesquisadores, a fronteira que quero discutir aqui não é aquela geopolítica, edificada em nosso país a partir do “Estado moderno” com o domínio total das fronteiras e a partir da ideia de “soberania nacional” (Albagli, 2004, p. 31), mas a que aproxima sujeitos e mostra heterogeneidades e homogeneidades. Não são apenas fronteiras que instauram limites, mas que “evocam também aberturas, áreas de expansão e espaços de criatividade” (2004, p. 32), um cenário perfeito para a produção de enunciações que falam sobre a diferença que une o “eu” e o “outro”. Dessa forma, em concordância com o eu, afirma Albagli, a “fronteira pode ser entendida como linha divisória e como zona que se estende dos dois lados dessa linha” (2004, p. 33).

As linhas que tracejam um mapa e cerceiam um território e seu povo não servem para impedir o movimento. Anzaldúa (2016, p. 41), em sua escrita sobre suas identidades, sugere que fronteira é o que “divide un pueblo, una cultura⁷⁵”, um “alambre de púas⁷⁶” que gera uma “herida abierta⁷⁷” naqueles que constituem que habitam os territórios fronteiriços. Ainda que tenha esse fim político – de separação –, a “faixa de fronteira” possibilita que “o mesmo e o diferente, o dentro e o fora se imbr[quem] e se constitu[am] mutuamente” (Coracini, 2007, p. 11), construindo a fronteira enquanto território e, também, enquanto sujeito.

⁷⁴ O termo “faixa de fronteira”, segundo Oliveira (2015), é usado na Lei nº 6.634, de 2 de maio de 1979.

⁷⁵ Divide um povo, uma cultura (tradução própria).

⁷⁶ Arame farpado (tradução própria).

⁷⁷ Ferida aberta (tradução própria).

Para Heidegger (2001, p. 152), em discussão sobre a fronteira, “A boundary is not that at which something stops but, as the Greeks recognized, the boundary is that from which something begins its presenting⁷⁸”. Dentro desse pensamento, a fronteira não é o fim da linha, mas o começo de um novo território, a fronteira – o fronteiriço ou da *mestiza* (Anzaldúa, 2016). Espaço em que os sujeitos se encontram e em um desencontro se atravessam. A diferença não é o que separa os sujeitos, mas o que permite que se identifiquem e, por meio de processos identificatórios e discursos, unam-se.

E quantas fronteiras este território tem e quantas constituem os sujeitos que por elas (trans)passam. A fronteira que me refiro nesta tese é aquela que os compositores vivem; atravessam para beberem da liberdade; constituem-se de línguas, lugares e povos; chocam-se com as diferenças; mas que também se surpreendem “ao revelar[em] que eu vim, da fronteira onde o Brasil foi Paraguai⁷⁹”. Portanto, compreendendo que este sujeito é produto da fronteira e se faz semear aos outros da fronteira. É a soma do território, dos sujeitos, culturas e subjetividades que gera a fronteira.

O verbo somar, que também está atrelado ao construir, tem relação com os movimentos dos sujeitos pelos territórios, andanças que Haesbaert (2011, p. 63) chama de “multi” e “transterritorial”. Um caminhar constitutivo ao sujeito que se dá no e pelo movimento, que, para o autor, é “una forma de territorialización [...] que se realiza “en y por el movimiento⁸⁰”. Percorrer o território é parte da constituição, mas este processo está conectado com os encontros e desencontros que ocorrem durante o trajeto. Movimentação que, para Haesbaert (2011, p. 64), é “construído por la amalgama entre múltiples territorialidades distintas⁸¹”, e isso se dá em função do movimento que o sujeito faz e por “transitar entre múltiples territorios⁸²”.

Os compositores experienciam a transterritorialidade a partir do trânsito pelos territórios diferentes e pela imbricação que resulta na movimentação (Haesbaert, 2011). Uma chegada ou uma partida que tem constituições, seja pelo som, seja pelo sabor. Ouvir o chamamé na fronteira, ou comer empanadas é parte do movimento que não acaba com o contato, mas que se leva consigo, como parte de si. Haesbaert (2011, p. 64) afirma que é a transterritorialidade,

⁷⁸ “Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente” (Bhabha, 1998, p. 14)

⁷⁹ Trecho da canção “Sonhos Guaranis” (Sater; Simões, 2017).

⁸⁰ Uma forma de territorialização [...] que se realiza no e pelo movimento (tradução própria).

⁸¹ Construído pela amalgama entre múltiplas territorialidades distintas (tradução própria).

⁸² Transitar entre múltiplos territórios (tradução própria).

“consecuentemente, un proceso de identificación que incorpora, de manera central, este ir y venir o este “estar entre” territórios”.

A transterritorialidade, como pontua Haesbaert (2011, p. 64), está “en constante devenir⁸³”, em “movimentos de entrada e saída” de um território conhecido ou não. A liberdade do movimento do sujeito é o que deve ser observado, uma “posibilidade, siempre abierta, de nuestra inserción en un “territorio ajeno⁸⁴”. Abertura que identifico na canção “De Maracaju a Ponta Porã”, de Almir Sater e Paulo Simões, em que há “apertura de estos territorios que plantea permanentemente la posibilidad de entrar, salir y/o transitar por estas territorialidades⁸⁵”. Para identificar este movimento do sujeito na materialidade linguística, convido a canção para a discussão:

De Maracaju a Ponta Porã
Estrada deserta
E um belo sol da manhã
Sei que meu destino
Me espera além da fronteira
Se paraguaia tão linda
Não quiser ser brasileira
Olho o céu azul
Lembro de Asunción
La noche del plenilúnio
Viu nascer nossa paixão
Em momento algum
Nenhum de nós suspeitou
Desentendimentos vem
E um deles nos separou
Esperei todo esse tempo
E paciência já se esgotou
Nem por sorte ou coincidência
Nosso rumo se cruzou
Reconheço que tive culpa
Se um dia você chorou
Todo mundo se descuida
Jogue a pedra quem nunca errou
Lá naquele hotel
Em Pedro Juan
Vamos renovar
As nossas juras de amor
Em qualquer país
De qualquer maneira
Pra ser feliz
Coração não tem bandeira⁸⁶
(Sater; Simões, 2013).

⁸³ Em um constante devir (tradução própria).

⁸⁴ Possibilidade, sempre aberta, da nossa inserção em um território alheio (tradução própria).

⁸⁵ Abertura destes territórios que planeja permanentemente a possibilidade de entrar e sair e/ou transitar por estas territorialidades (tradução própria).

⁸⁶ Para ouvir a canção, acesse: [De Maracaju a Ponta Porã](#).

Em deslocamento, o eu-poético da composição de Sater e Simões (2013) atravessa territórios e se constitui dos movimentos e de seus aspectos identitários. Seja no interior no estado, seja na fronteira, seja em Assunção, os sujeitos fazem do verbo transitar e de seu substantivo partes do processo identificatório, que “não tem bandeira” (Sater; Simões, 2013), já que se constitui do ir, do *volver*, do perder-se ou do encontrar-se. Para isso, Haesbaert (2011, p. 68) conclui que a transterritorialidade “solo se da de hecho cuando un cambio de territorio o de territorialidad implica efectivamente un cambio de comportamiento y una mezcla cultural⁸⁷” nos sujeitos.

Desse modo, o atrito dos pés transterritoriais na terra, o respeito que se tem pela natureza ou a gratidão pela subsistência que emerge da relação sujeitos e territórios é um tema estudado também pela geografia, sobretudo pela humanística. Um dos estudiosos que se destaca nesta área é Yi-Fu Tuan, que discute o conceito de “topofilia” (1980), que, nesta tese, contribui com as discussões. Topofilia não é só um uso que se faz da terra ou dos bens que ela gera, não é só a experiência que há com os itens constituintes do espaço, mas, sim, uma subjetividade entre o sujeito e o espaço que habita.

Para Tuan (1980, p. 107), o neologismo “topofilia” é definido “em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material”, uma relação que se estabelece entre o sujeito e o lugar. Laços que, conforme escreve Tuan, “diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão” e que podem ser “uma resposta [...] estética”, variando do “efêmero prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa”. Subjetividades e afetos que podem ser uma resposta tátil, como “o deleite ao sentir o ar, água, terra”, contudo são complexos em suas expressões “com um lugar, por ser o lar, o *locus* de reminiscências e o meio de se ganhar a vida”.

Sobre o conceito de topofilia, Tuan (1980) faz uma escrita descritiva de acontecimentos entre os espaços e os sujeitos, em especial os modos de relacionamentos e as formas de resposta. Ao encontro do espaço, o sujeito se vê diante de uma “beleza [que] é sentida” (Tuan, 1980, p. 108) que é tatuada (Mendoza, 2020) pela “antítese do gosto desenvolvido por centrar paisagens ou o sentimento afetivo por lugares que se conhece bem” (Tuan, 1980, p. 108). Com estas

⁸⁷ Somente se dá de fato quando uma troca de território ou de territorialidade implica efetivamente uma transformação no comportamento e uma mescla cultural (tradução própria).

observações do autor e a partir de seu exemplo, faço um exercício de escrita para potencializar conexões entre o conceito de topofilia e minha pesquisa.

Os compositores fazem no território o laboratório estético para as criações de suas músicas. A subjetividade que há entre estes dois elementos, sujeito e território, é transformada em canções. Rasslan (1997) comenta sobre o processo de criação de Sater e Simões e como as paisagens contribuem para a escrita de canções, como “Comitiva esperança” (Sater; Simões, 2008). Há um “laço” tão afetivo entre sujeito e território que, ao escutar a canção, a subjetividade possibilita a emergência de um cenário sobre o que é enunciado. Na expedição “Comitiva esperança”, investigada por Rasslan (1997), percebe-se uma exortação do território e de tudo o que o constitui, no caso, o Pantanal e os pantaneiros, explorando o afeto que se tem pelo espaço e por suas constituições, como as comitivas, as manifestações culturais, os rios, o arroz carreteiro, a onça-pintada e todos os itens que são essenciais para a compreensão do que seja este espaço.

Em uma compreensão sobre o tema, o laboratório da escrita se faz da “apreciação da paisagem” e seu resultado “é mais pessoal e duradour[o] quando está mesclad[o] com lembranças de incidentes humanos” (Tuan, 1980, p. 110), como é o caso das experiências com o Pantanal que tem Guilherme Rondon, o que lhe possibilita ter uma relação de topofilia e *morriña* quando precisa sair dali. Elos que ultrapassam a brevidade “se combinam o prazer estético com a curiosidade científica” (1980, p. 110), assim como faz Paulo Simões ao ler sobre determinado tema⁸⁸, ou Geraldo Espíndola ao ir em busca de dados dos Paiaguás, por exemplo, para construir uma canção⁸⁹.

Conforme disserta Tuan (1980, p. 110), a apreciação do território, como uma contemplação, ainda que em “cenas simples e mesmo pouco atrativas podem revelar aspectos que antes passavam despercebidos”. Esta afirmação me conduz a um momento específico da história do estado, a divisão de MT e criação de MS. Durante a década de 1970 e 1980, conforme apresento no capítulo I a partir da entrevista com Lenilde Ramos, a classe artística se voltou ao Pantanal para a construção dos processos identificatórios de MS. O Pantanal não estava despercebido pelos sujeitos, mas adormecido e o que possibilitou o despertar foram as condições de produção da época. Os compositores passaram a exaltar, a partir de seus afetos e subjetividades, o Pantanal, o pantaneiro, a fauna, a flora, as práticas sociais e culturais. Tuan

⁸⁸ Informação que será retomada no capítulo seguinte.

⁸⁹ Geraldo Espíndola, em 2023, enviou mensagem em busca de informações sobre os paiaguás. Para nós, eu e professora Claudete, foi uma honra enviar as informações que tínhamos sobre o tema.

(1980, p. 110) acrescenta que “este novo *insight* na realidade é, às vezes, experienciado como beleza”, o que, para mim, são as canções, oriundas do elo entre o sujeito e o território.

Na escrita de Tuan (1980, p. 110), fui fazendo conexões com as informações que tinha dos compositores e com suas obras. O autor comenta que “o que falta às pessoas nas sociedades avançadas (e os grupos *hippies* parecem procurar) é o envolvimento suave, inconsciente com o mundo físico, que prevaleceu no passado, quando o ritmo da vida era mais lento”, experiência que predomina em “Paiaguás” (Rondon; Simões, 1993) e nas memórias de “Morena que vale a pena” (Espíndola; Simões, 1998), assim como expõe a busca dos sujeitos que vão para *Santa Cruz de la Sierra*, como os *hippies*, rumo a *Machu Picchu*.

O geógrafo conduz o(a) leitor(a) a um efeito de sentido de que o sujeito se relaciona de forma muito próxima do território. Tuan (1980, p. 111) pontua que há um “profundo apego a terra” por parte do agricultor, o que, nesta tese, pode ser qualquer sujeito que se identifique com o território sul-mato-grossense, seja ele pantaneiro, seja brasiguaiia, seja campo-grandense, seja ex-maquinista. Em concordância com o pensamento de Tuan (1980, p. 111), “a natureza forma parte” dos povos sul-mato-grossenses e tal “beleza, como substância e processo da natureza, pode-se dizer que [os] personifica”, fazendo parte de suas subjetividades e processos identificatórios. Um sentimento tão grande e vital ao sujeito que “os músculos e as cicatrizes testemunham a intimidade física do contato” e resultam em uma “dependência material” e de existir no território em razão de que “a terra é um repositório de lembranças e mantém a esperança”.

Topofilia é uma memória discursiva que atravessa o sujeito pelas condições de produção e pelo discurso. Esse sentimento de “repositório de lembranças” (Tuan, 1980, p. 111) pode ser identificado no texto de Ono (2022), ao lembrar suas memórias na/da cidade e no/do trem e ao pontuar a função da memória na coletividade. Assim como pode ser identificado na canção “Pátria Minas” (Viana, 2014), que é um poço de “repositório de lembranças”, convido-a para a discussão.

Pátria,
Pátria é o fundo do meu quintal.
É broa de milho,
e o gosto de um bom café.
Pátria,
é cheiro e colo de mãe.
É roseira branca,
que a vó semeou no jardim.
Se o mundo é grande demais,

sou carro de boi,
sou canção e paz,
sou montanha entre a terra e o céu,
sou Minas Gerais.
São águas, montanhas e um fogão a lenha,
A cerâmica e o canto do Jequitinhonha;
são igrejas, são minas;
é o barroco, é Ouro Preto;
é maria fumaça.
Êta trem bão mineiro!
Diamantina, Caraça, Gruta de Maquiné,
Casca d'anta caindo, Congonhas do Campo,
São João Del Rei, Sabará, Tiradentes,
Igrejinha da Pampulha,
Minha Belo Horizonte.
Se o mundo é grande demais,
sou carro de boi,
sou canção e paz,
sou caminho entre a terra e o céu,
sou Minas Gerais
(Viana, 2014).

Viana (2014) é atravessado pela topofilia. Em todos os versos, se observa a presença forte da experiência e da relação íntima com um território, Minas Gerais. Se esta canção tivesse sido composta em MS, talvez, no lugar de “broa de milho”, teríamos “chipa” e, em “maria-fumaça”, colocariam “Noroeste”. O eu-poético canta o amor pelas terras mineiras e pelo todo que a compõe. Todos os itens constituintes de Minas se relacionam afetuosamente com os sujeitos e possibilitam a topofilia e o patriotismo, que “significa amor pela pátria terra ou terra natal” (Tuan, 1980, p. 115). Sentimento que é enunciado em cada item, lugar ou lembrança de “Pátria Minas”. Em “Pantanal” (Viana, 2001), identifico a topofilia em toda sua materialidade, já que a canção enaltece o Pantanal, seus povos e suas pertencas. Logo, topofilia é a “associa[ção] sentimento[al] com [o] lugar” (Tuan, 1980, p. 129).

Tuan (1980, p. 129) comenta que “o meio ambiente pode não ser a causa direta da topofilia”, ou seja, que há outros aspectos que, em uma cadeia, contribuem com “o estímulo sensorial que [...] dá forma às nossas alegrias e ideais”. Segundo o autor, estes “estímulos sensoriais são potencialmente infinitos” e se fixam em aspectos que valorizamos ou amamos, resultantes de subjetividades ou de questões culturais (Tuan, 1980). Em acordo com o pensamento do geógrafo, identifico alguns aspectos que geram o estímulo sensorial que produz a topofilia, como o trem e os trilhos da EFNOB, a sopa paraguaia, o chamamé, as quermesses,

as comitivas, os quero-queros, a língua de fronteira e muitos outros aspectos que são encontrados nas canções dos *corpora*.

Com Tuan (1980), portanto, compreendo que a topofilia é a subjetividade transformada em texto. O amor pelo território e o pertencimento que se voltam para a escrita. Subjetividade que os compositores fazem/sentem de/sobre MS quando partem daqui ou quando sentem *morriña*. O resultado da relação afetiva entre sujeito, lugar e suas constituições é, por fim, topofilia. As canções são formas topofílicas de enunciar o amor, respeito e valorização da terra dele, da sua e da nossa. Chão alagadiço que arde em chamas, mas que, por amor, os sujeitos se lançam ao fogo para salvarem aquilo que lhes permitem (re)existir, a terra – o Pantanal.

E quem são estes sujeitos que se constituem da nostalgia que da topofilia emerge? São os sujeitos que constituem o mosaico cultural de MS, povos que aqui estavam ou povos que aqui chegaram, e povos que cruzam fronteiras, mas que depois regressam (Haesbaert, 2011). A movimentação no território, tema que discuti em linhas passadas, contribui com o processo identificatório dos povos. Pensemos que, quando viajamos a um lugar, queremos trazer parte dele conosco, seja por uma lembrança comprada, seja por uma foto tirada (Tuan, 1980). Levamos conosco parte do lugar que estivemos para o nosso espaço, como que para fazer parte de nosso repertório cultural. Da mesma forma, conforme mencionei no capítulo 1 da parte 1 deste texto, os povos que a MS chegam trazem consigo, em suas memórias ou bolsos, as culturas de seus territórios.

Nessa chegada é preciso observar que, assim como os rios que se encontram e se fundem, como o Rio Salobra e Rio Miranda no Pantanal ou do Rio Negro e o Rio Solimões na Amazônia⁹⁰, as culturas se encontram e se entrelaçam. Embora não prolongue a discussão sobre aculturação⁹¹ (Redfield; Linton; Herskovits, 1936), já que não identifico este processo durante o momento histórico-social desta tese, é inegável que isto aconteceu no decorrer de nossa história colonial, provincial ou moderna, sobretudo com os povos originários, mas, para esta discussão, acredito que o termo transculturação (Ortiz, 1987) sirva para costurar os fios enunciativos e produzir uma teia de sentidos.

No pensamento de Ortiz (1987, p. 93), a transculturação está relacionada com “complejíssimas transmutaciones de culturas que [...] se verifican, sin conocer las cuales es

⁹⁰ Eu e professora Claudete conhecemos este encontro durante atividades acadêmicas em Manaus.

⁹¹ O termo aculturação é encontrado, primeiramente, nos trabalhos do antropólogo John Wesley Powell (1880) e posteriormente conceituado por Redfield, Linton e Herskovits (1936).

imposible entender la evolución del pueblo⁹²” sul-mato-grossense, “así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos⁹³” da vida dos povos que constituem MS, o que significa que, em todos os espaços da sociedade e do sujeito, haverá um imbricamento entre culturas. Encontro que narra Ortiz (1987) sobre a formação do povo e cultura de Cuba, país atravessado pelas subjetividades dos povos que ali estavam ou daqueles que ali se fixaram. O que mostra o pesquisador é o encontro dos sujeitos com culturas outras e que desse contato se produz uma transculturação, um trançar de culturas que vai alimentando a vida do povo, no caso de Ortiz (1987), o cubano.

O item lexical transculturação, para Ortiz (1987, p. 96), “expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a outra”, trânsito que é um acontecimento rotineiro e duradouro em nossa sociedade, visto que, desde as primeiras comunidades originárias, a colonização e a imigração, fomos adquirindo distintas culturas, o que foi nos construindo ao que somos hoje. Além disso, a transculturação “no consiste solamente en adquirir una distinta cultura”, mas em ceder a sua ao outro, o que causa uma “pérdida o desarraigo de una cultura precedente” e “significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales”. A cultura dos sujeitos que se envolvem não morre como na aculturação, mas ela se relaciona com os sujeitos e suas práticas e propiciam resultados diversos, que é a transculturalidade. Pertinente relembrar ainda que conforme Ortiz (1987, p. 96 - 97), o sujeito “siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos”. Impossível pensar no sujeito como novo, pois ele é resultado do processo de transculturação e carrega consigo sua cultura e suas memórias (Tuan, 1980). Mesmo tendo consigo produtos do processo transcultural, o sujeito não abandona o que é seu, mas permite que o outro penetre, habite ou constitua seu mosaico cultural.

É a partir dos atravessamentos culturais entre os sujeitos que se constrói heterogêneos mosaicos culturais transculturais, conectados, mas que se pode observar suas diferenças. Transculturalidade que é, para Benessaieh (2010, p. 11), um distanciamento da noção de cultura “fixed frames or separate islands neatly distanced and differentiated from one another⁹⁴”. A mesma transculturalidade é descrita por Proença (1997, p. 158 - 167) no subitem sobre “A cultura pantaneira” e nas “Conclusões”, em que pontua os processos de transterritorialidade,

⁹² Complexas transmutações de culturas que [...] se verificam, sem conhecer as quais é impossível entender a evolução do povo (tradução própria).

⁹³ Assim no econômico, como no institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual nos demais aspectos da vida dos povos (tradução própria).

⁹⁴ Estruturas fixas ou ilhas separadas, nitidamente, distanciadas e diferenciadas uma das outras (tradução própria).

transculturização e os atravessamentos que o imbricamento dos dois gera, como a transculturalidade. Culturas que transpassam os sujeitos e os constituem com as memórias que carregam consigo. Este pensamento reforça a noção descrita por Benessaieh (2010) de que culturas não são estruturas fixas e são permeadas pelos rios que levam a “água da vida” (Viana, 2001) que nutre a sociedade e sacia a sede de cultura e constituição.

Neste processo, repletos de si e do outro, os sujeitos que constituem o mosaico desta terra vêm de lugares diferentes e trazem na bagagem seus processos identificatórios, suas topofilias e tudo o que lhes constitui, como a cuia do mate, ou a receita da *salteña*. Esta diversidade cultural é o que faz do espaço físico ser o território, em função da heterogeneidade e dos processos de transculturização que sofrem, possibilitando a inauguração de uma transculturalidade, a sul-mato-grossense, resultado de um processo de transculturização de todos aqueles que aqui “atravessam o pantanal” (Roca; Simões, 1982), ou que navegam pelos rios cantados por Geraldo Espíndola em “Rio Formoso” (Espíndola; Sater, 2012), “Bonito” (Espíndola; Júnior, 2012), “Cuñataiporã” (Espíndola, 2002), “Kikiô” (Espíndola, 2002), ou em tantas outras obras dos compositores de MS

Vozes e diversidades que pelos rios, trilhos, caminhos e estradas penetram em todos os espaços do estado, difundindo a cultura dos encontros dos povos. As fronteiras de países e as divisas de estados são apenas marcações políticas que não impedem as culturas de serem levadas pelos sujeitos, elas vão influenciando no processo cultural, transcultural de MS e depois de vivido pelos sujeitos é transformada em texto e melodia, as canções. Produções que são atravessadas pelas subjetividades dos sujeitos, por suas constituições, pela topofilia, pelo movimento e pelas alteridades. Este resultado das relações dos sujeitos em forma de narrativas faz parte da diversidade cultural dos povos e de seus territórios, pois cantam e contam seus processos históricos.

Através das sugestões foucaultianas, observo que a escolha de canções para as epígrafes, para as discussões ou para as próprias análises são formas de escavação e desenvolvimento metodológico da pesquisa. Neste caso, o espaço musical se apresenta a mim como um grande mar de água melódica. Águas que conheço por meio das incursões que faço pelo ouvir, relacionar, ou pelo questionar. Por meio das músicas e da escavação, fui abrindo caminhos para os corixos e demais desestabilizações que a pesquisa demanda. Ainda que seja uma materialidade já composta e publicada, demonstra-se subjetiva e repleta de efeitos de sentido a serem bebidos. Levo quase dez anos no exercício de “descobridor de sentidos” e percebo que há muito ainda a ser problematizado. Tenho convicção de que este percurso reflexivo, que

envolve a escavação e a desestabilização, perdurará por toda minha vida acadêmica e acredito que, atravessando por estas águas que trançam conceitos, poderei saciar-me do que busco como incompletude.

Com os conceitos-chave desta tese apresentados, traço os procedimentos metodológicos que utilizo para caminhar com as desestabilizações. Por meio das regularidades, que não são resumos (Foucault, 2008), conduzo as canções para um possível recorte em razão do volume selecionado no início da pesquisa. Comento que, sobre o conceito de recorte, filio-me ao que escreve Orlandi (1984, p. 14), discutindo que “é um fragmento da situação discursiva” e que “são feitos na (e pela) situação de interlocução”, o que me possibilita selecionar, outra vez, os discursos para o alinhavar de sentidos na parte III. Portanto, a partir das regularidades que emergem nas canções, faço um segundo recorte, selecionando, entre as 56 canções do período delimitado, as que analisarei. Sobre este exercício de investigação, observo que “Pelo levantamento da história musical de um povo é possível conhecer mais profundamente sua essência” (ARCA, 2005, p. 66), o que me aproxima da história e, por isso, necessito, em todos os espaços, fazer condições de produção.

Vivi desde o mestrado um atravessamento pela música de/sobre MS, o que me levou ao contato de Paulo Simões. Após conhecê-lo, assim como Geraldo Espíndola, Almir Sater, Guilherme Rondon e Celito Espíndola, com uma grande inquietação aguçada pela incompletude, fui buscando me completar com músicas e desestabilizava-as durante as orientações e reflexões. O contato e o exercício de ser analista do discurso me motivaram a iniciar um levantamento das composições de Paulo Simões e de seus parceiros, que foi facilitado pela organização de Nuha (2016).

Em um caminho arqueogenealógico, fui dialogando com compositores e pesquisadores, lendo sobre a história, cultura e música do estado, o que resultou na hipótese da tese. Comecei a escutar com frequência efeitos de sentido do Pantanal e da fronteira, conforme já havia registrado Caetano (2012; 2017), e continuei uma busca por compreender as motivações para a produção destes discursos. O Pantanal e a fronteira seriam os territórios enunciados nas canções, o fator regional que é, de acordo com Menegazzo (2003, p. 161), “o local da cultura e a cultura local ao mesmo tempo”, o que me permite pensar que estes territórios representariam “a cultura de um determinado objeto”. Segui escutando e discutindo as canções, sempre relacionadas com as condições de produção, que, neste caso, se voltam para a divisão de MT e criação de MS.

Os caminhos dos procedimentos metodológicos desta pesquisa me conduzem a pensar em gestos analíticos que reflitam as formações discursivas, interdiscursos, memórias discursivas, regularidades, identidades, manifestações culturais e entre outras fagulhas que emergem das canções. O que é mais regular entre elas? Quais as representações que boiam sobre as águas? Para fazer este gesto analítico, na parte III, dedico-me aqui a uma identificação das regularidades, dividindo-as, conforme discuti no capítulo II da parte I, em regularidade territorial; regularidade popular; regularidade narrativa, e regularidade cultural.

Para organizar as discussões, apresento quatro tabelas⁹⁵ que construí para que pudesse observar quais músicas analisaria no próximo capítulo. As três primeiras tabelas estão divididas por décadas e cada uma delas apresenta três colunas: 1- Música (nome da composição); 2- Autoria (nome dos compositores), e 3- Regularidades. Informo que coletei todos os dados musicais a partir do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB)⁹⁶ e, aqueles álbuns que não estavam ali registrados, busquei no Acervo Digital Memória Fonográfica de MS. A quarta tabela se divide em três colunas: 1- Parceria (nomes dos parceiros); 2- Décadas (período de trabalho), e 3- Regularidades, e mostra as regularidades em cada parceria. As canções que levo para as análises, a partir das regularidades, das condições de produção e de minha subjetividade estão destacadas em negrito, totalizando 13 canções recortadas.

Ao ler e interpretar as seguintes tabelas, espero que você possa se atentar às composições que falem sobre os temas que procuro nesta tese: processos identificatórios de MS. Caso seja necessário, as 56 canções estão nos anexos, o que lhe permite apreciar os discursos. Se desejar, ainda é possível atrelar o discurso à melodia com a *playlist* disponível no *Spotify*⁹⁷. Não é uma caixa positivista, tampouco parece fácil encontrar estes processos, mas convido-o(a) para que acompanhe o gesto analítico que busco elaborar.

Tabela 1 - Década de 60/70: músicas, autores e regularidades

Música	Autoria	Regularidades
1. Lá vem você de novo	Geraldo Espíndola e Paulo Simões	Narrativa.

⁹⁵ As tabelas foram criadas após reunião de orientação com meu coorientador, Prof. Dr. Fabrício Tetsuya Parreira Ono, a quem agradeço a colaboração.

⁹⁶ Acesse o [IMMuB](#).

⁹⁷ Reforço o link de acesso da *playlist* [Música em MS: territórios, povos e narrativas nas canções de Paulo Simões e parceiros \(1960 - 1990\)](#).

2. Pois é, o tempo passou	Geraldo Espíndola e Paulo Simões	Narrativa.
3. Trem do Pantanal	Geraldo Roca e Paulo Simões	Territorial, popular, narrativa e cultural.
4. Aqui, agora crianças	Geraldo Roca e Paulo Simões	Popular e narrativa.
5. Rio abaixo	Geraldo Roca e Paulo Simões	Territorial e narrativa.
6. Na beira do trilho	Geraldo Roca e Paulo Simões	Territorial, popular e narrativa.
7. Coração teimoso	Paulo Simões	Narrativa.
8. Velhos amigos	Paulo Simões	Narrativa.
9. Trem da solidão	Paulo Simões	Territorial e narrativa.
10. Semente	Almir Sater e Paulo Simões	Territorial, popular, narrativa e cultural.
11. O lobo da estrada	Paulo Simões e Pedro Aurélio	Territorial, popular e narrativa.

Fonte: O autor.

Tabela 2 - Década de 80: músicas, autores e regularidades

Música	Autoria	Regularidades
12. Varandas	Almir Sater e Paulo Simões	Territorial, popular, narrativa e cultural.
13. Capim de ribanceira	Almir Sater e Paulo Simões	Territorial, popular, narrativa e cultural.
14. Sonhos Guaranis	Almir Sater e Paulo Simões	Territorial, popular, narrativa e cultural.
15. Viola e vinho velho	Almir Sater e Paulo Simões	Territorial, popular e narrativa.
16. Na subida do balão	Almir Sater e Paulo Simões	Territorial, popular, narrativa e cultural.
17. Razões	Almir Sater e Paulo Simões	Territorial, popular e narrativa.

18. Galopada	Almir Sater e Paulo Simões	Territorial, popular e narrativa.
19. Mais um verão	Almir Sater e Paulo Simões	Territorial, popular e narrativa.
20. Terra boa	Almir Sater e Paulo Simões	Territorial, popular e narrativa.
21. Comitiva esperança	Almir Sater e Paulo Simões	Territorial, popular, narrativa e cultural.
22. Água que correu	Almir Sater e Paulo Simões	Territorial e narrativa.
23. Horizontes	Guilherme Rondon, Iso Fischer e Paulo Simões	Narrativa.
24. Paiaguás	Guilherme Rondon e Paulo Simões	Territorial, popular, narrativa e cultural.
25. Estranhas coincidências	Guilherme Rondon e Paulo Simões	Narrativa.
26. Moda apaixonada	Almir Sater, Guilherme Rondon e Paulo Simões	Territorial, popular, narrativa e cultural.
27. Histórias boiadeiras	Almir Sater, Guilherme Rondon e Paulo Simões	Territorial, popular, narrativa e cultural.
28. Mil melodias	Guilherme Rondon e Paulo Simões	Popular e narrativa.
29. Ordem natural das coisas	Guilherme Rondon e Paulo Simões	Narrativa.
30. Pesca Brasil	Guilherme Rondon e Paulo Simões	Territorial, popular, narrativa e cultural.
31. Última boiada	Guilherme Rondon e Paulo Simões	Territorial, popular, narrativa e cultural.
32. Interior	Celito Espíndola e Paulo Simões	Territorial, popular e narrativa.

33. No boteco do seu Roque	Celito Espíndola e Paulo Simões	Territorial, popular, narrativa e cultural.
34. Morena que vale a pena	Celito Espíndola e Paulo Simões	Territorial, popular, narrativa e cultural.
35. Carnaval caipira	Celito Espíndola e Paulo Simões	Territorial, popular, narrativa e cultural.
36. Labaredas	Celito Espíndola, Guilherme Rondon e Paulo Simões	Territorial, popular, narrativa e cultural.
37. Chamamé comanda	Guilherme Rondon e Paulo Simões	Territorial, popular, narrativa e cultural.
38. Quero Quero	Celito Espíndola, Dino Rocha e Paulo Simões	Territorial, popular e narrativa.
39. Invernada	Almir Sater, Guilherme Rondon e Paulo Simões	Territorial, popular e narrativa.

Fonte: O autor.

Tabela 3 - Década de 90: músicas, autores e regularidades

Música	Autoria	Regularidades
40. Caminhos de levem	Almir Sater e Paulo Simões	Territorial, popular e narrativa.
41. Milhões de Estrelas	Almir Sater e Paulo Simões	Territorial, popular e narrativa.
42. O vento e o tempo	Almir Sater e Paulo Simões	Narrativa.
43. Pagode bom de briga	Almir Sater e Paulo Simões	Narrativa e cultural.
44. Mês de maio	Almir Sater e Paulo Simões	Territorial, popular e narrativa.
45. A saudade é uma estrada longa	Almir Sater e Paulo Simões	Territorial, popular e narrativa.

46. Vaso quebrado	Almir Sater e Paulo Simões	Narrativa.
47. Circuito fechado	Geraldo Roca e Paulo Simões	Narrativa.
48. Vida bela vida	Guilherme Rondon e Paulo Simões	Narrativa.
49. Geração	Guilherme Rondon e Paulo Simões	Territorial, popular e narrativa.
50. Peña	Guilherme Rondon e Paulo Simões	Territorial, popular, narrativa e cultural.
51. Crime e castigo	Guilherme Rondon e Paulo Simões	Narrativa.
52. Campos de ilusão	Guilherme Rondon e Paulo Simões	Territorial e narrativa.
53. Ida e vindas	Guilherme Rondon e Paulo Simões	Narrativa.
54. Cachaça com ciúme	Guilherme Rondon e Paulo Simões	Narrativa.
55. Boa terra	Celito Espíndola e Paulo Simões	Territorial, popular e narrativa.
56. Espelho deslizante	Celito Espíndola, Guilherme Rondon e Paulo Simões	Narrativa.

Fonte: O autor.

Tabela 4 – Parcerias, décadas e regularidades

Parceria	Décadas	Regularidades
1. Geraldo Espíndola e Paulo Simões	1960/1970	Narrativa.
2. Geraldo Roca e Paulo Simões	1960/1970 e 1990	Territorial, popular, narrativa e cultural.
3. Paulo Simões	1960/1970	Territorial e narrativa.

4. Almir Sater e Paulo Simões	1960/1970, 1980 e 1990	Territorial, popular, narrativa e cultural.
5. Paulo Simões e Pedro Aurélio	1980s	Territorial, popular e narrativa.
6. Guilherme Rondon, Iso Fischer e Paulo Simões	1980	Narrativa.
7. Guilherme Rondon e Paulo Simões	1980 e 1990	Territorial, popular, narrativa e cultural.
8. Almir Sater, Guilherme Rondon e Paulo Simões	1980	Territorial, popular, narrativa e cultural.
9. Celito Espíndola e Paulo Simões	1980 e 1990	Territorial, popular, narrativa e cultural.
10. Celito Espíndola, Guilherme Rondon e Paulo Simões	1980 e 1990	Territorial, popular, narrativa e cultural.
11. Celito Espíndola, Dino Rocha e Paulo Simões	1980	Territorial, popular e narrativa.

Fonte: O autor.

As regularidades colaboram para a feitura do recorte e, após identificação, elegi 13 canções que acredito que me possibilitam discutir territórios, povos, narrativas e processos identificatórios, sendo elas: “Sonhos Guaranis” (Sater; Simões, 2017); “Trem do Pantanal” (Roca; Simões, 1982); “Terra boa” (Sater; Simões, 1987); “Na beira do trilho” (Roca; Simões, 2019); “Paiaguás” (Rondon; Simões, 1993); “Comitiva esperança” (Sater; Simões, 2008); “Capim de ribanceira” (Sater; Simões, 1990); “Histórias boiadeiras” (Sater; Rondon; Simões, 1991); “Varandas” (Sater; Simões, 1982); “Pesca Brasil” (Rondon; Simões, 1993); “Carnaval Caipira” (Espíndola; Simões, 1997); “Chamamé Comanda” (Rondon; Simões, 2018) e “Morena que vale a pena” (Espíndola; Simões, 1998). Acredito que, a partir deste segundo recorte, posso discutir a construção dos processos identificatórios de/em MS, assim como os territórios, os povos e as narrativas.

Segundo Remate

Neste capítulo teórico-metodológico, dissertei sobre os conceitos que uso nas análises e apresento os procedimentos metodológicos a que me vinculo. Foucault oferece os caminhos da pesquisa com sua proposta arqueogenealógica, o que me permite fazer uma pesquisa sem uma resposta já esperada, mas com vários caminhos a serem percorridos, encontrando cheias, vazantes, povos daqui e de lá, trens de saudades e rastros na linguagem.

Observo, que o discurso e a identidade são conceitos atrelados. O sujeito, incompleto, busca constituir-se de identidades na/pela linguagem que enuncia o discurso. O ciclo da vida, da soja, do milho, da cultura ou do próprio discurso atravessa o sujeito e, neste transcorrer, “os filhos dos filhos dos nossos filhos” (Viana, 2001) serão constituídos por nós, por nossas linguagens e, portanto, por nossas culturas. Tudo isso por meio da linguagem. Linguagem que é como a água, que serpenteia pelos territórios e constitui a vida, fazendo brotar discursos e identidades.

Nestas folhas, tentei fazer uma escrita acompanhada de canções e nesse exercício falei sobre processos identificatórios, linguagem, identidade, cultura, discurso, arquivo, regularidades, práticas discursivas, arqueogenealogia, formação discursiva, fronteira, transterritorialidade, topofilia, *morriña* e transculturação. Penso que pude dialogar os conceitos com canções, quando foi possível, e viabilizei sentidos sobre os conceitos e canções. Acredito, portanto, que a utilização destes conceitos nas análises colabora com as discussões e me provoca a desestabilizar a hipótese, assim como os objetivos e as demais inquietudes que surgem no decorrer das escavações.

Por fim, após discutir os conceitos e os procedimentos metodológicos, caminho para o meu gesto analítico e busco investigar rastros dos territórios, povos, narrativas e processos identificatórios que as canções produzem e emanam.

PARTE III

PARTE
III

VIOLA
DISCURSO
CULTURA



Figura 14 - Viola, discurso e cultura

Último Prelúdio

Mato Grosso do Sul é o território palco da diversidade cultural. A identidade de MS se constrói a partir de vários elementos, como um mosaico, por isso, projetei esta ilustração. Um processo identificatório singular e, ao mesmo tempo, transcultural. Singular, porque os itens constitutivos diversos fazem deste o estado de Mato Grosso do Sul, e este produto é único.

“Viola”, “discurso” e “cultura” são as palavras que abrem a ilustração. Acredito que representam as discussões que proponho no capítulo. Assim como o discurso, o som que emana da viola é um acontecimento e ambos possibilitam a emergência da cultura na vida do povo.

Dentre as imagens selecionadas para esta ilustração, aparecem a seriema, dividida entre as duas fronteiras, demonstrando ser constituída dos dois territórios. Os grafismos apresentam a diversidade cultural dos povos originários em MS. A erva-mate possibilita tantos frutos ao estado, como o tereré, que é patrimônio imaterial dos povos sul-mato-grossenses. Os conflitos são marcados pelo facão e arma de fogo. Enquanto a arpa, o violão, a sanfona e a bailarina celebram a vida e cultura de MS.

A onça-pintada, o jacaré e a boiada reforçam a (re)existência da fauna, e a flora é representada pelo camalote e pela folha que cai da árvore da vida. Por fim, a água e o trilho constroem uma imagem de que, no estado da terra vermelha, o caminho se faz atravessando as águas e navegando nos trilhos. Embarcações que exportam tudo o que é produzido aqui, seja material, seja imaterial. O bugre nos lembra Conceição e o boiadeiro, ao tocar o berrante, anuncia que é chegada a hora de “conhecer as manhas e as manhãs⁹⁸”.

Conduzo a tese a sua última estação. Espaço da desestabilização dos sentidos e de observar, por meio da materialidade linguística, os processos identificatórios e as práticas culturais dos povos em MS. Por meio das músicas selecionadas, almejo observar a construção da cultura sul-mato-grossense a partir das subjetividades que as músicas causam no povo. Por fim, espero que possa conduzir sua leitura às discussões sobre o que “é a cultura e identidade de MS” (Feijó, 2022).

⁹⁸ Trecho da canção “Tocando em frente”, de Almir Sater e Renato Teixeira (1991).

4. O SOM DOS/NOS CORIXOS

*Nos corixos e lagoas
Nesse belo Pantanal
Pelas praias desses rios
E até no litoral*
(Espíndola; Rocha; Simões, 2001)

O que é um corixo? Para aqueles que habitam outros territórios, ler este item lexical causa certa estranheza. O Pantanal, em sua magnitude, avança por terras que são penetradas pelos braços dos rios, águas apressadas que servem de morada para a biodiversidade do bioma. Os corixos se formam na cheia pantaneira, sendo impulsionados a irem cada vez mais longe por conta do volume de água dos rios. Durante a vazante, época das águas ariscas, os corixos são sugados pelos rios para darem, outra vez, vida aos seus cursos e passam por todos os cantos, até desaguarem no litoral. Toda água doce corre rumo ao mar para a continuação do ciclo da vida.

A escolha da contração “dos” e da preposição “em” não é por acaso. O corixo é palco da representação do território. É neste espaço que o sujeito entrega sua subjetividade ao texto e por ele se faz existir. O som que emana do território e em territórios. Essa discussão, através do interdiscurso, leva-me a uma canção que só fui conhecer em 2023, no show de Hermanos Irmãos, com participação de Alzira Espíndola, em Dourados, “Nossa Senhora do Pantanal⁹⁹” (Espíndola; Batista, 2000). Ao escrever e interpretar “Vendo a vida refletida no espelho do corixo”, Alzira colabora com nosso gesto interpretativo de que a vida dos sujeitos está relacionada com o território. É no corixo, pela imagem que se constrói através da água, que se vê a vida e se faz representação de si e do outro. A cultura também se edifica pelo correr das águas dos corixos, pela subjetividade dos sujeitos e pelas representações de si e dos outros, em um movimento contínuo de construção cultural.

Mas corixo é só de água? Ao pensar na constituição natural do corixo, lembro-me das narrativas que ouvi nestes anos. Considero que o percurso feito por cada compositor se assemelha ao processo das águas que compõem os corixos. Impulsionados pelo desejo de cultura, avançam pelos territórios para vivenciarem a liberdade e acessarem o outro, através da cultura. Depois, como as águas regressam aos rios, retornam aos seus lugares com outro desejo, a *morriña* – a saudade de casa, do território que lhes constitui. Neste processo, exortam o

⁹⁹ Para ouvi-la, acesse [Nossa Senhora do Pantanal](#).

Pantanal e MS, cantando o que aqui circula, divulgando a identidade sul-mato-grossense e registrando de onde compõem.

Com as justificativas feitas, informo que utilizo, neste capítulo de análise, o termo “corixo” para representar as tematizações em que divido as canções, ainda que compreenda que nenhuma delas se acomoda em caixas positivistas. “Corixo em territórios”; “Corixo, povo e narrativas”; e “Corixo Cultural” são as divisões que faço para que se possa observar os fragmentos discursivos presentes nas canções e discuti-los. A seguir, começo as desestabilizações do primeiro item, com canções que não anunciarei aqui, mas que descobrirei ao fazer as análises. No início, estas análises seriam cronológicas, mas, depois de desestabilizar algumas, percebi que as apresentar conforme os corixos e necessidades é um caminho produtivo. Ressalto ainda que as discussões serão costuras com os excertos das materialidades linguísticas e não por sua totalidade, salvo em momentos em que o tecido peça por mais e mais linhas discursivas.

Corixos dos/em territórios

Escrevi, no capítulo II da parte I, sobre o conceito de território e não o entendo como um acontecimento isolado, mas como um produto da representação feita pelo sujeito. A imagem que se tem do território é uma construção coletiva dos povos que o habitam. Compreendo ainda que este território não é singular, mas tão plural que possibilita as múltiplas faces de sua superfície. Um território é, já disse, mas reforço, uma construção manipulada pelo sujeito. Ainda que exista, pela escrita, o sujeito registra o território e exalta sua subjetividade pelo espaço que ele reconhece como parte de si. Já no capítulo III da parte II, discuti o conceito de transterritorialidade a partir da noção de Haesbaert e penso que me possibilitará desestabilizar as materialidades linguísticas.

Palco da história local ou continental, o território de MS foi outros antes de se tornar este. Uma transformação que se dá pelo outro, de maneira que o estado se formou a partir dos encontros que aqui se fizeram (Haesbaert, 2011), movimentos subjetivos que os sujeitos fazem durante suas dispersões. MS só pode ser considerado MS com a constituição de seu povo e sua cultura. O território é o resultado dos que aqui se alocam e alicerçam suas vidas, seja pela terra, seja pelas narrativas que fazem ao identificarem o local como seus.

A história conta que parte de MS pertenceu ao Paraguai, conforme discuti no capítulo I. Com a finalização da Guerra da Tríplice Aliança, terras paraguaias são divididas entre o Brasil

e a Argentina, de acordo com o que relatei no capítulo “Língua de fogo” e no livro resultado de minha dissertação (Faccioni, 2022, p. 151), em que pode ser observado o “Mapa V: Território paraguaio até 1870”. Portanto, o território sul-mato-grossense é história, memória e construção. É luta, é registro e é lapidado a ser o que é. Por se tratar de um resultado histórico, começo minhas inferências por “Sonhos Guaranis” (Sater; Simões, 2017). Antes, tinha selecionado uma canção muito conhecida em MS por tratar do trem, mas como na escavação não se sabe o que se vai encontrar e, após costurar sentidos, julguei que deveria iniciar o item “Corixo em territórios” com “Sonhos Guaranis”. A você, leitor(a), informo ainda que, em minha dissertação, levantei alguns efeitos de sentido nesta canção, que podem ser consultados, caso queira, antes de proceder com a leitura.

“Sonhos Guaranis”, foi composta na década de 1980 e alcança grande identificação entre os sul-mato-grossenses. Segundo o depoimento de Paulo Simões para Nuha (2016), esta obra teve seu início entre 1981 e 1982, na fazenda da professora Maria da Gloria Sá Rosa, e foi concluída na chácara do tio de Sater, Nelson Buainaim. Conforme Paulo Simões, os dois compositores procederam com a leitura do livro de Julio Cesar Chiavenatto, “Genocídio Americano”, que narra a Guerra do Paraguai e, no mesmo momento, eclodia a Guerra nas Malvinas, que, além de localizar as condições de produção, possibilita-me identificar os possíveis interdiscursos que deste discurso emergem. O que me leva a compreender que a subjetividade de luta/desejo pelo território, que atravessava as duas guerras, estava presente nos anseios de Simões e Sater.

Em um pensamento sobre os corixos, “Sonhos Guaranis” é uma composição que perambula por territórios, assim como as águas que enchem e desaguam o pantanal. Contudo, o que posso levantar de efeito de sentido é que esta é uma obra transterritorial (Haesbaert, 2011), não apenas pelo sujeito, mas pela constituição de MS. Pelos fatos históricos, sabe-se que uma parte do território que compõe o estado de MS pertenceu, até os anos de 1870, ao Paraguai. Acoplar um território ao outro não é só receber terra, mas ser agraciado com práticas culturais das comunidades que ali se alicerçam, o que produz um encontro transcultural (Ortiz, 1987) entre os povos.

O sujeito sul-mato-grossense é constituído pelo outro, e aqui não me refiro apenas ao outro como sujeito, mas ao outro como território e como cultura. A nossa relação com a margem esquerda do rio¹⁰⁰ é antiga e nos constituímos do ir, do vir, do voltar, do perder-se, do encontrar-

¹⁰⁰ Refiro-me aos territórios e povos que foram colonizados pela América Espanhola.

se e de tantos outros verbos que emanam sentidos de que o sujeito é resultado das incursões aos territórios, o que posso relacionar com o conceito de transterritorialidade (Haesbaert, 2012, p. 37), que coloca o sujeito como um agente da “articulação de territórios diferentes, o trânsito entre eles, a sua imbricação pela frequente mobilidade”.

Contudo, onde está a transterritorialidade em “Sonhos Guaranis”? Além de se parecer como uma epopeia, o eu-poético, já nos versos finais, compreende que sua ascendência provém de um território a que ele não pertence mais politicamente. Mas como pertenceria? Por meio da memória, da topofilia (Tuan, 1980) que transcende no tempo, do sentimento de revolta pela destruição deixada pela guerra, pelas mortes ou pela cicatriz que não se apaga (Faccioni, 2022). O eu-poético observa que sua constituição atravessa as fronteiras dos países e se une, como é o caso da chipa, da sopa ou do tereré que se consome lá e aqui. Dêiticos que existem apenas no registro, porque, na memória e na subjetividade, são um só. Dividem-se pela “faixa de fronteira, cujo nome é terra de ninguém” (Sater; Simões, 2022), mas mostram-se uno, ao mesmo tempo em que heterogêneos pelas práticas culturais e pelos processos identificatórios, o que leva o sujeito a ser transcultural, fruto de culturas de diferentes lugares, resultado de seu movimento transterritorial (Haesbaert, 2011).

Em razão de minha mudança para a cidade de Dourados-MS, após o exame de qualificação, comecei a perguntar aos meus alunos e pessoas ao redor sobre a música sul-mato-grossense. De fato, como havia informado Maria Adélia Menegazzo e publicado por Caetano, Missio e Deffacci (2017), a canção “Sonhos Guaranis” (Sater; Simões, 2017) adquiriu status de hino não oficial para a região do Cone Sul e demais cidades que se situam nas proximidades (localidades que pertenciam ao Paraguai antes do fim da guerra). É compreensível que tal canção seja reconhecida pela região como uma representação da cultura e memória. Ainda que haja uma memória ferroviária na região por conta do ramal de Ponta Porã, em Dourados os trilhos não se acercam, tampouco a ideia de que o Pantanal ou o trem que o atravessa, seja um representativo para a cultura local. O que alimenta o subjetivo, neste caso, é a história e a memória, que possibilitam a emersão de noções topofílicas (Tuan, 1980) e de *morriña* (González, 2024) para os paraguaios.

O que “Sonhos Guaranis” exorta através do movimento causado pelos sentidos da melodia e do texto é uma memória discursiva que me permite voltar no tempo e lembrar o que já estava esquecido, “lembrando o que não se diz” (Sater; Simões, 2017), por meio de uma formação discursiva histórica e bélica. A Guerra do Paraguai é um tema silenciado e que caminha ao esquecimento com a ausência de discussões sobre (Faccioni, 2022). Por exemplo,

em minha formação enquanto sujeito crítico na educação básica, não estudei sobre a Guerra do Paraguai. Contudo, a canção de Sater e Simões possibilita o atravessamento pelos interdiscursos, que nos levam às lembranças dos fatos históricos da guerra ou, como no meu caso, a aproximação ao tema. Embora em nenhum momento surja um item lexical que fale da guerra, os demais enunciados me conduzem a sentidos sobre a temática e toda sua história.

O registro feito pelos autores é, no caso de “Sonhos Guaranis”, histórico e identitário. Além de narrar pela poesia, com características épicas, o “maior conflito bélico da América do Sul” (Dourado, 2010, p. 50), a composição demarca a formação do povo de MS e do território, que está intrinsecamente relacionado com os processos identificatórios vivenciados pelos povos, conforme comenta Proença (1997) sobre as “heranças” dos paraguaios após o fim da guerra. A criação poética de Sater e Simões, portanto, serve de ferramenta contrária ao esquecimento, já que usa a linguagem poético-musical e a história para se fazer existir, resistir e recontar a história de MS e, por consequência, suas próprias constituições.

Atravessando os *corpora* desta tese, retornando para década, 1960/1970, a canção que se destaca é “Trem do Pantanal” (Roca; Simões, 1982). Inicialmente, é preciso relembrar as condições de produção desta canção. Nessa época, o país era comandado pela ditadura militar, e o silêncio e o medo predominavam entre os sujeitos. Os sons das violas eram camuflados e as letras diziam o que se podia (permitia), mas a junção de melodia e poesia fazia emergir os sentidos proibidos.

O eu-poético da canção canta, em três estrofes, cada uma com quatro versos, dois aspectos: o pantanal e a ditadura militar. É fato que o trem exerce uma função pontual na produção dos sentidos. O trem é um território, local em que os sujeitos são levados a se constituírem pelas belezas do pantanal, seja pela cheia, seja pela vazante. Trilhos que cortam as serras palco da Guerra do Paraguai e que apresentam ao público a grandiosidade da vida. O trem é o território da liberdade, o vagão é o que conduz o sujeito à liberdade, sendo, portanto, um local de “segurança” (Faccioni, 2022).

Todos os sujeitos buscam, no decorrer de suas vidas, chegar a algum lugar e preencher suas identidades vazias, conforme comenta Foucault (2005b). Vivem em um intenso movimento e por este movimento são constituídos (Haesbaert, 2012). Paulo Simões, em seu depoimento para Nuha (2016) e em nossa entrevista, comenta que, ao ser questionado por sua mãe porque queria viajar a Machu Picchu, ele respondeu “est[ou] indo em busca do meu destino”. Observo que aqui há um movimento de saída, como para se alimentar de cultura,

lembro que estamos falando de jovens ansiosos por liberdade e vida e, depois, há um regresso para o seu território, MS. Saída que é uma desterritorialização em busca da completude do sujeito e em que se vivencia a topofilia (Tuan, 1980) através da valorização dos territórios, o Pantanal e o trem. O Pantanal que representa a vida, o estúdio, e o trem, fazendo emergir a noção de “segurança”.

A partir de “Trem do Pantanal”, faço alguns questionamentos: o que significa o trem para os sul-mato-grossenses? Por que esta canção alcançou lugar de hino não oficial? Hoje, após o encerramento das atividades férreas da EFNOB, o que sobra são as memórias, e o som da viola dedilhando a introdução de “Trem do Pantanal” causa um efeito de sentido que remete aos tempos áureos da EFNOB. Um tempo em que se atravessava o pantanal pelos trilhos e, por estes trilhos, se percorria as terras do SMT. Logo, o que há é uma memória discursiva que é acessada a partir da música. Não é apenas a canção que é entoada, mas a canção juntamente da memória de um povo, suas movimentações e sua história. História que foi modificada com a chegada e encerramento da EFNOB.

Memória que não só convida para os sentidos, a *morriña* ou a topofilia, mas também a história que registra o sofrimento dos povos originários durante sua construção e o progresso chega para fortalecer a formação econômica, social e cultural de MS. Ao olhar da janela, os sujeitos são embebecidos pelas belezas naturais e pela história marcante da construção da EFNOB, enquanto isso, a maria-fumaça “atravessa o pantanal” e as ondas causadas pelo abrir de caminhos camufla a dizimação dos povos que foram exterminados nestas terras desde a colonização. O trem é um território corixo porque ele leva a água e deixa ela ir, a penetrar em outros lugares, a fundir-se com outros rios e torna-se outra e outra, assim como a cultura. Somos homens e mulheres construídos de água, de corixos, somos o Pantanal – o território.

Lembro que esta é uma composição da década de 1970, momento em que o SMT se torna MS, o que acontece, efetivamente, em 1979. Mas o que pode significar este acontecimento? As condições de produção e Deleuze e Guattari (1992) nos oferecem caminhos para costurar uma leitura sobre tais sentidos. Primeiro, é pertinente relembrar que, ao se dividirem, os sul-mato-grossenses se veem perdidos no que se refere à cultura de MS. Qual é nossa cultura? Quem somos? Aqui observo que há um desejo pela construção do território e será esta incompletude que leva o sujeito a criar espaços a partir das narrativas, ou melhor, recriar. É um movimento de desterritorialização e depois de reterritorialização. É preciso sair do território para podê-lo, outra vez, habitá-lo de maneira diferente. O território, portanto, é recriado em “Trem do Pantanal” como um espaço estritamente sul-mato-grossense.

Mas por que isso? A linha férrea constituía o SMT e não atravessava o estado de MT. Era uma característica apenas do território do sul. Logo, falar de trem não era falar de MT, mas, sim, do então SMT. Neste caso, o efeito de sentido que nos causa “Trem do Pantanal” é sobre MS, ainda que haja também Pantanal em MT, não há um trem que cruze o Pantanal como aqui. Por este motivo, o arquivo permite que as formações discursivas que atravessam a canção falem sobre MS enquanto território dos sul-mato-grossenses. O desejo, portanto, possibilita a concretização de uma idealização de muito antes, o território.

Como comentei nas linhas da primeira parte, após anos de desejo pela separação, a divisão do estado de MT e criação de MS aconteceram e a classe artística se preocupou em redefinir os aspectos culturais e identitários do recém-criado estado. Isso se deu e ainda se dá pelas desestabilizações que o movimento dos povos causa na sociedade. O movimento que constrói a cultura é atravessado pela diversidade dos povos que constituem o mosaico cultural de MS.

Por este caminho, observo que “Trem do Pantanal” é uma criação poético-musical que possibilita a memória de acontecimentos históricos, como a movimentação pela divisão; a chegada de outros povos para povoarem as terras do SMT; a chegada do trem e depois de MS, e o ir e vir de turistas pelo Pantanal. Fatos que são guardados na memória dos que viveram este tempo, por isso o saudosismo, e na enunciação frequente de “Trem do Pantanal”, como uma saudade tofófica do território - *morriña*. Recordo que a canção é executada em todos os eventos públicos, como a posse da governadoria, e em ações culturais, o que reforça a noção de canção que movimenta a subjetividade dos sujeitos através de interdiscursos e memórias. Não tocar “Trem do Pantanal” é como se não estivesse atingindo a subjetividade do sujeito e não cantando parte da história do estado.

“Trem do Pantanal” é um território que oferece segurança aos passageiros que dos vagões fazem morada e usufruem da noção de segurança que o sacolejar do trem propicia (Faccioni; Souza, 2021). Trem de ferro que assegura ao passageiro o distanciamento do Ato Institucional nº 5 e a liberdade das amarras que tal documento ditava. Uma cápsula contra o mal? Um escafandro¹⁰¹ que conduz o passageiro à superfície da vida e à sua liberdade, ao respiro de lugar e tempo de liberdade. Um movimento que também o constitui pelos encontros e desencontros fronteiriços e pela transterritorialidade.

¹⁰¹ Escutei esta palavra pela primeira vez na canção [“Quién fuera”](#), de Silvio Rodríguez.

O paradoxo resultado das condições histórias do trem é o progresso e a *morriña*. O progresso em relação ao que se chegou ao estado por meio do trem, como os migrantes ou as tecnologias de cada época, assim como o trem foi no início do século XX para o estado. A questão antagônica, neste caso, é a noção de *morriña* do tempo em que o trem não estava aqui. Desejo do progresso que depois se volta ao bucolismo. O desejo do retorno é outro tipo de movimento, o vaivém dos trilhos, da língua de fogo que leva ao progresso e à destruição, trazendo alegria e deixa saudade. Formando, assim, um grande mosaico de efeitos de sentidos entre o passado e presente. Recordo aqui que falo como se estivesse na década de 90. Se fossemos pensar no hoje, pela desativação da EFNOB e pelo apagamento dos trilhos, pouco teria para dizer.

O território é um movimento, pois seu combustível são os povos que vão e vem, que povoam, despovoam e repovoam (Deleuze; Guattari, 1992). Para compreender que o território faz parte da vida é necessário delimitá-lo por meio da escrita, do registro e dos sentidos. Este movimento constrói a cultura, a diversidade e as influências. Mover-se produz desejos, entre eles, o do progresso, da divisão, do novo, de reconhecer-se e gera *morriña* pelo que foi e topofilia pela relação estabelecida. Tal enunciado me leva a compreender que o sujeito da canção é transterritorial e livre, já que faz do movimento uma constituição de si, do território e dos sujeitos. O desejo cria territórios (Haesbaert; Bruce, 2002) e, em “Trem do Pantanal”, os compositores possibilitam a criação de um novo território: o trem e tudo o que o atravessa.

Por se tratar de um território criado, o trem e o sujeito desenvolvem uma relação de topofilia (Tuan, 1980), que representa afeto entre sujeito e lugar em que se faz existir. Uma relação tão forte no sujeito que seu corpo não suporta tantas tensões e ele exorta pela escrita suas subjetividades. “Trem do Pantanal” é o resultado da relação afetuosa entre o território e o sujeito. Tuan (1980) comenta que “o lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro”, o que nesta canção seria o trem como um lugar, já que proporciona segurança ou sujeito. Enquanto a liberdade é o resultado do caminho feito pelo trem e sua chegada, ou regresso ao local, possibilita a noção de afeto entre aquele que leva, mas que também lhe conduz ao seu território, sua terra – o Pantanal.

Sobre “Trem do Pantanal”, concluo meu pensamento de que esta canção chega a ser considerada hino não oficial do estado e canção imprescindível em shows sobre MS por conta do resultado da relação entre os territórios e os povos. Os territórios aqui identifico como o Pantanal e o próprio trem, enquanto os povos são os que vivem os trilhos, que chegam pelos trilhos e os que identificam no Pantanal uma parte de seu território. Para os que viveram o pós-

divisão de MT e criação de MS, esta canção é um marco para a demarcação de terra, para a reafirmação de qual parte do Brasil se refere ao chorar a viola com os acordes iniciais. Além disso, para aqueles que não vivenciaram este momento, a composição possibilita, através do texto e música, uma memória discursiva, talvez pela escola, pelos meios de comunicação ou pelas narrativas que os avós e pais fazem dos territórios. O trem e o Pantanal são parte de MS, assim como “Trem do Pantanal” é parte da história e cultura de MS.

Alinhavados alguns efeitos de sentido e representações de território em “Trem do Pantanal”, convido para a discussão a canção “Terra Boa” (Sater; Simões, 1997), que acredito me possibilitará destacar representações sobre o território do SMT. Antes, é preciso dizer que esta é uma composição da década de 1980, logo, momento posterior à divisão de MT e criação de MS. Entretanto, os compositores demarcam o território com o enunciado “Sul de Mato Grosso”, como se ainda estivessem nos anos anteriores à Lei Complementar nº 31, em 11 de outubro de 1977, o que pode denunciar uma saudade do antes, a *morriña*, não só do território, mas das relações que tal contato, território e sujeito propiciam.

“Terra Boa” é uma composição que fala dos sonhos juvenis, da terra e do valor que ela tem para os sujeitos, que é uma noção topofílica (Tuan, 1980). Todos aqueles que chegaram ao território do SMT fizeram da terra uma “terra boa” para a fertilidade de si e do território. O estado de MS cresceu com as chegadas e gente que vinha em busca de melhores condições de vida e de quem fugia de guerras, como o exemplo do pós-guerra da Guerra da Tríplice Fronteira, ou dos imigrantes haitianos, venezuelanos, ucranianos e de tantas outras comunidades que escolhem MS como o lugar para “ser alguém” e não há impedimentos porque “nada [os] detêm”. O movimento transterritorial e fronteiriço produz uma transculturação naqueles que aqui chegam, “superando crises sempre que elas vêm”, atravessando de tudo o que aqui está e atravessando o outro, deixando marcas e as levando consigo. Aqui há “terra boa para se viver bem” e esse ideal foi usado para povoar o estado, conforme Queiroz (2015) comenta sobre as “terras devolutas”. Terras “ainda sem ninguém¹⁰²”, mas que foram povoadas pelos que chegaram a mando da Coroa Espanhola e da Portuguesa, do Império para a proteção durante a guerra e do governo para proteger as fronteiras. Sujeitos que vieram a trabalho, seja pela Mate

¹⁰² Registro aqui o que acredito ser inédito em um trabalho acadêmico. A versão de Alzira E (1987) tem duas modificações significantes no corpo da letra e que discutirei na análise por compreender que são enunciados que corroboram os efeitos de sentido. Outra modificação pode ser encontrada na versão de Hermanos Irmãos (2014) e que também trarei para o texto.

Laranjeira ou pela construção e operação da EFNOB, construíram suas vidas e criaram afeto por esta terra, tanto que a “quere[m] tão bem” (Tuan, 1980).

Flora Thomé, escritora três-lagoense, registra o movimento transterritorial dos sujeitos pelas estações ferroviárias de Mato Grosso do Sul durante as chegadas e partidas no poema “Trem” (1980, p. 34). O intenso fluxo de trabalhadores às terras do novo estado, de “boa terra”, é marcado com o crescimento do estado, que teve um grande salto a partir da década de 1980¹⁰³. Logo, conforme poetiza o trânsito dos povos, Thomé (1980, p. 34) escreve que “É trem que chega / trazendo gente / cheia de trem [...]”, gente que veio em busca de melhores condições de vida e que fazia seu “próprio esforço para ser alguém”, atravessando fronteiras para arar a “terra boa pra se viver bem”. Portanto, o crescimento econômico e social de MS foi se intensificando com a divisão de MT, o que potencializou o desenvolvimento massivo da produção, assim como canta Sater (Sater; Simões, 2022), “hoje é tudo soja, milho e boi”. Não só um boom econômico e social, mas também cultural, visto que a “gente cheia de trem” trouxe em seus “trens” práticas culturais e linguísticas que passaram pelo processo de transculturação em terras sul-mato-grossenses.

Ainda sobre a ideia de progresso que emerge da canção, a memória discursiva me conduz a um interdiscurso com as criações das várias cidades em MS nos anos seguintes à divisão de MT, sobretudo na década de 1980, que de 55 municípios, em 1977, o estado de MS totaliza, hoje, 79 cidades¹⁰⁴, o que me permite dizer que “Terra boa” enuncia as várias regiões de MS. Tão regular é a ideia de progresso nas canções que chega a ser uma formação discursiva, já que é um tema que atravessa os sujeitos da época, seja pelo crescimento de sua terra, seja pela autonomia que se tem. O que observo na canção é que há uma formação discursiva progressista que convida os sujeitos a um bem comum: a valorização da terra e a compreensão que da terra se obtém a subsistência, a vida, que novamente me leva a uma noção de topofilia.

Para prosseguir com as desestabilizações, preciso pontuar duas situações. Em primeiro lugar, em relação ao discurso de Sater e Simões (1997), estou considerando a letra e as suas reatualizações nas versões de Alzira E. (Sater; Simões, 1987) e de Hermanos Irmãos (Sater; Simões, 2014). Há também uma primeira versão de Alzira E. (1983), mas a letra é a mesma da versão de Simões. O segundo ponto é que precisei escutar as condições de produção via ligação

¹⁰³ Conferir as notícias em Famasul (2021) e Embrapa (2021).

¹⁰⁴ Conferir em Campo Grande News (2020).

de Paulo Simões em um contato que ocorreu no dia 28 de junho de 2024, e não tive como fazer a gravação da conversa, portanto, as informações que insiro aqui são frutos desse contato.

Nos anos 1980, o país vivia uma intensa crise inflacionária, agravada pelas “duas grandes crises do petróleo, a crise de dívida, a elevação da taxa de juros internacionais, dentre outros” (Avila, 2007, p. 07) e, segundo Paulo Simões, uma onda de pessimismo assolava a população, como se estivessem desacreditados da melhora possível da economia governamental, tanto estadual, quanto nacional. Nesse período, a convite do então governador e vice-governador de MS, Wilson Barbosa Martins e Ramez Tebet, em 1983, Sater e Simões compuseram a canção “Terra Boa” para ser vinculada em todas as rádios do estado como uma canção de otimismo e união de toda a população. Semeadas as condições de produções, observo que, alinhado ao que comentou Paulo Simões, há um arquivo que rodeia a composição e rege o que deveria estar ou não na letra. O que se exclui de possibilidades em qualquer verso é uma crítica forte como em “Trem do Pantanal”, ou em “Pagode bom de briga”, logo, o arquivo permite que as formações discursivas de tal obra sejam apenas as que falem do bem comum, “juntando forças que se vai além” (Sater; Simões, 1997). Por ser uma canção solicitada, os compositores manipulam as palavras para que alcançassem os interesses da campanha e do governo, já que, conforme Paulo Simões relatou, havia em jogo uma “remuneração mais generosa”, portanto, é possível fazer um gesto interpretativo e, dentro dos efeitos de sentido, observar que a voz que predomina é a do governo de MS através das violas e vozes de Sater e Simões.

Outro ponto válido a adicionar é que Paulo Simões comentou que a imprensa, na época, fez várias críticas à canção por se tratar do “sul de Mato Grosso”, o que prevaleceria uma homenagem à Rondonópolis, e não ao SMT, conforme era antes da divisão do estado. Por estarem em momento posterior a 1979, o efeito de sentido que pode emergir é que a canção seja dedicada aos que moram do lado de lá do Rio Correntes. Entretanto, o que identifico é uma valorização do território que se consta no registro, no íntimo e no subjetivo do sujeito. É impossível borrar da memória que estes povos não viveram em terras mato-grossenses, é como se um arquivo desejasse apagar parte da história. Ressaltar “Meu sul de Mato Grosso te quero tanto bem” é uma revisitação ao território, uma aproximação afetiva não só ao território, mas aos povos e ao que se tinha no Mato Grosso Uno. Novamente, aqui, observo uma noção topofílica, em que o sujeito mantém uma relação afetiva com a terra e, nesta em específico, emerge um sentido de gratidão.

Ainda no telefone, Paulo Simões confirmou as reatualizações discursivas na versão de Alzira E. (Sater; Simões, 1987) e que, na época, Almir Sater foi o produtor do álbum e comunicou a ele sobre as novas enunciações e Simões concordou. Mas o que poucas palavras podem significar em um discurso ou em um novo discurso? “Meu velho Mato Grosso te quero tanto bem”, além de demarcar o local e pertencimento, leva-me a uma memória discursiva em que o eu-poético está conectado de maneira afetiva com o item lexical que se refere a Mato Grosso Uno e tudo, ainda que tenha consciência que ele já não existe pela marcação do adjetivo “velho”. A reatualização possibilita ao enunciadores reformar uma nostalgia do território unificado, o que compreendo como a *morriña*, visto como o grande terreiro da seriema. Ainda segundo Simões, a versão de Alzira E. foi vinculada à campanha eleitoral de Wilson Barbosa Martins e Braz Melo ao governo do estado de MS em 1994, conforme também registra Murgel (2005).

Essa noção de pertencimento ao território é revisitada na versão de Hermanos Irmãos (Sater; Simões, 2014), ao reatualizarem o último verso da canção. Como é um novo discurso, décadas depois da divisão do estado e com os processos identitários em um contínuo caminho, os intérpretes enunciam “meu Mato Grosso do Sul te quero tanto bem”, ressaltando a presença de MS na canção e na constituição dos que a cantam. Num percurso histórico em que o discurso vai sendo levado pelas águas da história e pelos sujeitos que os remam para frente, os sentidos vão sendo conduzidos a emergir, assim como os bolsões de ar que borbulham ao se remar. Assim como nas outras duas versões, identifico que o território é exaltado, seja o “sul de Mato Grosso” (Sater; Simões, 1997), o “velho Mato Grosso” (Sater; Simões, 1987), ou o “meu Mato Grosso do Sul” (Sater; Simões, 2014), o que me permite enunciar que há uma relação entre os sujeitos e os territórios. Ainda que em diferentes momentos, o que salta do discurso é um respeito e amor pela terra, o que Tuan (1980) comenta que se cria do afeto entre a “terra boa” e aqueles que se constituem desta terra.

Atento ao fato de esta canção foi usada em três momentos diferentes da história, nas décadas de 1980, 1990 e 2010 e, a cada nova enunciação, o efeito de sentido que se teve e tem é diferente. Contudo, há uma regularidade territorial entre “sul de Mato Grosso”, “velho Mato Grosso” e “meu Mato Grosso do Sul”, o que leva o(a) leitor(a) a identificar a qual momento histórico social se enuncia, de onde se fala ou de qual lugar se quer ser identificado(a). No caso da primeira versão, observo que está presente o nome próprio que se usava antes da divisão de MT e da criação de MS, “sul de Mato Grosso”. Já na segunda enunciação, há um interdiscurso com a primeira versão e uma compreensão de que o Mato Grosso está no passado e que há um

processo de compreensão de quem se é e para onde se vai – um processo identificatório que se estende desde os anos finais da década de 1970. Por fim, em sua derradeira versão, “Terra boa” ressurge como uma canção de identificação de quem são os que, nas terras sul-mato-grossenses, vivem e de reafirmação que o território que se enuncia é Mato Grosso do Sul, o que me leva a um sentido de que, após anos de processos identificatórios, os sujeitos começam a se identificar com o que os compositores começaram a construir nos anos 1970, uma identidade sul-mato-grossense.

Faço uma observação importante aqui, a pesquisa possibilita diversos caminhos e, se não tivesse os dados de condições de Paulo Simões, não desestabilizaria a canção de tal forma. A materialidade linguística está em diálogo constante com os fatos históricos e ideológicos da sociedade, o que faz com que o discurso tenha sempre um outro sentido. É provável que, se não tivesse esses dados, não chegaria a tal gesto interpretativo, mas a outro e não seria um equívoco, mas um corixo escolhido para se navegar e a pesquisa arqueogenealógica me possibilita este caminho.

“Na beira do trilho” (Roca; Simões, 2019), assim como as canções anteriores, segue por um caminho histórico. “Sonhos Guaranis” (Sater; Simões, 2017) canta o território em formação, a relação dos povos com a terra e a transculturalidade. “Trem do Pantanal” (Roca; Simões, 1982) enuncia o desejo de saída e o reconhecimento do seu próprio lugar; e, por fim, “Terra boa” (Sater; Simões, 1983) exalta o território em um contínuo processo identificatório. Observo que “Na beira do trilho” possibilita uma conexão com a próxima música de análise, “Paiaguás” (Rondon; Simões, 1993), portanto, passo agora para o próximo território, a água.

“Na beira do trilho”, canção da década de 1970, é uma composição que acredito estar entre o progresso e o bucólico. O trem traz, dentre outras representações, o progresso, trilhos que conduzem às boas novas, o vagão do pagamento, o vagão de mantimentos, as tecnologias, os amores e as dores. Progresso que é apresentado à população através da EFNOB, seja pelos empregos que ela ofereceu, seja pelas oportunidades que se aproximavam, como conexão com Campo Grande, ou com os dois estados mais promissores do país, São Paulo e Rio de Janeiro. A representação que o trem tinha, naquele momento, era de liberdade, de um movimento transterritorial e transcultural, já que havia uma conexão com o outro e as constituições do outro. Hoje, o que resta são memórias e os sons que se ouvem ao longe, como o apito e o ranger do trem, resultado do atrito das rodas com os trilhos, desviados para não cruzarem a cidade e não interromperem o progresso urbano.

No início da canção, o que surge é um efeito de sentido de um eu-poético que sofre a partida de seu amor pela linha férrea e, a cada vez que um interdiscurso lhe atravessa e pela subjetividade, ele se recorda. Há aqui um enunciado que não segue as regularidades das demais canções com a formação discursiva progressista, já que ela traz algo ainda não tratado ao se falar do progresso, o sofrimento. O trem tudo trazia ao povo, trazia “as crises¹⁰⁵” e levava aquilo que já não pertencia mais ao local ou a si mesmo, como os amores ou as riquezas.

Posso me lembrar, neste momento, através do interdiscurso e da memória discursiva do documentário que fizemos sobre a EFNOB, “Enquanto esse velho trem...” (2021), quando viajantes e trabalhadores fizeram narrativas sobre os trens e os trilhos. Parece complexo dissertar sobre esse tema, mas, para estes sujeitos, o que lhes foi levado pelo trem é o pertencimento, as memórias e a liberdade, experiências que já não podem mais ser vivenciadas por conta da extinção dos trens de passageiros na EFNOB. O trem não pôde levar foi a saudade, um saudosismo que pode ser identificado como *morriña*, ou até mesmo a topofilia, posto que é sentida uma saudade do território-trem.

Na última frase do documentário, ouve-se “O trem ele tem uma potência tão grande que desenvolve qualquer lugar. Onde passa um trem, nasce uma cidade” e é relevante recordar que o trem possibilitou o desenvolvimento econômico do estado (Pavão, 2005) e social, como as vilas que ficavam nos arredores da linha do trem e as estações. A forma de sobrevivência dessas comunidades eram os passageiros e a própria EFNOB, já que ela era o meio de transporte das produções agropecuárias do estado para o abastecimento do mercado interno e para exportação. Tal fato pode ser desestabilizado com a segunda estrofe da canção, quando o eu-poético enuncia que “o sol me deu ouro”, em uma referência ao dinheiro oriundo da venda do milho. O efeito de sentido que emerge é de que a ferrovia trouxe um desenvolvimento econômico ao estado de MS, possibilitando a produção de bens e a colheita de seus frutos.

Trem de lata que, a partir de 1985, levava e passava pela beira do trilho carregado de “bovinos (carnes e derivados), soja (farelo e derivados) e minérios (ferro e manganês)” (Pavão, 2005, p. 17). Um trem que trazia a luz do fim do túnel, como o dourado que reflete das imensas plantações de milho que outorgavam aos seus produtores grandes lucros, mas que não parava, dia e noite, de sol a sol, se buscava o pão e se corria o trem no trilho para o crescimento econômico do estado. Enquanto o dia “deu ouro” ao eu-poético, a noite “deu prata”, o que aparece como um efeito de sentido de que o trabalho foi intenso na “terra boa” e que “nada é

¹⁰⁵ Sater e Simões (1997).

impossível, só vai ser possível, você querer também”. Atrelado a este sentido, compreendo que o ideal de alavancar o estado no setor econômico atravessou a vida dos povos, gentes que transformaram sangue em dinheiro, como os povos originários que deram suas vidas pela construção da EFNOB. Um progresso que chega não só pela terra, mas pelo sangue que dá a vida que brota da terra.

Entretando, atrelada à noção de progresso alimentada pela formação discursiva progressista, está a chegada do asfalto, aquele que cobre a terra para a construção de fábricas e estradas. Tal acontecimento, na estrofe seguinte, traz à superfície um sofrimento vivenciado pelo eu-poético, que padece ao ver seu arado coberto pelo asfalto, seja o milho, seja o capim que alimenta o gado de corte. Nem mesmo a “chuva lavava” a tristeza deixada pela chegada explosiva do progresso, o que leva o sujeito a um sentimento bucólico pelo que havia antes do progresso.

Ainda que o eu-poético perceba que sempre há maneiras de superar crises, identifico que ele toma outro rumo em direção ao retorno à calma e que “não há trem de volta para a felicidade”, já que os trilhos não trouxeram o amor, tampouco as riquezas que aquele progresso lhe havia dado em tempos anteriores. “Na beira do trilho” me conduz a um gesto interpretativo por meio de interdiscursos e das condições de produção que os sujeitos desejavam o progresso, beberam das riquezas que ele proporcionou e, logo depois, sentiram falta do que havia antes. Nesse momento, sentem o mais subjetivo sentimento de saudade, a *morriña* do território sem progresso, sem os rangeres das rodas ou dos apitos. Parece-me um paradoxo, mas é um efeito de sentido que da canção emerge e que vai se intensificando na composição de “Paiaguás” (Rondon; Simões, 1993), a saber, o regresso ao território natural.

A canção “Paiaguás”, de Rondon e Simões (1993), é um canto de regresso ao território. De início, ao escutá-la, é possível ir construindo uma representação de um sobrevoo pelo pantanal, atravessando as águas, observando os pássaros e os animais habitando o território pantaneiro. Durante o show de “Maria Alice canta Paulo Simões”, em 2022, o audiovisual conduzia os ouvintes a inúmeros efeitos de sentidos, pois mesclaram a linguagem musical com a visual, possibilitando fazer uma viagem pelo bioma e perceber suas constituições.

O pantanal seduz seus habitantes ou visitantes desde que foi registrado como “Mar de Xarayes”. Um mar de água-doce em meio ao novo mundo, imenso em extensão e repleto de vida, permitindo o ciclo da vida entre aqueles que ali se alicerçavam. Rondon e Simões (1993) compõem “Paiaguás” na década de 1980, momento em que o Pantanal era o cenário escolhido

pela classe artística para o desenvolvimento de processos identificatórios de/sobre MS. Demarcar o território era uma necessidade identificatória para se representar e para o outro identificá-lo.

O item lexical “Paiaguás” que nomeia a canção e que reaparece no corpo é plural e possibilita a emersão de, ao menos, dois sentidos. O primeiro me faz um interdiscurso com a história, conduzindo-me a leituras sobre as comunidades originárias em/de MS. Dentre os vários registros feitos pelos viajantes e missionários, os paiaguás foram nomeados como Agaces, Aigaz e Agas e somente por volta de 1540 que foram chamados, de fato, de paiaguás (Susnik, 1981), conhecidos como povos canoieiros (1981, p. 11) e com um alto domínio fluvial. Os paiaguás, no texto de Susnik (1981) grafado como “payaguáes”, se aliaram aos “mbayaes” (guaicurú) para assaltarem os paulistas por terra ou pelo rio, cada um em sua especificidade, já que os mbayaes eram vistos como povos cavaleiros, e os paiaguás eram astutos nas águas de todos os rios, permitindo um movimento transterritorial pelas águas, conforme descreve Susnik (1981, p. 71) pelo “Río Tacuarí¹⁰⁶”.

Navegando por esta margem do rio, com águas mais agitadas, fui atravessado pela formação discursiva bélica que permeia os discursos da Guerra do Paraguai, parte de nossa história geográfica, social e cultural. Os povos que habitavam as áreas pantaneiras na época da guerra, na década de 1860, lutaram ao lado do Império do Brasil, povos que deram sangue em prol da terra e da autonomia política do império. Susnik (1981, p. 140) comenta que os paiaguás viveram uma baixa demográfica no início da guerra por inúmeras questões de saúde e problemas sociais e que, ainda em processo de desaparecimento, foram convocados por Solano Lopez para atuarem como lanceiros na guerra. Pouco tempo depois, já não sobravam mais do que 50 paiaguás sobrevivendo de prestação de serviços ou venda de mate (Susnik, 1981, p. 140). Tais informações históricas se mostram como uma formação discursiva que constitui os discursos e os interdiscursos, porque contam, através da memória discursiva, as narrativas dos povos que por estas terras passaram e daqueles que por esta terra vermelha lutaram, urucum que penetra nos sulcos e nas veias dos que aqui permanecem.

Um segundo efeito de sentido causado pelo item lexical “paiaguás” é o de substantivo próprio ao se referir ao Pantanal do Paiaguás, uma sub-região do Pantanal que compreende a “27.082 km² ou 19,6% da área do Pantanal” (Silva; Abdon, 1998, p. 1708), sendo a maior porcentagem do bioma e que se estende pelas “áreas dos municípios de Sonora, Coxim e

¹⁰⁶ Rio Taquari (tradução própria).

Corumbá” (1998, p. 1710). Um território que pertence ao eu-poético e há uma relação entre os dois, de amor, saudade, respeito e valorização. Subjetividade que é externada pelos enunciados que compõem a canção e demarcadas em “me leva feliz” e “bem que eu devia dali nunca nem sair” (Rondon; Simões, 1993).

O que observo sobre o item lexical paiaguás, usado como substantivo próprio, é a presença de uma formação discursiva pantaneira, que alimenta o sujeito em um grande desejo de ter um pedaço de terra para si e para que seja identificado como pantaneiro de paiaguás, pantaneiro, sul-mato-grossense e brasileiro. Identificações que são construídas a partir das narrativas oriundas de processos identificatórios, que aqui são canções. Escritos que são inscritos em formações discursivas e que possibilitam uma memória discursiva sobre a história, os povos e suas práticas culturais.

O território é tão vital ao eu-poético que ele faz seu regresso com o desejo de se constituir dos espaços, dos povos e das práticas culturais, como se o território fizesse parte dele e sem ele não fosse possível existir. Há, sem dúvida, uma relação repleta de subjetividade entre o paiaguás e o eu-poético, permitindo que ele se constitua de discursos que perambulam a formação discursiva pantaneira, cantando os “aguapés”, “Taquari”, “água de cristal”, enunciados que são autorizados pelo arquivo. Nesse sentido, a partir de processos identificatórios que o sujeito é atravessado e da formação discursiva pantaneira que o constitui, suas enunciações versam sobre regularidades pantaneiras, logo, os discursos caminham por itens que compõem o que venha a ser o Pantanal. O arquivo, aqui, não permitiria falar de fados, já que não pertence à formação discursiva pantaneira, mas à outra formação discursiva, a portuguesa.

A materialidade linguística de “Paiaguás” (Rondon; Simões, 1993) me leva a mais outros efeitos de sentido, territorial ao enunciar discursos atravessados pela formação discursiva pantaneira, e o cultural ao registrar as formas de práticas culturais no pantanal do paiaguás, “polca ou chamamé” e “roda o tereré, canta quem quiser”. Em relação ao sentido territorial, há uma idealização do Pantanal como local de contato com a natureza, vida simples, belezas naturais e um espaço de constituição do eu-poético. Aqui, assim como nas demais canções deste corixo, o conceito de topofilia salta e denuncia o afeto que o eu-poético tem em relação ao Pantanal do paiaguás. Não apenas pelas dimensões geográficas que tal sub-região tem, mas pelo que lhe forma, as águas dos rios, a fauna e flora. Tuan (1980) descreve em uma de suas observações que o contato dos trabalhadores com a terra e tudo o que ela oferece faz parte intrinsecamente da vida de cada sujeito e, sem estes aspectos, ele não se reconhecera como

habitante de tal espaço. As sensações de “pôr pé no chão”; de colher a “fruta no quintal”, ali bem fresquinha; de separar a vaca de sua cria para tirar e beber o “leite no curral”, ou de apenas armar sua “rede pra dormir” após o almoço aproximam o sujeito de suas subjetividades e das relações que ele tem com a terra.

Todos estes enunciados são autorizados pelo arquivo, atravessados pela formação discursiva pantaneira, e possibilitam que os sentidos percorram por meio de uma memória discursiva que se relaciona com interdiscursos. Por exemplo, no sentido cultural que da composição emerge, observo que as práticas culturais citadas, como polca, chamamé e tereré, são narrativas produzidas dentro de processos identificatórios pelos sujeitos para serem identificados pelo outro, já que elas expressam uma noção de pertencimento e território. Ainda que se saiba que tais práticas são celebradas em outros espaços, o governo do estado de MS reconhece o “Tereré de Ponta Porã como patrimônio imaterial histórico e cultural de Mato Grosso do Sul” (Gonçalves, 2023, p. 09), a polca paraguaia tem seu dia estadual, juntamente da guarânia (Mato Grosso do Sul, 2022, p. 03) e o “Chamamé como bem de natureza imaterial de Mato Grosso do Sul” (Mato Grosso do Sul, 2021, p. 05). O estado, portanto, compreende que, historicamente, houve um movimento transterritorial que trouxe povos e culturas para as terras de MS. Passos adentro do território, o contato resultou em uma transculturalidade e processos identificatórios que possibilitaram os povos sul-mato-grossenses se constituírem de tais práticas culturais.

Tão subjetiva é a inscrição do sujeito no território e nas narrativas que ele não se enxerga existindo fora dali. Seu local é o Pantanal, é o paiaguás, é cruzando o Taquari, atravessando os aguapés, comendo fruta do pé e (re)existindo ao fogo que consome as áreas pantaneiras em prol do progresso. Segue sua vida enunciando as narrativas que seu pai contava e recontando-as aos seus filhos e netos, dando sequência ao ciclo da vida e ensinando que da terra se tira o sustento, sobrevive e (re)existe. O Pantanal não é apenas um bioma, mas um território que foi se construindo através de narrativas para constituir o sujeito. O pantaneiro existe porque há o Pantanal e nessa relação infinita se reinventam, recontam e renascem para que os “filhos dos filhos dos nossos filhos” (Viana, 2001) vivam e se constituam do Pantanal.

A seguir, apresento aspectos dos povos e as narrativas registradas através da música que contam e cantam a história das gentes que aqui chegaram e das memórias que deixaram. Antes, informo que posso revisitar alguma canção que usei anteriormente e isso se dá pelo fato de que é utópico separá-las em caixas, ou resumi-las (Foucault, 2008), já que elas “são como veias

serpentes, os rios que trançam o coração” (Viana, 2001) dos sentidos e vão atravessando todas as curvas e penetrando nos corixos terra afora.

Corixos sobre povos e narrativas

Conforme mencionei na parte I, capítulo II, os povos se alicerçam e relacionam com os territórios e, desse contato, surgem narrativas. Os registros atuam como formas de existência, de se fazer identificado pelo outro, melodia e letra que historicizam a vida dos sujeitos no território a partir de suas composições. Nos próximos parágrafos, quero discutir sobre os povos que aparecem nas canções e as narrativas que são construídas para representá-los.

“Comitiva Esperança” (Sater; Simões, 2008) foi composta da década de 1980 e é um dos resultados da incursão que leva o mesmo nome da canção e que serviu de experiência, ao mesmo tempo em que cenário e escola, para aprender a “ser pantaneiro” e compor músicas sobre o Pantanal. Sobre o modo de aprender a “ser pantaneiro” e de fazer pesquisa, um interdiscurso me levou até o texto de Proença (1997), em que o pesquisador ensina, assim como escreve Barros (2018, p. 48), que:

Para conhecer a cultura pantaneira há de se ir às raízes, é necessário que se vá ao chão para buscar a rusticidade e a simplicidade do homem do Pantanal. É preciso retirar as botas e atolar os pés na alma dos brejos e na relva das baías, porque ela não é coisa que se deixe aprisionar pelo frio entendimento de um estudioso de gabinete. É necessário seguir uma culatra e deixar a garganta secar de tanta poeira. Ver atar uma ligeira num chifre de bagual, olhar o vaqueiro trançar os tentos do laço ou fazer um tirador. É preciso pegar frieira nos vãos dos dedos dos pés e ter as palmas das mãos marcadas pela queimadura dos telegramas. Permanecer numa roda de mate, sentado num toco, diante do galpão, escutando os "causos", enquanto a brisa vai se encarregando de trazer a manhã. É preciso sentir o vento sul bater no rosto, conhecer as fases da lua, saber olhar as horas pelo movimento do sol, dialogar com biguá pousado numa vara de porteira, chamar João-de-barro de amassa-barro, cão de cachorro, objetos pessoais de traíás, par de roupa de pareio, mulher grávida de enxertada, café-da-manhã de quebra-torto. É preciso viver ou ter vivido no Pantanal, inserir-se à sua realidade, conhecê-lo de cabo a rabo. Assistir a um baile, presenciar a dança enquanto a luz da lamparina vai acompanhando a música, esquentando o ânimo da moçada, e projetando os corpos dos dançantes nas palhas dos acuris (Proença, 1997, p. 161 - 162).

As sugestões de Proença (1997) foram, anteriormente, acatadas por Simões e Sater. Em entrevista para Nuha (2016, p. 47 – 48), Paulo Simões descreve como a expedição teve início, os objetivos e os percalços em todos os meses duração. A empreitada, estudada por Rasslan (1997, p. 59), discute o ritmo, a letra, a melodia e, nas conclusões o autor, “atesta a presença de elementos culturais encontrados no pantanal”. Em outra perspectiva, Dorsa (2006) debruça-se sobre a canção e identifica que “Comitiva Esperança” (Sater; Simões, 2008) traz uma noção de

“travessia” e que representa “o movimento das comitivas como uma cultura arraigada aos hábitos pantaneiros e associada ao contexto de alegria, apego aos hábitos e ânsia de mobilidade presente nos membros das comitivas” (Dorsa, 2006, p. 152).

Nos enunciados da canção, verifico a presença da formação discursiva pantaneira em razão de, em todo o discurso, as regularidades, os interdiscursos e as memórias discursivas falarem do que rodeia o território pantaneiro, cadeias discursivas que são permitidas pelo arquivo. A narrativa que se constrói em “Comitiva Esperança” é o registro histórico da atuação dos pantaneiros no transporte do gado pelos territórios em busca de alimento. Os grandes homenageados na canção são os peões que conduzem e levam ao destino as grandes boiadas e esse todo é chamado de comitivas, equipes numerosas, ou não, que organizam o trajeto rumo ao destino da boiada e que, conforme Júnior Banducci (2007, p. 20), “consiste na condução dos rebanhos para a venda em localidades fora da propriedade”.

Assim como fiz em “Paiaguás”, convido você a ser levado pelo interdiscurso e pela memória discursiva e construir uma imagem sobre o movimento das comitivas. Ao fechar os olhos, o que se constrói é uma imagem que é alimentada pela memória discursiva e formação discursiva pantaneira. Talvez o efeito de sentido que lhe tocou foi das boiadas esbranquiçadas agrupadas, do peão guiando o gado, dos animais atravessando o Pantanal em cheia, da rodovia interditada para a continuidade das tradições pantaneiras ou dos quadros de Humberto Espíndola registrando a bovinocultura no estado. O que fica desse exercício é que a narrativa é contínua e produz sentidos, ativa a memória e possibilita interdiscursos e novas enunciações.

Eu não nasci no Pantanal, mas cresci em uma região em que a mudança do gado ou a venda era feita mediante as ordens de uma comitiva. Tão forte era a tradição das comitivas, hoje substituída pelos caminhões boiadeiros, que o trabalho foi transformado em prática cultural, em que se serve as comidas típicas das empreitadas, assim como nas comitivas pantaneiras, para os convidados. Ainda que não haja mais o trabalho por estas bandas, diferentemente do caso de MS, em que o trabalho ainda permanece, os festeiros mantêm toda a representação do que seja a comitiva: os utensílios, os trajés, as músicas, os animais, as tendas etc. Em MS, há vários encontros de comitivas¹⁰⁷, o que movimenta o setor econômico, social e cultural, já que valoriza os integrantes das comitivas e as práticas culturais que estes grupos se inscrevem.

¹⁰⁷ Conferir em O Pantaneiro (2022).

Na materialidade linguística de “Comitiva Esperança” (Sater; Simões, 2008), há uma presença marcante dos nomes das sub-regiões do Pantanal, “Nhecolândia e Paiaguás”, e de seus rios “Negro, Piquiri, São Lourenço, Paraguai”, o que demarca o território, sobretudo o aquático, e os povos que ali sobrevivem. Não há um sujeito que saiba melhor lidar com tal território do que o pantaneiro, e Nogueira (2002) afirma que Pantanal e pantaneiro se fundem de maneira antropogeográfica, o que se conecta com o pensamento topofílico de Tuan (1980). Homem e território se entrelaçando para produzirem narrativas de existência, como o manejo do gado, as pescarias, o carnear, as rodas de viola e de tereré e tantos processos identificatórios que se inscrevem para serem identificados como pantaneiros.

As comitivas “representam uma poesia, feita por homens e bois” (Sater; Rondon; Simões, 1991), o rastro da boiada deixado para trás denuncia que “é juntando forças que se vai além” (Sater; Simões, 1987) e pela força dos homens e mulheres do Pantanal se vai adiante. Poesia cotidiana para os peões e que retrata os modos de suas vidas nas regiões alagadiças de MS e que já foram representadas na teledramaturgia brasileira, tendo “Comitiva Esperança” (Sater; Simões, 2008) como parte da trilha sonora da novela “Pantanal” (Rede Manchete – 1990) e de seu *remake* (Rede Globo – 2022).

A odisséia das comitivas não se resume ao caminhar, mas também ao descansar. O pouso, ou pernoite, é feito nas fazendas do caminho, “o que inclui a autorização do proprietário ou gerente da fazenda onde irão pousar e local para encerrar o gado” (Leite, 2010). O enunciado “Tá de passagem, abre a porteira / Conforme for pra pernoitar / Se a gente é boa, hospitaleira / a comitiva vai tocar” (Sater; Simões, 2008) apresenta o processo de pernoite dos integrantes da comitiva e dos animais, acontecimento que depende, conforme informa Leite (2010), da autorização do responsável pela fazenda. Essa autorização me remete, por um interdiscurso, ao que Derrida (2003) discute sobre a hospitalidade e a hostilidade na permissão do pouso e na relação que se tem com a materialidade linguística da canção. Divergente do hóspede tratado por Derrida, que é estrangeiro e fala outra língua, o peão é do mesmo território e o distanciamento linguístico não atravessa suas enunciações. O que há entre o hospedeiro e o hóspede é uma relação de hospitalidade, em que, “se a gente é boa, hospitaleira”, se recebe a comitiva e permite o pouso na fazenda, o que distancia a ideia de hostilidade. Contudo, “a comitiva vai tocar” apenas se o(a) dono(a) da fazenda é hospitaleiro. Há, portanto, uma relação de instabilidade entre os sujeitos a partir da materialidade linguística, marcada pela conjunção “se”, que denuncia a possibilidade de uma negação no pernoite por parte do “dono do lugar” (Derrida, 2003, p. 07).

Observo ainda que, da boa relação entre o hospedeiro e o hóspede, se produzem narrativas, que são as “modas” tocadas pelos violeiros da comitiva e que logo “já começa a festança” entre os que hospedam e os que são hospedados. O ato de se “tocar” as modas de viola e de “assanha[r] o povo” e “faz[ê-los] dançar” é uma forma de agradecimento pelo pouso e pelo respeito que se tem pelos povos. A música e a dança são presentes à “gente boa” e “hospitaleira”, resultado do afeto entre o pantanal e o pantaneiro, subjetividades que são externadas pelas cordas da viola, pelas vozes e pelos movimentos corporais ao se entrar na dança.

Coloco-me, por fim, em acordo com Dorsa (2006) ao trazer a noção de travessia para a canção, mas aproveito para acrescentar o conceito de transterritorialidade, já que os enunciados de “Comitiva Esperança”, atravessados pela formação discursiva pantaneira, possibilitam efeitos de sentido de que os sujeitos trilham seus caminhos pelos pantanais, os vários pantanais, constituindo-se das diferenças que há em cada sub-região do pantanal (Pinto, 2007), movimentando-se pelos rios, pelas estradas e pelas fazendas. Portanto, o que há é um movimento de travessia, de cruzamento, de constituição e, ao mesmo tempo, de constituir o outro e, por fim, de transculturalidade, permitindo que as práticas culturais de ambos os lados se choquem e se fundam.

Quantos e tantos foram e são os povos que atravessaram e se constituíram em MS. Conforme registrei no capítulo de condições de produção, os colonizadores chegaram ainda no século XVI e desde então desembarcaram cada vez mais povos. Todos eles, de todas as regiões, contribuíram com a construção do mosaico cultural de MS por meio da transculturalidade e de processos identificatórios, e os resultados desses acontecimentos são históricos e discursivos, registrados em canções.

“Capim de Ribanceira” (Sater; Simões, 1990) é uma canção que canta os benzedores, detentores dos conhecimentos tradicionais, aqueles que dominam os saberes das plantas medicinais e das rezas. Pinto (2007, p. 42) comenta que “longe dos médicos e das farmácias o pantaneiro tem as suas receitas medicinais para curar as doenças, as machucaduras [,] os ferimentos causados pelo ataque dos animais selvagens” e o mau-olhado. Conforme registra Proença (1997, p. 159) sobre a cultura pantaneira, “o conhecimento de sementes e raízes”, além do gosto “de locomover-se”, veio das culturas dos povos originários, influências culturais que foram transculturalizadas pelos pantaneiros. O pesquisador acrescenta que “a cultura pantaneira enriqueceu-se de influências africanas, embora em menor escala” (1997, p. 158), fato que não

pode ser negado em razão da presença de quilombos na região dos pantanais, como registra Souza (2021), e da transculturação que há entre as comunidades.

Banducci Júnior (2007, p. 91) escreve que “o convívio permanente e íntimo com a natureza faz do vaqueiro um grande conhecedor da flora e fauna locais”, aquele que sabe usufruir de maneira exímia dos frutos da natureza e demonstra respeito e agradecimento pelo território. O pantaneiro pode “indicar o nome das plantas e as suas principais qualidades, seja como alimento humano ou de animais, seja como recurso medicinal” (2007, p. 91 – 92). O que o pesquisador pontua é sabedoria popular dos homens e mulheres que habitam as regiões de MS, de “gente que entende e que fala a língua das plantas, dos bichos”, pantaneiros e sul-mato-grossenses guardiões do “velho mistério guardado no seio das matas sem fim” (Viana, 2001) e que sobrevivem de seus saberes e difundem seus conhecimentos com os demais, repassando-os pelas narrativas.

O que discuti até aqui sobre “Capim de Ribanceira” foi para poder tratar das formações discursivas que atravessam os enunciados. As relações do homem com a natureza, também já apresentadas em outro momento a partir do que discutem Tuan (1980) e Oliveira Neto (2009), são atravessadas por suas constituições, formações discursivas que fagulham regularidades nos enunciados. Além disso, por serem enunciações oriundas de práticas discursivas dos sujeitos, são subjetivas e inscritas em memórias discursivas.

O eu-poético na canção narra seu encontro com um homem, que aqui chamarei de benzedor ou curandeiro pelo efeito de sentido que o enunciado me causa e pelo sentido que desejo (ainda que falho) que essa leitura cause. O discurso do eu-poético está atravessado pela formação discursiva cultural, enquanto há um paradoxo entre aquele que não acredita, e aqui a desestabilização me conduz a um sentido de que há um rechaço por parte dos que não acreditam e que atribuo à formação discursiva religiosa, em razão do distanciamento que as denominações religiosas têm com as culturas populares e sobre o outro.

Os enunciados que me levam à formação discursiva cultural são: “quebrava todo galho apartando toda dor”, “aquele cavaleiro que vive pela fronteira, divulgando a reza brava do capim de ribanceira”, “eu pude ver que ele sabia coisa até de outro mundo”, “com sete ponta duma rama trepadeira e um ramo de videira o meu corpo ele tocou”, “duma tosse cuspidreira o velhinho me livrou”. Em contradição, identifico a formação discursiva religiosa em “e quem não ouviu falar, quem não quis conhecer”, o que denuncia a falta de conhecimento sobre as

crendices populares ou a proibição, talvez pela noção de pecado, que se tem de tais práticas culturais.

Volto ao início da canção para me centrar no enunciado: “me lembrando um velho mouro”, que desperta, por meio da memória discursiva, assim como lembra o eu-poético, sentidos históricos sobre a formação de MS. Logo de início, o item lexical “velho” possibilita sentidos de um sujeito que tem experiência na vida e, por isso, pode repassar seus saberes. Neste caminho semântico, o Dicionário de Símbolos (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 934) recorda que a velhice é sinal de “sabedoria”, e que “ser um velho é existir desde antes da origem; é existir depois do fim desse mundo”. O sujeito que é caracterizado por ser velho, logo, sábio, parece-me saber “coisa até de outro mundo” em razão de seu “estranho poder”, e isso me causa um sentido de que o benzedor, ou curandeiro, ocupa lugar de prestígio, ao mesmo tempo em que é camuflado pela formação discursiva religiosa. O eu-poético permite que o benzedor acesse seu corpo e, além disso, que seja “aluno do seu estranho poder”, emanando um efeito de sentido de os mais velhos, em qualquer que seja o campo de atuação, “ensinam esses afazeres aos mais novos” (Banducci Júnior, 2007, p. 61). Há, neste caso, um desejo do eu-poético de se constituir dos saberes do benzedor, o que o lhe afasta da formação discursiva religiosa e o aproxima da cultural, distanciando-se, ainda mais, da noção de que ele “não ouvir falar”, tampouco “não quis conhecer”, porque ele almeja e se constitui de tal processo identificatório e transcultural.

O item lexical “mouro” é plural e sua significação, participante de uma subjetividade semântica geográfica, possibilita sentidos outros. Alves (2010, p. 14) apresenta os mouros como “invasores muçulmanos da península Ibérica”, “povos de várias origens, mas, sobretudo, aos habitantes islâmicos do norte da África” e, também, das comunidades que se opõem ao cristianismo, o que vai ao encontro do que disse em linhas passadas sobre o confronto entre as formações discursivas cultural e a religiosa. Dorsa (2006, p. 78) concorda com o sentido exposto por Alves (2010), mas acrescenta a ideia de que, para os povos de MS, o mouro significa o “colonizador espanhol e português “mouro” que veio da Península Ibérica”. Sentidos que são atravessados pela história e modificados por questões geográficas, já que, na Península Ibérica, “mouro” é o islâmico e, para os pantaneiros, o “mouro” tem relação semântica com o colonizador.

Dorsa (2006) levanta um efeito de sentido, que, para mim, é transcultural e transterritorial, ao relacionar o “velho mouro” com os “povos originários”, conduzindo-me a um sentido de que houve um processo de transculturalidade durante o movimento

transterritorial que estes povos percorram. O que aponta Dorsa (2006, p. 78) é que “a miscigenação cultural implica o cancelamento dos traços culturais do mouro para aquisição da cultura indígena nativa”, o “velho mouro” se distancia da representação de colonizador ibérico para ser um sujeito atravessado pela cultura dos povos daqui. A representação do “mouro violento, dominador, conquistador e guerreiro” é transfigurada em razão da “adesão da cultura local”, a dos povos originários e dos demais que aqui vivem, “dessa forma quem expulsou o [...] “colonizador ibérico” garante a preservação da cultura indígena por ser ela mais forte, na região do Mato Grosso do Sul” (Dorsa, 2006, p. 79). O efeito de sentido que se tem, neste caso, é uma ruptura inédita, já que apresenta fagulhas da presença dos povos originários durante e pós-colonização, como se estes povos estivessem na posição do mouro colonizador, um paradoxo imperfeito.

A canção “Capim de Ribanceira” (Sater; Simões, 1990) apresenta o pantaneiro como um sujeito que tem conhecimentos tradicionais, sabe lidar com as ervas e curar os quebrantos, as tosses e os maus-olhados. Um sujeito que é atravessado pela história e pela transculturalidade dos que antes aqui passaram e deixaram narrativas para a posterioridade, como os saberes tradicionais. Buscar uma origem ou a raiz de suas práticas e narrativas não é meu objetivo, mas possibilitar um sentido de compreensão da transculturação que vivem estes povos é um caminho plausível para poder identificar os processos identificatórios dos povos sul-mato-grossenses.

Na sequência de músicas, proponho a desestabilização de “Histórias boiadeiras” (Sater; Rondon; Simões, 1991) e um interdiscurso possível com “Última boiada” (Rondon; Simões, 2022). A primeira canção, durante um bom tempo de pesquisa, só tive acesso pela organização de Nuha (2016). Consegui ouvi-la por meio do "Projeto Memória Fonográfica do MS", disponível no *Youtube*, e aproveitei para louvar ações como estas, que salvam do esquecimento canções que foram gravadas antes da revolução das plataformas digitais.

“Histórias boiadeiras” (Sater; Rondon; Simões, 1991) foi composta na década de 1980 e é um discurso que registra as narrativas feitas pelos sujeitos, seja para contar, seja recontar, seja criar histórias. Os enunciados da canção me encaminham a ouvir uma narrativa, a aprender pelo ouvir e ensinar pelo falar. Sobre isso, Pinto (2007, p. 41) pontua que os pantaneiros estão sempre dispostos “a contar seus causos” e que “possuem uma imaginação fértil para inventar as grandes mentiras” e, acrescento, vontade de verdade (Foucault, 2005b). Sou levado, pela memória discursiva, a um interdiscurso com as histórias que meus familiares contavam que ouviam nas fazendas. Ao entardecer, reuniam-se debaixo de alguma árvore, ou, mais simbólico,

da “velha figueira que está pra cair” (Sater; Simões, 2022), para escutar os causos de suspense que vinham fantasiados de assombrações.

Antes de prosseguir, cabe pontuar os sentidos que a figueira tem nas crenças populares. Parece-me que da árvore frutífera “figueira” e de todos os sentidos que ela possibilita, as comunidades rurais possibilitam a criação de um imaginário sobre a frondosa figueira. De uma formação discursiva religiosa, vieram os sentidos que a figueira (frutífera) é amaldiçoada e mal-assombrada, que está atrelada à tradição que Judas, o traidor, se enforcou em uma figueira (Ming; Menezes; Guerra, 2011). Da mesma forma, nas fazendas e nas rodas de causos, pelo que identifico ser uma formação discursiva cultural, a figueira (não frutífera) é representada como uma árvore misteriosa, que dá medo e é mal-assombrada. Pela memória discursiva, lembro-me do meu pai contando que, ao voltar de bailes ou encontros, o cavalo não passava embaixo de figueiras e, se o comando era prosseguir, o animal se estagnava. Como mencionei antes, os peões conhecem e obedecem os sinais da natureza e dos animais. Logo, não passam por debaixo de figueiras à noite.

Os contadores de histórias usam a figueira como um exímio cenário para se contar histórias e, com estas narrativas, “representam uma poesia feita por homens e bois” (Sater; Rondon; Simões, 1991), sendo um espaço não apenas para se contar, mas para se educar pela oralidade, como fazem as comunidades tradicionais. As histórias, como escrevem Sater, Rondon e Simões, são construções dos sujeitos e dos territórios, digo isso, pois compreendo que os “bois” constituem parte do território sul-mato-grossense. Atravessado pela formação discursiva pantaneira e cultural, o eu-poético enuncia o costume de contar histórias quando a tarde chega e se sente o cansaço da lida, sentado embaixo de uma figueira. As histórias fazem parte de um ritual romântico, repleto de subjetividade por parte dos que contam e dos que ouvem.

Não só de causos se formam as regularidades das canções. O amor é um tema regular entre os discursos, o que possibilita a identificação de uma formação discursiva do amor, dividindo-se em dois momentos, ao que sofre e àquele que faz sofrer. No caso de “Histórias boiadeiras”, o eu-poético é perpassado pelo amor, que é travestido no efeito de sentido de sombrio da figueira. Este sujeito sofre por um amor e seus anunciados são constituídos pela formação discursiva deste sentimento, que o conduz a uma enunciação melancólica, esperançosa e reflexiva. A narrativa construída por Sater, Rondon e Simões causa um efeito de sentido de arrependimento pelo amor deixado “de lado” para “amor depois”.

Os quatro primeiros versos, inscritos na formação discursiva pantaneira, anunciam o que está por vir, “Histórias boiadeiras / contadas quando o sol se pôs / Representam uma poesia / feita por homens e bois”, sendo eles uma abertura para a narrativa do boiadeiro romântico. Os enunciados que são apresentados a partir do quinto verso iniciam a narrativa do eu-poético e os versos me possibilitam estabelecer um interdiscurso com outra canção, “Última boiada” (Rondon; Simões, 2022). Ambas as canções são atravessadas pela formação discursiva pantaneira, o que me leva a pensar na constituição dos compositores, na vivência do Pantanal e no conhecimento do território e de seus povos. O arquivo conduz os compositores a enunciar aquilo que seja relativo ao espaço e aos que ali se constituem, nada que exceda essa representação é alocado na enunciação. Enquanto em “Histórias boiadeiras” há um sofrimento e remorso pelo amor deixado, em “Última boiada”, ainda que haja o sofrimento, observo que o eu-poético espera o regresso de seu amor. Há, de fato, uma regularidade entre as duas materialidades e identifico que as canções se conectam de forma harmoniosa: o amor, o território e as narrativas.

Sobre o amor, Leite (2010, p. 135) escreve que, nos “pontos de parada também foram observadas expressões grafadas dos boiadeiros tais como mensagens de amor”, registrando o amor em árvores, cercas, paredes ou qualquer superfície que substitua o papel e seja permanente. Amor que é enunciado também nos “bilhetes amorosos” que circulam nas noites de festa, regadas a álcool e moda de viola (Banducci Júnior, 2007). De qualquer forma, em bilhetes ou em canções, ser peão era sinônimo de prosperidade no amor, se tivesse uma “boa montaria era considerado um bom partido para se namorar e casar” (Pinto, 2007, p. 42). Provável que, por esta representação e pela paixão que desperta em noite de festa, em “Última boiada”, o eu-poético espera o “toque de um berrante”, o que exorta a esperança do retorno, a virilidade e a presença do peão no relacionamento, marcado pela memória discursiva.

A narrativa registra, tanto em “Histórias boiadeiras”, quanto em “Última boiada”, a vida dos sujeitos que habitam o Pantanal, dos peões, das “moças de família” ou das “moças da vida”. Há que se dizer que o movimento dos pantaneiros de fazenda em fazenda era sinônimo de fertilidade, já que as modas de viola não esquentavam apenas o coração dos participantes. O romance criado pelo contato entre um integrante de comitiva e a moça que mora em uma fazenda é um efeito de sentido possível desse interdiscurso, ao mesmo tempo em que se tem a incerteza do regresso. É regular nas duas canções o item lexical “lua cheia”, que aponta para uma personificação da lua e sentidos como a “força fecundadora da vida”, do “sonho” e “do inconsciente” (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 564 e 565). Assim como a figueira, a lua cheia

traz uma noção de sombridade¹⁰⁸, possibilitando incertezas sobre si, sobretudo pelo efeito de sentido que se aloca ao inconsciente e sonho comentado por Chevalier e Gheerbrant. Sobre isso, acrescento que o sujeito deixa rastros de si na/pela linguagem, constituindo-se das histórias de seu povo e permitindo, pelos enunciados, que as histórias constituam os outros. Não considero as narrativas como formas de testemunho, mas como um registro antropológico do povo, do ser pantaneiro, das comitivas, dos amores e das dores. Narrativas como essas escrevem, nos enunciados e no chão sombreado pela figueira, o modo de vida dos sujeitos e as formas de se relacionarem e de existirem no mundo (Feijó, 2022). A narrativa, em meu gesto analítico, é um enunciado que se resguarda em um sítio arqueológico para depois significar, ressignificar, relembrar e esquecer os que ali viviam.

Em “Varandas” (Sater; Simões, 1982), composição da década de 1980, identifico que há poucos rastros de um processo identificatório de/sobre MS, mas, por se tratar de uma canção que faz uma narrativa, ponto que seja um bom espaço para o diálogo. Não encontrei enunciados atravessados pela formação discursiva pantaneira, entretanto, observo a presença das formações discursivas do mistério, rural e do amor. Em toda a enunciação, o cenário noturno atravessa as construções, o que me leva a uma regularidade com outras canções em que a “noite” e elementos que compõem o “céu” são selecionados para as canções.

A regularidade de itens lexicais que demonstrem um cenário sombrio (Chevalier; Gheerbrant, 2019), como noite, estrelas, lua e entre outros, está presente em várias canções. “Trem do Pantanal” tem enunciados como “estrelas do cruzeiro”; “Coração teimoso” tem “lua cheia”; “Velhos amigos” tem “noite,”; “Trem da solidão” tem “lua cheia”; “O lobo da estrada” tem “noite”, canções que têm uma subjetividade e, pela regularidade dos itens lexicais e dos sentidos, tratam de temas mais incertos e misteriosos.

O que se tem em “Varandas” é uma valorização do rural e um distanciamento da agitação dos grandes centros, marcada aqui pela seleção do item lexical “luzes”. Há uma fuga para o espaço rural, onde o sujeito é constituído por uma formação discursiva do mistério, em que o eu-poético vê na noite uma brecha para a observação de si e dos outros. Como dito antes, as noites são os momentos de encontros dos sujeitos para as festas, romances e histórias. Contudo, nesta composição, o que se vê é um isolamento para a compreensão das incertezas que o sujeito tem, o que pode ser observado nos enunciados em primeira pessoa do singular, assim como os pronomes possessivos e no efeito de sentido que emerge do item lexical “noite”.

¹⁰⁸ Uso conforme o exemplo de Travaglia (1978).

Lembro que a noite é o momento de transição entre a escuridão e o regresso da luz, que indica o caminho, com o amanhecer. Nesse período, em uma varanda, local fora de casa em que é possível ver o céu, o eu-poético se questiona em suas inquietudes, buscando a compreensão de algo que sabe que não terá. Sobre este efeito de sentido, o mistério, uma referência da noite, dá-se pela linguagem, já que a narrativa é feita pelo discurso, sendo assim, há um desejo incansável por descobrir os mistérios que a noite oferece, sejam da vida, sejam do além. O contraste deste enunciado é marcado pelo amanhecer, que representa a chegada da luz ou da certeza, um distanciamento da dúvida, ainda que o eu-poético saiba que a compreensão de tal dúvida é um fingimento.

Atravessado pela formação discursiva rural, os enunciados me levam a um interdiscurso com as comitivas, aquelas que viram a noite a admirar os mistérios que se materializam nos causos, nas músicas e nos amores. Ainda que salte este efeito de sentido, há um paradoxo que se instaura pela solidão, posto que, em uma comitiva, não se anda só, zelar dos bichos demanda união. A mesma comitiva usa das fogueiras para o cozinhar, cantar e narrar. O eu-poético, em sua solidão, reflete sobre os mistérios da vida que nem as luzes que emanam das “estrelas”, das “fogueiras” e da “cidade” são capazes de solucionar.

Sobre a presença da lua, que também é atravessada por uma formação discursiva do mistério, é possível afirmar que, por meio da memória discursiva, há uma formação discursiva rural, sobretudo em relação às tradições dos roceiros do pantanal que compreendem que “a lua intervém de forma significativa nas diferentes esferas da natureza”, e ela acaba “definindo o rumo das atividades humanas”, o que faz do agricultor, conhecedor dos sinais da natureza, saber que “a melhor época para plantar é a lua em fase crescente, pois daí resultarão frutos desenvolvidos e produção farta” (Banducci Júnior, 2007, p. 101 e 102). A lua semeia a vida pela terra, o que é representado pelo verbo “polvilhar”, em um gesto analítico que me conduz a um sentido de plantação, de fertilidade, de prosperidade e de progresso. Num estado em que a agropecuária toma conta do Valor Agregado Bruto (VAB), ocupando a oitava posição nacional (Instituto Federal de Mato Grosso do Sul, 2021), o plantio é respeitado e os frutos são aguardados, o que faz da plantação uma cultura fundamental para o estado de MS.

Por fim, os últimos enunciados, constituídos pela formação discursiva do amor, revelam a incompletude do sujeito frente à ausência do amor e ao mistério da noite. Para o eu-poético, a compreensão dos mistérios da noite está atrelada à proximidade da pessoa amada. Isso me leva a um efeito de sentido de que o eu-poético crê que, junto de seu amor, poderá ver as “estrelas lá no céu”, aplicar sentidos e desvendar os mistérios discursivos construídos pelo

sujeito através de memórias discursivas e da formação discursiva do mistério. Há, por último, um interdiscurso que a memória discursiva me possibilita com a canção “A saudade é uma estrada longa” (Sater; Simões, 1994), em que o eu-poético também sofre com a distância do amor e faz do caminho um local de constituição e incompletude.

Corixos culturais

No último corixo desta tese, proponho a análise de cinco canções que, de maneira prévia e pelas regularidades, identifiquei enunciados que discutem a cultura. Começo por “Pesca Brasil” (Rondon; Simões, 1993) e, na sequência, analiso “Carnaval caipira” (Espíndola; Simões, 1997), “Chamamé comanda” (Rondon; Simões, 2018), “Morena que vale a pena” (Espíndola; Simões, 1998) e, por fim, “No boteco do seu Roque” (Espíndola; Simões, 1997)

A primeira canção foi construída na década de 1980 e que tem como regularidade enunciados que falam sobre pescaria, prática cultural comum nas águas dos rios de MS, sobretudo as pantaneiras. A pescaria, enunciada na canção, emana um efeito de sentido de “fonte de emprego e renda, incluindo a pesca esportiva, que está diretamente associada ao turismo” (Leite, 2010, p. 45). Lembro que a região dos pantanais é explorada em vários nichos turísticos, tendo a pesca esportiva como um ramo promissor, conforme aponta Pinto (2007, p. 33), que o “segundo bem de valor econômico é o peixe, que sustenta uma pesca profissional e esportiva altamente desenvolvidas”, o que pode ser confirmado pelos dados do Sistema de Controle de Pesca de Mato Grosso do Sul (Catella; Campos; Albuquerque, 2020, p. 15), que afirmam que a pesca esportiva e a profissional totalizaram 311 toneladas em 2018, o que enuncia a grandiosidade da cultura pesqueira para o estado de MS.

Em Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 703 e 714), o elemento “peixe” aparece como “símbolo da água” e como um “nascimento ou à restauração cíclica”, que é um sentido que emerge a partir do interdiscurso com textos religiosos. A “pesca” tem um “sentido psicanalítico”, em que o “inconsciente é aqui comparado à extensão de água [...], onde estão encerradas as riquezas que a anamnese e a análise trarão à superfície”. Relaciono, nesse sentido, o ato de pescar como uma restauração do sujeito que deseja a pescaria e as vivências que o rio traz. É fato que “não se mergulha nunca mais no mesmo rio” (Roca, 1995), o que me possibilita um interdiscurso com Heráclito de Efésio e que ainda me conduz a compreensão de não se enuncia nunca mais o mesmo discurso. O que infiro da relação entre os itens lexicais “peixe” e “pesca” é que o eu-poético deseja passar pelo processo identificatório da pescaria, como se

pudesse, através do rio, da pesca e o peixe percorrer os rios em um movimento transterritorial, assim como a “seriema livre no quintal” (Espíndola; Batista, 2000).

Sou levado a um sentido de que a pesca é a fuga da cidade, do movimento e do progresso, brecha que o sujeito encontra em um “feriado ou no fim de semana”. Marcado pelo cansaço dos grandes centros e do peso que é ser “trabalhador”, o lazer que lhe sobra e proporciona liberdade é a pesca pelos inúmeros rios de MS. O distanciamento da capital é marcado pelo enunciado “vou pro interior”, localizando que se fala desde um espaço centralizado. O eu-poético tem uma incompletude na cidade grande e crê que se completa na pescaria e no interior, o que me traz um interdiscurso com a topofilia (TUAN, 1980) e que observo que o eu-poético se vê constituído no território, como uma necessidade que não lhe permite “mais pensar em nada”.

A prática cultural da pescaria é associada, na canção, à contação de histórias, destacada nos versos “A gente chega na beira do rio / se tem mosquito ou se tá calor / é só jogar muita conversa fora / quem não conta história não é pescador”. Ainda que o pescador encontre “mosquito” ou “calor”, que incomodam, ele não vê problemas, já que está distante da cidade e está no interior, sobre um barco e pescando. Popularmente, a representação que a sociedade tem do pescador é de um homem mentiroso, que conta potocas e que exagera no tamanho dos peixes que pesca. Seja mentira, ou não, o eu-poético dá dois pré-requisitos para ser pescador, contar histórias e ser teimoso, aventurando-se pelas águas doces e salgadas, registrando os processos identificatórios na oralidade.

O eu-poético clama por um acontecimento na pescaria e, por isso, roga a “Nosso Senhor” para que lhe coloque um “peixe brigador”, o que lhe renderia novas histórias nas contações. Estes enunciados são atravessados, respectivamente, pela formação discursiva religiosa e pesqueira. Observo que a cultura pesqueira e tudo o que lhe envolve são uma prática cultural desenvolvida pelos povos e que se alicerça no território, demarcando o espaço e, pelo arquivo, o que pode ali ser dito.

Todas as águas-doces correm e desaguam no oceano. Os rios que desaguam no Rio Paraguai seguem, todos, rumo ao *Río de la Plata* e lá se tornam parte do oceano. O efeito de sentido que emerge do desejo do eu-poético de ir ao oceano é, nesse momento, de aventurar-se pelos rios, assim como faziam os colonizadores, os bandeirantes e paulistas durante a colonização dos territórios, na captura de povos originários para o trabalho escravo e no abastecimento dos sertões. No sentido inverso, do interior ao oceano, o eu-poético quer se

“aventurar” e seguir seu destino “rio abaixo, a correnteza [lhe] levando [...] rio abaixo, pro oceano, tem que [navegar] pro oceano” (Roca; Simões, 1980).

A trajetória do eu-poético pescador é transterritorial, aquele que caminha rumo a seu “destino” e é atravessado pelos vários encontros durante o curso do rio. Ele encara as marés altas, os muitos problemas e peixes brigadores, constituindo-se dos povos que encontra e dos processos de transculturação que sofre. A cultura, nesse percurso, vai tomando volume e se consolidando em processo infinito, a partir dos povos que lhe formam. Nesta rota, portanto, a cultura é o resultado dos movimentos dos pescadores pelo rio.

A próxima canção que convido para a análise é resultado das composições da década de 1980 e foi composta por Celito Espíndola e Paulo Simões. “Carnaval caipira” (Espíndola; Simões, 1997), na organização de Nuha (2016, p. 63), é apresentada junto do depoimento de Celito Espíndola sobre o Expresso Arrasta-pé. O compositor comenta que a “ideia de caldeirão musical, multifacetado, de pluralidade [e] diversidade” representa o projeto e a transculturação vivenciada pelos participantes e pelas apresentações que foram desenvolvidas com elementos da “música raiz” e “da música contemporânea, rock, blues [...]”, o que simboliza a transculturalidade que os compositores foram atravessados durante seus processos criativos.

Em “Carnaval caipira”, há uma delimitação geográfica, social e política do espaço que se fala e esse feito de sentido salta do item lexical “caipira” que está conectado ao “carnaval”. Sabe-se que o carnaval é uma celebração universal e, no Brasil, cada núcleo cultural faz do carnaval uma festa única a partir de seus processos identificatórios, afirmação que é encontrada nos estudos de Cascudo (1998, p. 249). Logo, o carnaval cantando na canção é um carnaval que se difere das práticas dos grandes centros, já que é “caipira”, e esse item tem efeito de sentido de “roceiro” para os mato-grossenses, “habitante do campo” (Cascudo, 1998, p. 223) e pejorativo para os habitantes dos grandes centros, o que me leva a observar este carnaval como um processo identificatório dos caipiras, mas que vai além das fronteiras e dialoga com o outro.

De todas as canções citadas nesta tese, esta é a que mais apresenta memórias discursivas e interdiscursos, assim como noções de transterritorialidade e transculturalidade. Uma explicação possível pode ser pela enunciação de vários elementos de outras culturas e lugares, além de pessoas e personagens que levam o(a) leitor(a) a conectar-se com territórios, povos e narrativas outros, o que faz da canção uma materialidade linguística plural. A canção é atravessada em seu todo pela formação discursiva cultural, o que levam os enunciados a serem materializados a partir da cultura local e até internacional.

As memórias discursivas e os interdiscursos se fazem presentes nos enunciados “seja sem-terra, seja presidente / seja tucano ou xiita do PT (pode crê)” (Enunciado 1- E1), “Mas afinal quem não admira / Macunaíma e Saci Pererê” (E2), “Há quanto tempo Jararaca e Ratinho / já mostravam o caminho / para a gente ser feliz” (E3), “ai que saudade da sanfona / do nosso Mestre Lua / incendiando o sertão dos brasis” (E4), “índio que não apita / não vai sobreviver” (E5), “Nossa canoa não vira / o carnaval caipira / vai pegar vosmecê” (E6) e “tem Pierrô, Colombina / Arlequim, Curupira, Caipora e ET” (E7).

No E1, sou levado a um interdiscurso com as lutas do Movimento Sem-Terra, que é constituído por trabalhos rurais, logo, caipiras, enquanto o “presidente”, que remete a alguém que está na capital, pressupõe posse da totalidade da terra e conforto, em razão do Palácio da Alvorada em Brasília. Remete também, pela memória discursiva, aos partidos políticos PSDB, através do item lexical “tucano”, que é o símbolo do partido, e ao PT, com tradição de partido vinculado ao Movimento Sem-Terra, que é aproximado ao item lexical “xiitas”, que causa uma memória discursiva de grupo extremista (ainda que não seja) em razão de sua vinculação ao islamismo. A memória discursiva entre os enunciados “sem-terra” e “xiita do PT” me leva ao sentido de luta, de embate, de resistência pela terra, relação conflituosa que permeia a vida dos xiitas e sunitas. O que há entre “tucano” e “xiita do PT” é uma rivalidade e diferença, ao mesmo tempo em que se tem uma aproximação, já que os dois são brasileiros, enquanto xiita e sunitas, opostos aos xiitas, são islâmicos, que se instaura pelo interdiscurso e que é cristalizada pelos conflitos vivenciados no Oriente Médio, enunciados que são atravessados pela formação discursiva religiosa. Nesse sentido, esta é uma enunciação que coloca “sem-terra” com “xiita do PT” e “presidente” com “tucano”, demarcando a disputa dos partidos ao mesmo tempo em que se tem a união entre os diferentes povos para a celebração do carnaval.

A memória discursiva me leva, a partir do E2, à literatura de Mario de Andrade com o item lexical “Macunaíma”, que tem uma interdiscursividade com povos originários; e ao folclore popular com “saci-pererê”, que representa uma entidade zombeteira (Cascardo, 1998, p. 794). Ambos os itens lexicais colocam em destaque a cultura nacional, constituída aqui dos povos originários e do folclore, enunciando que as duas representações são admiradas pelo povo, conforme “mas, afinal, quem não admira”, possibilitando um efeito de sentido de pluralidade e respeito pela cultura.

Em E3, sou levado à memória do humor trabalhado por “Jararaca e Ratinho”, músicos e humoristas que cantam o riso, assim como é enunciado em “Há quanto tempo Jararaca e Ratinho / já mostravam o caminho / pra gente ser feliz”, que enaltece o trabalho da dupla. Com

a mesma memória, o E4 recorda a atuação de Luiz Gonzaga com a sanfona, movimentando a cultura dos “brasis” a partir das práticas culturais. Tanto o E3, quanto o E4 são atravessados pela memória e pela valorização do trabalho musical desenvolvidos por cancioneiros em outras regiões do país e que influenciam o trabalho dos compositores, como contou Celito em seu depoimento. Válido lembrar que Jararaca e Ratinho faleceram na década de 1970 e Luiz Gonzaga, no final dos anos 1980, o que posso considerar como condições de produção para a composição da canção.

Em diálogo com a história aqui narrada dos povos originários, no E5, o verbo “apitar” nos sugere um grito pela sobrevivência, pelos direitos, pelo reconhecimento étnico, linguístico e cultural. Aflora o efeito de sentido de que a manifestação é condição para existência dos sujeitos sociais, ou seja, aquilo que não se manifesta não existe. A ação de apitar ou de gritar é necessária para a sobrevivência dos povos originários, dado que, sem a enunciação ecoante, não há reconhecimento do outro, pois só se reconhece aquele que enuncia. Outro efeito de sentido que emerge é que a sociedade só reconhece como povo originário o sujeito que se constitui dos adornos, dos trajes típicos e de seus rituais, caso não seja assim, é desconsiderado. Portanto, é necessário que seja (re)existência para se manter vivo no carnaval. Há ainda um interdiscurso com a marchinha de carnaval “Índio quer apito” (Lobo; Oliveira, 1960). No E6, “canoa não vira”, há um interdiscurso com as canções populares que são usadas nestas celebrações, como “Marcha do Remador” (Almeida; Magalhães, 1989), e a utilização do pronome “vosmecê” traz à tona a valorização da utilização da norma não padrão da língua portuguesa, variante que era empregada pelos falantes das classes mais pobres da sociedade e habitantes das regiões mais afastadas dos grandes centros urbanos, como os caipiras.

Por fim, no E7, vejo a pluralidade que o carnaval possibilita a partir dos vários personagens que os foliões se fantasiam para dançarem noite adentro. “Pierrô, Colombina e Arlequim” fazem um interdiscurso com a comédia italiana, em que os personagens viviam amores e encenavam crítica social, o que ainda ocorre nos carnavais em que os foliões, além de muito romance, usam suas fantasias em prol da sátira. “Curupira e Caipora” são personagens do folclore brasileiro e me possibilitam um efeito de sentido de que, ademais daqueles que já temos pela memória discursiva e da formação discursiva cultural, de que é possível haver uma harmoniosa convivência entre os personagens das diferentes culturas e que o carnaval é o espaço de congregar e de transculturação entre os povos.

Da canção, em seu todo, emerge o efeito de sentido de transculturalidade, em específico nos aspectos musicais, já que há transculturação de diversos ritmos musicais e, da mesma

forma, há um encontro entre a cultura caipira e culturas outras. Os ritmos e culturas se mesclam e, desta junção, constitui-se a cultura caipira do carnaval, um acontecimento singular. O sujeito se constrói destes alinhavos culturais e, então, cria-se a cultura do caipira. Conexões culturais nacionais e internacionais, visto que a cultura não cabe em espaços cerceados, ela se expande e não respeita as fronteiras, constituindo os sujeitos com as culturas “daqui” e as culturas “de lá”.

Essa transterritorialidade observada nos enunciados emerge dos substantivos “frevo”, “catira”, “reggae”, “cateretê”, itens lexicais que pertencem à cultura do outro, do que está do lado de lá da fronteira política e geográfica. Entretanto, não há como limitar os alcances da cultura e, por isso, a transculturação se instaura, fazendo a cultura do carnaval ser caipira, uma junção entre as culturas do “outro” e a cultura do “meu”. O carnaval caipira se constrói do encontro dos vários ritmos musicais que lhe dão vida e um “bom balancê”. Sobre este enunciado, “bom balancê”, o interdiscurso me leva à outra prática cultural, a quadrilha – das festas juninas –, que se faz presente, por exemplo, na canção “No boteco do seu Roque” (Espíndola; Simões, 1997). Esta festa tradicional do mês de junho é transcultural e acontece em várias partes do estado e do país, com a presença marcante da religiosidade, das danças, trajes e comidas típicos, como no famoso “Banho de São João”, Patrimônio Cultural e Imaterial de Mato Grosso do Sul pelo Decreto nº 12.923, de 21/06/2010.

Ao enunciar os termos “real” e “de mentira”, presentes no décimo quinto verso, os compositores provocam tanto a ideia de pertencimento ou não ao universo carnavalesco e caipira, quanto me remete ao sentimento de liberdade que o carnaval traz, permitindo que as pessoas se libertem e sejam quem quiserem, sem as amarras sociais ou fronteiras. Além disso, possibilita a participação em núcleos culturais outros, não limitando o sujeito a ser sujeito de uma ou outra cultura. O sujeito pode, nesse sentido, fazer parte do frevo, da catira, do cateretê, do reggae, do carnaval e de todas as culturas em que ele se identificar, provocando-o a ser não um sujeito concreto, mas um sujeito plural, multifacetado e constituído pela transculturação, pelas várias manifestações culturais e pela linguagem.

Concluo que a materialidade linguística de “Carnaval caipira” exalta a cultura caipira e todos os ladrilhos que constituem o mosaico cultural dos povos. Sujeitos que não são completos, mas que são constituídos dos vários ritmos, das culturas outras, dos personagens e de toda a diversidade que há. Não há limitação ao que se pode utilizar, imbrica-se um ladrilho ao outro e, na heterogeneidade, os sujeitos se constituem, se representam e se identificam, por isso que o carnaval é, além de ser uma festa nacional, caipira.

No ritmo de dança e festa, convido para a discussão a canção “Chamamé comanda” (Rondon; Simões, 2018). Em MS, a Lei nº 3.837, de 23 de dezembro de 2009, “Institui o dia de 19 de setembro como o Dia Estadual do Chamamé¹⁰⁹” e, a nível nacional, a Lei nº 14.315, de 28 de março de 2022¹¹⁰, “Confere ao Município de Campo Grande, no Estado de Mato Grosso do Sul, o título de Capital Nacional do Chamamé”, o que demonstra o reconhecimento do chamamé enquanto processo identificatório de MS.

Sobre o chamamé, polca paraguaia e a guarânia, Higa (2006, p. 154) aponta que são “representações de uma identidade cultural associada à “alma guarani” são referências fundamentais para a configuração identitária de MS”. Paulo Simões, em entrevista a Rosa, Menegazzo e Rodrigues (1992, p. 82), comenta que “a polca, a guarânia, o rasqueado e o chamamé fazem parte da mesma família de ritmos ternários, dotados de mil variações e possuidores de uma consistência artística que lhes permitem atravessar décadas e décadas”. Em outra entrevista, para a Revista ARCA, Simões descreve que os sons paraguaios que emanavam nas rádios constituem os músicos locais (ARCA, 1993), o que possibilita o efeito de sentido de que estes gêneros, ainda que sejam também parte de processos identificatórios de outros povos, constituem os povos de MS. Neste pensamento, recordo que Proença (1997, p. 160) afirma que a cultura pantaneira transculturou as guarânias, as polcas e os chamamés em seus processos identificatórios, inserindo estes gêneros musicais na vida dos pantaneiros e como representações de suas práticas culturais.

O chamamé é fronteiriço, do lá e do cá, está na Argentina, no Paraguai e no Brasil, o que lhe possibilita ser constituído pela cultura de fronteira, sendo atravessado pelos territórios, povos e narrativas dos três lados. Em “Chamamé comanda” (Rondon; Simões, 2018), há uma valorização do gênero musical que se faz ao som do acordeão para o povo “rodar até perder a conta”. É uma materialidade linguística que possibilita um interdiscurso com a canção “Paiaguás” a partir do item lexical chamamé. Da primeira estrofe, emerge um efeito de sentido de que quem não sabe dançar deve “se acomodar na varanda” para observar aqueles que esquentam o chão de tanto rodar, já “que nesse baila / o chamamé comanda” e outros gêneros musicais não são aceitos.

Na segunda estrofe, o eu-poético abre espaço aos que não conhecem para que possam “até se viciar” com o chamamé. É possível verificar a diferença entre os gêneros musicais em

¹⁰⁹ Acesse a [Lei nº 3.837, de 23 de dezembro de 2009 “Institui o dia de 19 de setembro como o Dia Estadual do Chamamé.”](#)

¹¹⁰ Acesse a [Lei nº 14.315, de 28 de março de 2022 - Campo Grande: Capital Nacional do Chamamé.](#)

“pode se acostumar à mudança”, em que enuncia uma modificação no sujeito ou o conhecimento de uma cultura que não lhe era conhecida. Nesse sentido, em uma transculturalidade que o sujeito vivencia pelo processo identificatório e passa a ter também o chamamé, que antes era visto como do outro, como uma prática cultural constituinte de seu eu.

Constituído pela formação discurso cultural, assim como nas estrofes anteriores, o eu-poético dá sugestões de como começar a dança do chamamé, conforme enuncia em “o negócio é chegar e reparar se alguém te aponta” e para aqueles que no salão ou terreiro dançam “um convite recusado / é bem pior do que uma afronta”. De par em par, os participantes trocam de par e levam a noite toda rodando sob o comando do chamamé. Um interdiscurso me leva a um sentido de que respeito e igualdade entre todos os que dançam, já que todos podem dançar com todos e, caso haja uma negativa, não há problema, pois, conforme as sugestões do eu-poético, o sujeito “pode se rebolar noutras bandas”, porque ninguém ficará sem dançar, pois quem rege o baile é o “chamamé comanda”.

Por fim, regada de muito som e movimento, em “Chamamé comanda”, o eu-poético confessa que, para se dançar bem o chamamé, é necessário “rodar” e “rodar até perder a conta”, permitindo o sentido de que a dança do chamamé é um intenso movimento e que é possível se envolver com esta prática cultural se o sujeito souber rodar. Concluo que, por meio da formação discurso cultural, a canção convida os sul-mato-grossense e aqueles que aqui chegam conhecerem o chamamé e sua festa, e, sendo aceito o convite, o baile será movido pelas linguagens musicais e corporais. Este processo vivenciado pelos povos faz parte da transculturação e depois dos processos identificatórios.

A canção “Morena que vale a pena” (Espíndola; Simões, 1998), oriunda da década de 1980, enuncia sobre a capital de MS, Campo Grande, conhecida como Cidade Morena. Pela memória discursiva que atravessa o item lexical “morena”, sou levado ao sentido que dele emerge e que Dom Aquino Correa (Dourados News, 2004) enunciou que se refere às terras vermelhas da cidade (Brasil, 2021). Do mesmo item lexical, emerge o efeito de sentido de cidade rural, com ruas de terra e traços de cidade do interior, conforme publica a Revista ARCA (2005) pelas imagens, o que vai sendo enunciado na canção em uma ascensão para o crescimento e progresso da cidade.

Na primeira estrofe, “Se o antigo traz o novo / história valeu a pena / como o sangue do seu povo / cidade nasceu morena”, a formação discursiva história e social atravessa os enunciados e possibilita interdiscursos com o desenvolvimento da cidade. Nos dois primeiros

enunciados, observo a valorização do passado e do presente, marcada pela chegada do progresso à cidade, como a EFNOB em 1914. Sobre o tema, a Revista ARCA (2011, p. 23) registra que “O apito do primeiro trem abriu para Campo Grande a possibilidade de transformar-se em centro socioeconômico e político do sul de Mato Grosso”, o que abriu portas para “um período de grande desenvolvimento” para a Cidade Morena. A infraestrutura da EFNOB exerceu grande influência “na organização espacial da cidade”, o que “provocou o afluxo de expressivo número de passageiros em trânsito e de migrantes, possibilitando o intercâmbio de culturas, a renovação de ideias e novas oportunidades de negócios”. Nesse sentido, a chegada da EFNOB a Campo Grande e a MS permitiu o desenvolvimento econômico, social e cultural devido à “exportação de gado”, que “propiciou o crescimento do rebanho e da renda dos fazendeiros”. Com a chegada de tantos em busca do progresso, inúmeras “casas comerciais, hotéis, bares e restaurantes foram abertos e os espaços de lazer passaram a ser mais valorizados” (ARCA, 2011, p. 23), o que atravessa o enunciado “história valeu a pena” e reforça os discursos do progresso e desenvolvimentista.

Em “Como o sangue do seu povo / cidade nasceu morena”, a memória discursiva que me atravessa possibilita um interdiscurso com a história de MS, com o sofrimento dos povos originários, o sangue derramado em prol do progresso e da construção da EFNOB. Sangue que aduba a terra e possibilita a vermelhidão que enxerga Dom Aquino Correa ao enunciar: “Cidade Morena”. A cidade nasce do esforço e trabalho dos habitantes do SMT, dos imigrantes, povos originários, do ir e vir (Dorsa, 2006), e de todos que vêm estas terras como promissoras. Os sentidos que ecoam me levam a dizer que a cidade nasceu do encontro e desencontro de povos, da mistura e da criação dos povos campo-grandense.

A cidade de “Campo Grande guarda o rosto / do tempo em que foi pequena”, o que, ainda atravessado por uma formação discursiva história, rememora os aspectos de cidade do interior, como o jornal na porta de casa, dormir de janela aberta, o assobio do guarda noturno, o passeio na praça, o cinema com os amigos ou com paqueras e entre outras características. O sentido que emerge destes dois enunciados é que a cidade vivenciou o progresso, mas que é possível observar, por meio do verbo “guarda”, os rastros do tempo em que ainda não havia se aproximado tal desenvolvimento.

Assim como o desejo divisionista, o povo de MS tem sede de progresso e esse efeito de sentido brota dos ideais políticos de colonização, povoamento e econômico que eram constituídos pela formação discursiva do progresso. Com tantos avanços vivenciados por estes povos, sobretudo pelo processo “colonização” no SMT, Campo Grande se tornou a “Capital

econômica de MT” (ARCA, 2011, p. 55). Povos de todos os lugares chegaram ao então SMT e, depois, ao MS, eram “migrantes e viajantes de etnias e sotaques” que agitavam o cotidiano (p. 55), inflando a economia e os processos identificatórios da comunidade, o que é constituído pela transculturação. Estes povos, em seu todo, eram movidos pelo progresso, logo acreditavam que os “horizontes são tesouros / crescer não vai ser problema” e em razão disso a cidade acompanhou o desenvolvimento e, nos anos 1960, “surgiram em Campo Grande extensos bairros populares” (p. 55). Ainda em ascensão, com “as possibilidades no mercado de trabalho local”, os povos de outras regiões viram neste estado um grande tesouro e deram início, outra vez, a “busca de terras para a agricultura” (p. 55). A cultura da cidade e do estado foram passando pelas subjetividades de cada sujeito e por processos identificatórios, estes povos eram “pessoas nativas e migrantes [que] passaram a formar um interessante caleidoscópio cultural, resultando na identidade peculiar do campo-grandense” (p. 91) e na transculturação da cultura do estado, recebendo e constituindo-se da cultura do outro.

Observo que os quatro enunciados que seguem, “Nos quintais e nas mangueiras / sobrevivem passarinhos / mesmo hoje quando o asfalto / já cobriu tantos caminhos”, são atravessados pela formação discursiva do progresso, mas que se dividem entre a crítica e a (re)existência. Identifico que o asfalto representa todo o progresso vivenciado pela Cidade Morena, desenvolvimento que encobre toda a terra avermelhada, as histórias e as possibilidades de sobrevivência pela agricultura, já que tudo, agora, vem pelo trem. A terra, com o progresso, foi silenciada, colocada de lado em prol da chegada do asfalto, dos prédios e dos inúmeros avanços. Contudo, os passarinhos, que podem representar a fauna, a flora e os povos, sobrevivem com o pouco de terra que lhes sobra, num quintal pra ciscar ou na mangueira pra fazer o seu canto. Há, neste caso, uma *morriña* do tempo em que não havia tanto chão de cimento e área verde pra viver abundância, e uma personificação do passarinho com os músicos que tanto cantam a natureza de MS e que agora se vêm diante da ausência da terra vermelha e têm que sobreviver em galhos, cantando o que resta.

Antes e depois do progresso, a população da cidade era e é formada por “Gente simples, vida mansa” e um povo com uma grande “tradição hospitaleira”. Constituído pela formação discursiva social, não vejo neste último enunciado uma aproximação ao conceito de Derrida (2003), já que os que aqui chegam são bem recebidos e para eles a cidade foi preparada e organizada, conforme o registro da Revista Arca (ARCA, 2011, p. 71), “o ambiente da cidade precisava ser repensado”, o que resultou na “reestruturação viária [,] reformulação de áreas pública” e “construção de escolas nos bairros” (p. 83). A cidade foi se abrindo ao outro,

permitindo que ficasse no território sem a necessidade de evadir. Aquele era o território construído para receber “estrangeiros” em uma vinda permanente. Pelo progresso vivido pela cidade, pela recepção dos imigrantes e pelo crescimento transcultural da cidade, ponto que a noção de Derrida não cabe no item lexical “hospitaleira”, visto que se chega sem pedir e assenta-se sem dificuldades.

O eu-poético da canção relembra os tempos de infância e lembra que “era tudo brincadeira”. Há, nesta memória discursiva do eu-poético, uma lembrança das brincadeiras em que se constituíam de “índios e caubóis” para desbravar a vida, conhecer as magias da cidade grande ou relembrar aqueles que construíram a história de Campo Grande e de MS. Na sequência dos enunciados, por meio da memória discursiva, conduz-me, em “conquistando a Afonso Pena”, a um interdiscurso com a colonização, com o ato de conquistar, que é representado pelo item lexical “caubóis” e as comunidades que já tinham assentamentos por aqui são representadas pelo “índios”, o que possibilita uma memória do discurso do que foi registrado pelos viajantes e historiadores. Recordo que “Afonso Pena”, para aqueles que não conhecem, é uma importante avenida da capital que leva esse nome em homenagem ao presidente que autorizou o “traçado da NOB”, conforme a Revista ARCA (2011, p. 134). Dessa forma, a canção faz uma narrativa que, através de interdiscursos, leva-me a sentidos territoriais, históricos e cristalizados pela memória discursiva e pelo arquivo que rodeia a memória e a história de CG.

Nos enunciados “frequentando as matinês / do Alhambra ao Santa Helena”, a cultura se apresenta por meio dos cinemas da capital, local em que era possível ter acesso aos filmes, aos encontros e às práticas culturais. O Santa Helena foi inaugurado em 1929 e demolido em 1987 e ficava numa região de “jogatina e bordéis” (Sá, 2013, p. 55), mas que, com sua estreia, mudou a reputação do lugar. O Cine Alhambra, com arquitetura “art déco”, foi inaugurado em 1937, na Avenida Afonso Pena, tornando-se “em pouco tempo [...] em ponto de encontro dos campo-grandenses” (ARCA, 2011, p. 46), que perdurou até a data de sua demolição em 1987. Sá (2013, p. 125 e 126) reafirma que os cinemas “marcaram as vidas de diversas pessoas, entre adultos, jovens e crianças, cada um em seu tempo vivenciado” e conclui que “o cinema contribuiu e contribui para um enriquecimento cultural da sociedade campo-grandense”, já que o desenvolvimento social urbano possibilitou a utilização “desses espaços para encontros sociais e atividades culturais antes inexistentes”.

Além dos cinemas enquanto espaço de prática cultural, de constituição e um território de transculturalidade, as praças reuniam a população aos fins de semana para os encontros,

pipocas, sorvetes, churros, brincadeiras ou até mesmo para eventos religiosos, tão comuns nas praças de diferentes cidades do Brasil. Espíndola e Simões cantam “tem sorvete no domingo / lá na Praça Ari Coelho / bela fonte luminosa / velho pôr de sol vermelho” e convidam o sujeito a navegar, através da memória discursiva e dos interdiscursos, nos eventos nas praças, como o sorvete após o cinema, as paqueras ao redor da fonte ou para ver o pôr do sol. A praça, em específico a Ary Coelho, é um espaço público antigo e de “forte sociabilidade” (Faracco, 2012, p. 43), que, “por ter uma privilegiada localização central, era o espaço mais escolhido para qualquer tipo de iniciativa popular” (2012, p. 62). A Revista ARCA (2011, p. 83) escreve que, com tantas mudanças passadas na cidade da terra vermelha, “novos hábitos e costumes [foram] sedimentados na rotina do campo-grandense” – leia-se transculturação – o que causou efervescência nas “atrações de lazer nos finais de semana e a cultura ganh[ou] talentos em todos os segmentos”.

“Morena que vale a pena” (Espíndola; Simões, 1998) é um discurso que causa *morriña* nos sujeitos, já que seus enunciados os conduzem à outra dimensão, ao passado. Um tempo que só se pode visitar pela memória, pela linguagem e pela música. Nesse sentido, a discussão de Menegazzo (2004, p. 56) sobre escritores e literatura se aproxima deste texto, em que as condições de produção e as narrativas “conduz[em] toda uma geração que traduz o local em poético, quebrando, desse modo, os limites de tempo e de espaço”. Tudo isso me leva a concluir o pensamento sobre as práticas culturais dentro do território, resultado da relação que tem o povo com seu espaço de assentamento.

Último remate

Os corixos conduzem as águas ao seu curso, ora cercadas, ora libertas, “água que corre entre as pedras” (Barros, 2010, p. 156), que faz virada nas curvas, que evapora, que molha as queimadas, que enxarca as botinas dos pantaneiros, que se abre ao ser cortada pela chalana, que sacia a sede da fauna e flora, água que traz em sua ancestralidade as histórias e memórias de povos que ali se constituíram e, por fim, água que é sangue da terra e que faz bombear a vida pelas veias dos rios e sulcos das terras. A cultura é também água que perambula entre os povos e territórios, sem amarras ou limites, constituindo, pela linguagem e registrando pelas narrativas, as práticas culturais que vivem os povos nos territórios.

Durante este capítulo, atravessei três corixos, totalizando treze canções desestabilizadas. Em “Corixos dos/em territórios”, analisei “Sonhos Guaranis” (Sater; Simões, 2017); “Trem do Pantanal” (Roca; Simões, 1982); “Terra boa” (Sater; Simões, 1987); “Na beira do trilho” (Roca; Simões, 2019), e “Paiaguás” (Rondon; Simões, 1993). Em “Corixos sobre povos e narrativas”, dediquei-me à “Comitiva esperança” (Sater; Simões, 2008); “Capim de ribanceira” (Sater; Simões, 1990); “Histórias boiadeiras” (Sater; Rondon; Simões, 1991), e “Varandas” (Sater; Simões, 1982). Por fim, em “Corixos culturais”, desenvolvi meu gesto analítico em “Pesca Brasil” (Rondon; Simões, 1993); “Carnaval Caipira” (Espíndola; Simões, 1997); “Chamamé Comanda” (Rondon; Simões, 2018), e “Morena que vale a pena” (Espíndola; Simões, 1998).

Busquei identificar as regularidades, as formações discursivas, a memória discursiva, o interdiscurso e o arquivo. Deparei-me com formações discursivas do amor, bélica, cultural, histórica, mistério, pantaneira, pesqueira, progressista, religiosa, rural e social. Todas elas possibilitam uma memória discursiva e interdiscursos com a história, memória e cultura dos povos sul-mato-grossenses, sobretudo do Pantanal e da fronteira.

Os conceitos de *morriña*, processos identificatórios, toponímia, transculturalidade e transterritorialidade emergem das desestabilizações e possibilitam observar como os povos se relacionam nos/em territórios, as formas de constituição e as narrativas que produzem. Todos estes conceitos me levam a uma noção de que as culturas que vêm sendo construídas desde a década de 1970 pelos compositores são resultados do contato com a terra, da subjetividade, da saudade, do movimento, dos povos e das culturas. Processo que se dá sempre pelo outro e pela/na linguagem.

CODA

De tanto caminhar, me fiz parte do caminho.

O mais difícil em uma pesquisa é separar o corpus do pesquisador. Confesso que não consegui fazer isso. Vejo-me atravessado pelo corpus, vivente das músicas e de seus compositores. Acredito que o distanciamento não colaboraria com meu percurso acadêmico. Eu, desde o início, percebi que estava apaixonado pelo exercício que era a observação das músicas que falavam de/sobre Mato Grosso do Sul. Fui caminhando ao lado das canções e dos compositores para a realização da pesquisa e acredito que este “erro” foi positivo para minhas reflexões e gestos analíticos.

Em relação ao objetivo geral de observar, identificar e problematizar os processos identificatórios, os territórios, os povos e as narrativas sobre/de Mato Grosso do Sul a partir das produções musicais das décadas de 1960, 1970 1980 e 1990 de Paulo Simões e seus parceiros, verifiquei que o volume que havia sido inicialmente separado constituía-se de 56 canções e, em razão da extensão dos *corpora*, fiz um novo recorte conforme as regularidades que emergiam. A organização de Nuha (2016) foi vital para esta tese, já que apresenta toda a obra de Simões e seus parceiros até sua publicação, inclusive com depoimentos que convidei para as discussões. Penso que pude, nestes anos, observar os *corpora* e localizar os processos identificatórios; identificar os discursos, tanto que tive que fazer um segundo recorte, e desestabilizá-los em busca sentidos que me levassem aos territórios, povos e narrativas.

Sobre os objetivos específicos, tinha como propósito refletir sobre os processos identificatórios sul-mato-grossenses a partir das músicas; registrar as formações discursivas e as regularidades (Foucault, 2008) presentes nas canções e, por fim, debater a história, memória e povos em/de Mato Grosso do Sul. Acredito que, a partir do gesto analítico que fiz no capítulo quatro, as músicas cantam os territórios, os povos e as narrativas. O Pantanal sobressai, mas a fronteira também tem seu espaço. Os pantaneiros dominam, mas os *hermanos* da fronteira são registrados pela viola, assim como os imigrantes, povos originários e os turistas, demonstrando a transterritorialidade que vive o sujeito em sociedade. As narrativas cantam e perpetuam a (re)existência dos povos em/de MS, assim como suas histórias de vida, as memórias e as culturas que foram atravessadas, transculturadas e constituídas. As comitivas, as histórias do entardecer, os bailes, as quermesses, as modas de viola, as praças e outras práticas culturais são enunciadas nas canções, o que exorta a transculturalidade e o mosaico cultural que constitui MS.

Como hipótese, guiei-me pela inquietação de que os compositores das décadas de 1960 a 1990 compuseram canções que possibilitam a construção de processos identificatórios sul-mato-grossenses e, durante todo o percurso de discussão, identifiquei que, aliada às condições de produção, a subjetividade da linguagem, atrelada à incompletude do sujeito, possibilita processos identificatórios nos sujeitos que se vêm representados nas composições. É fato que nem todas as canções falam sobre estes povos, mas, a partir das regularidades, observei que o traçado da EFNOB, o Pantanal e a fronteira são regularidades nas canções analisadas e registram a história, as belezas e os (des)encontros que se apresentam em MS.

Em relação ao que foi indagado na primeira questão de pesquisa, se a construção cultural estaria situada no momento histórico-social da divisão do “Mato Grosso Uno”, percebo, após a escrita das condições de produção e dos gestos analíticos, que as composições anteriores à divisão acompanham o anseio e a busca por uma cultura local/regional (Menegazzo, 2003), assim como nas décadas seguintes, sobretudo na década de 1980, que é o momento histórico-social de intensa produção musical, em especial pela incursão de “Comitiva Esperança”. Registro que, de fato, a divisão de MT e a criação de MS movimentam a produção musical e a subjetividade dos compositores, propiciando uma reterritorialização do território e um novo palco a ser representado pelas diferentes linguagens.

Numa perspectiva geográfica, em resposta à segunda questão de pesquisa, se essa música é direcionada a um público específico, pontuo que as representações não atingem a totalidade de MS e isso é natural, já que estou falando de cultura. O que posso afirmar é que, em razão das condições de produção e da escolha da classe artística após a divisão de MT e criação de MS de cantar o Pantanal sul-mato-grossense, as canções enunciam as mesorregiões¹¹¹ dos “Pantanais”, “Sudoeste” e “Centro Norte”. Não que a mesorregião “Leste”, mas próxima de São Paulo, Minas Gerais e Goiás, não seja enunciada em nenhuma canção, contudo, as regularidades apontam uma predominância da formação discursiva pantaneira que abrange as mesorregiões citadas no parágrafo anterior. Por exemplo, a canção “Terra Boa” (Sater; Simões, 1987) tem uma abrangência a nível estadual e os efeitos de sentidos alcançam os inúmeros municípios criados e, “se o ponto de vista cria o objeto” (Saussure, 2012), até MT pode ser representado, o sentido não tem fronteira.

As desestabilizações das canções fizeram emergir sentidos das relações povos e territórios, o que me levaram aos conceitos de *morriña* e topofilia. Os sujeitos se relacionam de

¹¹¹ Estou usando a divisão em mesorregiões feita pelo IBGE (1990).

forma afetiva com a terra que lhes proporcionam a vida e a (re)existência. O assentamento do sujeito no território gera, além de vínculo, a constituição cultural e a necessidade de representar através das narrativas esta relação. Nos casos em que o sentimento da *morrinã* aparece, observo que o eu-poético externa a nostalgia da terra, colocando-se como parte do território e registrando o anseio do regresso. A topofilia emerge ao se enunciar sobre o território e me reforça a relação subjetiva que há entre povo e território não só pelo respeito que se tem, mas pela conexão invisível que se instaura e que permite aos dois lados se fazer (re)existir. Os territórios permitem aos povos o registrarem-se na história pela diferença que da relação subjetiva entre eles se produz. Desse encadeamento, narrativas são criadas para representar o território, o outro, a cultura e a si mesmo. Verifico que, pela/na subjetividade da linguagem, os compositores narram, em enunciados melódicos, os territórios, os povos e as culturas que constituem MS, o que me leva a confirmar a hipótese da tese.

Quando iniciei esta pesquisa, estava atravessado por uma percepção de cultura engessada, cerceada por uma linha limítrofe, com local de início e fim, como se fosse possível manter a cultura presa ou restrita a um único espaço. Com o passar das leituras e vivências, depois de ouvir muitas músicas, de frequentar shows e espetáculos, de constituir-me das fronteiras, línguas e culturas de outros, meus sentidos foram sendo desestabilizados e comecei a ver a cultura como as águas que trançam os rios e constituem os povos. Pode pensar nisso em razão da cultura ser uma construção das andanças e encontros dos sujeitos, da transterritorialidade e transculturalidade, portanto, ela é subjetiva e incompleta, por isso que o sujeito segue uma busca incansável por constituição.

O que ficou desse estudo foi um aprendizado que possibilita discussões sobre os processos identificatórios dos sujeitos sul-mato-grossenses. Tenho consciência que muito há ainda que ser estudado e aprofundado e desejo prosseguir a pesquisa destes processos, das representações e das culturas de MS através da música. Ainda que persistam as discussões para quem fica a seriema, se retira ou não Dourados ou Corumbá do Hino de MT, se a cultura é de lá ou de cá, é preciso dizer que a cultura transcende as fronteiras, ela corre como as águas e caminha como a seriema, livre para correr no território. Concluo esta tese com um interdiscurso que a pesquisa me possibilita com o trecho ilustrado da canção “Nossa Senhora do Pantanal”, de Espíndola e Batista (2000).



Figura 15 – Da seriema livre do quintal¹¹²

¹¹² Trecho da canção “Nossa Senhora do Pantanal”, de Espíndola e Batista (2000).

REFERÊNCIAS

- ALBAGLI, Sarita. Território e territorialidade. In: LAGES, Vinícius; BRAGA, Christiano; MORELLI, Gustavo **Territórios em movimento: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. p. 23 - 70.
- ALMEIDA, Antonio; MAGALHÃES, Oldemar. **Marcha do Remador**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1989.
- ALMEIDA, Mario M. D. **Episódios Históricos da Formação Geográfica do Brasil**. Campo Grande: Alvorada, 2010.
- ALVES, Carla C. **Figurações do mouro na literatura portuguesa: o lado errado no Marenostro?** Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa - Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 235. 2010.
- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands|La frontera: la nueva mestiza**. Tradução de Carmen Valle Simón. Madrid: Capitán Swing, 2016.
- ARANTES, Guilherme. **Planeta água**. Rio de Janeiro: Emi Brazil, 2012.
- ARCA. **Paraguaios: a imigração para Campo Grande**. Arquivo Histórico de Campo Grande. Campo Grande, p. 92. 1993. (4).
- ARCA. **Música em Campo Grande**. Arquivo Histórico de Campo Grande. Campo Grande, p. 80. 2005. (11).
- ARCA. **Campo Grande: imagens da história**. Arquivo Histórico de Campo Grande. Campo Grande, p. 141. 2011. (15).
- AVILA, Cristiane R. S. D. **A crise dos anos 80 e a busca da estabilização as experiências das economias argentina e brasileira**. Dissertação (Mestrado em Integração Latino-Americana) Programa de Pós-Graduação em Integração Latino-Americana - Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, p. 80. 2007.
- BANDUCCI JÚNIOR, Álvaro. **A natureza do pantaneiro: relações sociais e representação de mundo no "Pantanal da Nhecolândia"**. Campo Grande: UFMS, 2007.
- BARROS, Manoel D. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BARROS, Manoel D. **Memórias inventadas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.
- BENESSAIEH, Afef. Multiculturalism, Interculturality, Transculturality. In: BENESSAIEH, Afef **Amériques transculturelles**. Toronto: Université d'Ottawa, 2010. p. 11 - 38.
- BESPALEZ, Eduardo. Levantamento arqueológico e história indígena na aldeia Lalima, Miranda/MS. In: CHAMORRO, Graciela; COMBÈS, Isabelle **Povos indígenas em Mato Grosso do Sul: história, cultura e transformações sociais**. Dourados: UFGD, 2015. p. 73-92.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis Myriam Ávila e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BITTAR, Marisa. O inesperado 1977: quarenta anos da criação de Mato Grosso do Sul. **História em Reflexo**, Dourados, v. 11, p. 225 - 244, jul./dez. 2017. ISSN 22.
- BORGES, Jorge L. **Esse ofício do verso**. Tradução de José Yiacos Yiacedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- BOSI, Alfredo. Narrativa e Resistência. **Itinerários**, Araraquara , 1996. 11- 27.
- BRANDÃO, Carlos R. **Nós, os humanos do mundo à vida, da vida à cultura**. São Paulo: Cortez, 2015.
- BRASIL. CAMPO GRANDE, 122 ANOS: Cidade reúne história, áreas verdes e culinária única. **Ministério do Turismo**, 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/assuntos/noticias/campo-grande-122-anos-cidade-reune-historia-areas-verdes-e-culinaria-unica>. Acesso em: 11 dezembro 2023.
- BRASIL, João F. D. Expedições de conquista ibérica e tentativas de submeter os povos indígenas do Pantanal ao domínio europeu no século XVI. **Tellus**, Campo Grande, p. 159-175, maio/agosto 2019. ISSN 39.
- CAETANO, Gilmar L. **A música regional urbana e identidades culturais de Mato Grosso do Sul: questões a partir da musicologia histórica**. Dissertação (Mestrado em História) Programa de Pós-graduação em História - Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados, p. 168. 2012.
- CAETANO, Gilmar L. **A música nos domínios do poder: uma análise sócio-histórica a respeito da ideia de música regional sul-mato-grossense (1977-1990)**. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-graduação em História - Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados, p. 261. 2017.
- CAETANO, João E. B.; MISSIO, Fabrício J.; DEFFACCI, Fabrício A. Fronteira, Música e Identidade Cultural. **Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, Foz do Iguaçu, 2017. 1 - 25.
- CAMPO GRANDE NEWS. Depois da criação, MS ganhou 24 municípios em 4 décadas. **Campo Grande News**, 2020. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/brasil/cidades/depois-da-criacao-ms-ganhou-24-municipios-em-4-decadas>. Acesso em: 25 janeiro 2024.
- CANCLINI, Néstor G. **Culturas Híbridas: Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Edusp, 2013.
- CARVALHO, Carlos G. D. Breves informações para uma AML. **Revista da Academia Mato-Grossense de Letras**, Goiânia, 2019. 311 -337.
- CASCUDO, Luíz D. C. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro : Ediouro, 1998.
- CATELLA, Agostinho C.; CAMPOS, Fânia L. D. R.; ALBUQUERQUE, Selene P. **Boletim de Pesquisa e Desenvolvimento 144**. Embrapa Pantanal. Corumbá, p. 60. 2020.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 32. ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 2019.
- CORACINI, Maria J. **Identidade & discurso: (Des)Construindo Subjetividades**. Campinas: (Des)Construindo Subjetividades, 2003.
- CORACINI, Maria J. **A celebração do outro: arquivo, memória e identidade – línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução**. Campinas: Mercado de Letras, 2007.
- CORACINI, Maria J. Entre adquirir e aprender uma língua: subjetividade e polifonia. **Bakhtiniana**, São Paulo, Ago./Dez. 2014. 4-24.
- CORRÊA, Iran C. S. **Minuta original do Tratado de Tordesilhas**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 14. 2009.
- CUNQUEIRO, Alvaro. **Tesoros y otras magias**. Barcelona: Tusquets Editores, 1984.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade.** São Paulo: Escuta, 2003.
- DIAS, Silvelena C. **Simulacros desterritorializados: uma análise do discurso sobre as novas tecnologias em materiais didáticos de LI.** Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada - Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p. 231. 2016.
- DORSA, Arlinda C. **Língua e Discurso nas crenças culturais sul-pantaneiras.** Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) Programa de Pós-graduação em Língua Portuguesa - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São paulo, p. 245. 2006.
- DOURADO, Maria T. G. **A história esquecida da Guerra do Paraguai: fome, doenças e penalidades.** Tese (Doutorado em História Social) Programa de Pós-graduação em História Social - Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 222. 2010.
- DOURADOS NEWS. Saiba porque Campo Grande se chama 'Cidade Morena'. **Dourados Nwes**, 2004. Disponível em: <https://www.douradosnews.com.br/noticias/saiba-porque-campo-grande-se-chama-cidade-morena-5d820c0567accf4d12476/208344/>. Acesso em: 11 dezembro 2023.
- ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno.** Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- EMBRAPA. Embrapa. **Embrapa**, 2021. Disponível em: <https://www.embrapa.br/agencia-de-informacao-tecnologica/cultivos/soja/pre-producao/socioeconomia/evolucao#:~:text=Apesar%20do%20significativo%20crescimento%20da,15.000.000t%2C%20em%201979>. Acesso em: 23 maio 2024.
- ENQUANTO esse velho trem. Direção: Flávio Zancheta Faccioni. Produção: Flávio Zancheta Faccioni. Intérpretes: Trilhos Culturais de Mato Grosso do Sul. [S.l.]: Trilhos Culturais de Mato Grosso do Sul - Lei Aldir Blanc. 2021.
- ESPÍNDOLA, Alzira; BATISTA, Orlando A. **Nossa Senhora do Pantanal.** Campo Grande: Sauá, 2000.
- ESPÍNDOLA, Celito; ROCHA, Dino; SIMÕES, Paulo. **Quero-quero: Mato Grosso do Sul.** São Paulo: Selo Palavra Cantada, 2001.
- ESPÍNDOLA, Celito; SIMÕES, Paulo. **Carnaval Caipira.** Campo Grande: Independente , 1997.
- ESPÍNDOLA, Celito; SIMÕES, Paulo. **No boteco do seu Roque.** Campo Grande: Independente , 1997.
- ESPÍNDOLA, Celito; SIMÕES, Paulo. **Morena que vale a pena.** Campo Grande: Sauá, 1998.
- ESPÍNDOLA, Celito; SIMÕES, Paulo. **Interior.** Campo Grande: Sauá, 2002.
- ESPÍNDOLA, Geraldo. **A fonte da ilusão.** Campo Grande: Independente, 1998.
- ESPÍNDOLA, Geraldo. **Forasteiro.** Campo Grande: Independente , 1998.
- ESPÍNDOLA, Geraldo. **Cunhatai Porã.** Campo Grande: Independente , 2002.
- ESPÍNDOLA, Geraldo. **Quyquyho.** Campo Grande: Independente , 2002.
- ESPÍNDOLA, Geraldo; JÚNIOR, Arandas. **Bonito.** Campo Grande: Independente, 2012.
- ESPÍNDOLA, Geraldo; SATER, Gabriel. **Rio Formoso.** Campo Grande: Independente , 2012.
- FACCIONI, Flávio Z. **(Em) Serra de Maracaju, Sonhos Guaranis.** São Carlos: Pedro e João Editores, 2022.

FACCIONI, Flávio Z.; SOUZA, Claudete C. D. Por entre trilhos, o desejo de liberdade pulsando em poesia. In: FACCIONI, Flávio Z.; SOUZA, Claudete C. D. **Fatos, Memórias, Saudades**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2021. p. 133 - 153.

FAÉ, Rogério. A genealogia em Foucault. **Psicologia em Estudo**, Maringá, 9, set/dez 2004. 409 - 416.

FAMASUL. Federação da Agricultura e Pecuária de Mato Grosso do Sul. **Famasul**, 2021. Disponível em: <https://portal.sistemafamasul.com.br/noticias/agropecu%C3%A1ria-evolu%C3%A7%C3%A3o-de-mato-grosso-do-sul-como-uma-das-principais-regi%C3%B5es-produtoras-do>. Acesso em: 23 maio 2024.

FARACCO, Maysa M. B. **As praças de Campo Grande -MS: Percepções de memória e de cultura com potencialidades de desenvolvimento local**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Local) Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Local - Universidade Católica Dom Bosco. Campo Grande, p. 75. 2012.

FEIJÓ, Elias J. T. **O camião da cultura**. [Entrevista cedida a] Flávio Zancheta Faccioni. Santiago de Compostela. 2022.

FERNANDES, Suelme E. Ouvindo os sons do mato: A construção da identidade regional através do Hino de Mato Grosso. **Revista Eletrônica Documento/Monumento**, Cuiabá, 2023. 35 - 58.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis : Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no College de France (1975 - 1976)**. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2005b. Disponível em: https://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/A_Microfisica_do_Poder_-_Michel_Foucault.pdf. Acesso em: 20 novembro 2023.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 24^a. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GEISEL, Ernerto. **Improviso no Palácio do Planalto ao sancionar a Lei Complementar que criou o Estado de Mato Grosso do Sul**. Brasília: Biblioteca da Presidência da República, 1977.

GIBITECA MAIS CULTURA. **Guerreirinho e seus amigos: a criação de Mato Grosso do Sul**. Especial. ed. Campo Grande: Gibiteca Mais Cultura, 2023.

GONÇALVES, Carlos B. **Tereré: Patrimônio cultural de Mato Grosso do Sul**. Cacoal: Karywa, 2023.

GONZÁLEZ, Manuel G. Dicionario da Real Academia Galega. **Real Academia Galega**, 2024. Disponível em: <https://academia.gal/dicionario>. Acesso em: 12 março 2024.

GUIZZO, José O. **A moderna música popular urbana de Mato Grosso do Sul**. 2. ed. Campo Grande: UFMS, 2012.

HAESBAERT, Rogério. Dos múltiplos territórios a multiterritorialidade. In: HEIDRICH, Alvaro L., *et al.* **A emergência da multiterritorialidade: a resignificação da relação do humano com o espaço**. Canoas/Porto Alegre: Editora Ulbra/Editora UFRGS, 2008. p. 1- 20. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>. Acesso em: 23 fevereiro 2024.

HAESBAERT, Rogério. Vivendo en el límite: los dilemas del hibridismo y de la multi/transteritorialidad. In: ZUSMAN, Perla, *et al.* **Geografías culturales: aproximaciones**,

intersecciones y desafíos. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2011. p. 49 - 76.

HAESBAERT, Rogério. Hibridismo cultural, “antropofagia” identitária e transterritorialidade. **Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia**, Salvador, 2012. 27-46.

HAESBAERT, Rogério. Do corpo-território ao território-corpo (da Terra): Contribuições decolonial. **GEOgraphia**, Niterói, 22, 2020. 75 - 90.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari. **GEOgraphia**, Rio de Janeiro, 4, setembro 21 2002. 7 - 22.

HEIDEGGER, Martin. **Poetry, language, thought**. Tradução de Albert Hofstadter. New Yor: HarperCollins Publishers, 2001.

HIGA, Evandro R. A assimilação dos gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais. **Actas del VII Congreso de la IASPM-AL**, Habana, 2006. 142 - 156.

HIGA, Evandro R. **Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS**. Campo Grande: EdUFMS, 2010.

HIGA, Evandro R. **Para fazer chorar as pedras: guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiriço**. Campo Grande: EdUFMS, 2019.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 9 - 23.

IBGE. **Divisão do Brasil em mesorregiões e microrregiões geográficas**. Diretoria de Geociências - Coordenação de Geografia - IBGE. Rio de Janeiro, p. 137. 1990.

INSTITUTO FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL. **Dados econômicos de Mato Grosso do Sul**. Instituto Federal de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, p. 101. 2021.

JESUS, Alex D. D. **Redes da migração haitiana no Mato Grosso do Sul**. Tese (Doutorado em Geografia) Programa de Pós-graduação em Geografia - Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados, p. 313. 2020.

JUCÁ, Pedro R. **Os símbolos oficiais de Mato Grosso**. Cuiabá: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo - Secretaria Municipal de Educação, 1990.

LAGES, Vinícius; BRAGA, Christiano; MORELLI, Gustavo. **Territórios em movimento: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

LEITE, Maria O. F. **Comitiva de boiadeiros no Pantanal Sul-Mato-Grossense: modo de vida e leitura de paisagens**. Dissertação (Mestrado em Ciência Ambiental) Programa de Pós-graduação em Ciência Ambiental - Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 232. 2010.

LENNON, John; MCCARTNEY, Paul. **Minha vida (In my life)**. São Paulo: Abril Music, 2016.

LOBO, Haroldo; OLIVEIRA, Milton D. **Índio quer apito**. Rio de Janeiro: Continental, 1960.

MACACO, Dani. **La huella**. Madrid: Sony Music, 2015.

MARIA, Manuel. **A luz ressuscitada**. A Coruña: Associação Galega de Língua, 2016.

MARTINS, Estevão C. D. R. **Cultura e poder**. 2ª. ed. São Paulo : Saraiva, 2012.

MATO GROSSO DO SUL. **Decreto nº 15.708, de 29 de junho de 2021**. Diário Oficial de Mato Grosso do Sul. Campo Grande: Imprensa Oficial. 2021. p. 05.

MATO GROSSO DO SUL. **Lei nº 5.935, de 19 de agosto de 2022**. Diário Oficial de Mato Grosso do Sul. Campo Grande: Imprensa Oficial. 2022. p. 03.

MENDOZA, May-ek Q. El tatuaje en el mundo contemporáneo: un recurso significativo para la subjetividad individual. **Estudios del Discurso**, Cuernavaca, 5, 2020. 1 -24. Disponível em: <https://esdi.uaem.mx/index.php/esdi/article/view/28>. Acesso em: 2022 out. 15.

MENEGAZZO, Maria A. Regionalismo: local da cultura/cultura local. In: SILVA, Denize E. G. D.; LARA, Gláucia M. P.; MENEGAZZO, Maria A. **Estudos de linguagem: inter-relações e perspectivas**. Campo Grande: UFMS, 2003. p. 159 - 166.

MENEGAZZO, Maria A. Uma grande colagem de estilos linguagens e temas. **ARCA**, Campo Grande, 2004. 55 - 56.

MING, Lin C.; MENEZES, Maria D. N. Â.; GUERRA, Gutemberg A. D. Figo, história e cultura. In: LEONEL, Sarita; SAMPAIO, Aloísio C. **A figueira**. São Paulo : Unesp, 2011. p. 9 - 56.

MIOTELLO, Valdemir. Povo enquanto palavra construção de uma identidade. In: SILVA, Soeli M. S. D. **Sentidos do povo**. São Carlos: Claraluz, 2006. p. 93-114.

MOURA, Eliana P. G. D.; ZUCCHETTI, Dinora T.; MENEZES, Magali M. D. Cultura e resistência: a criação do popular e o popular como criação. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, Brasília, 2011. 663 - 677.

MURGEL, Ana C. A. D. T. **Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti: produção musical feminina na Vanguarda Paulista**. Dissertação (Mestrado em História) Programa de Pós-graduação em História - Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p. 262. 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 4ª. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

NEDER, Alvaro. **Enquanto Este Novo Trem Atravessa o Litoral: música popular urbana, latino-americanismo e conflitos sobre modernização em Mato Grosso do Sul**. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

NEVES, Ivania D. S.; GREGOLIN, Maria D. R. A arqueogenealogia foucaultiana como lente para a análise do governo da língua portuguesa no Brasil: continuidades e rupturas. **MOARA – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras ISSN: 0104-0944**, Belém, maio 2021. 08-32. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/9898>. Acesso em: 20 dezembro 2023.

NOGUEIRA, Albana X. **Pantanal: homem e cultura**. Campo Grande: UFMS, 2002.

NOVAIS, Sandra N. D. S.; GOMES, Aguinaldo R. Campos de Xerez: palco de lutas e conflitos pela exploração da mão-de-obra indígena. **Albuquerque: Revista de História**, Campo Grande, v. 2, p. 57-80, julho/dezembro 2010. ISSN 4.

NUHA, Danilo J. **Sonhos Guaranis: a poesia de Paulo Simões**. Campo Grande: EduUFMS, 2016.

O PANTANEIRO. Encontro de Comitiva reuniu centenas na Lagoa Comprida, em Aquidauana. **O Pantaneiro**, 2022. Disponível em: <https://www.opantaneiro.com.br/aquidauana/valorizando-cultura-pantaneira-encontro-de-comitativa-reuniu-centenas/188330/>. Acesso em: 12 maio 2024.

OLIVEIRA NETO, Antônio F. D. A origem do território: a constituição do território na histórica relação entre homem e natureza. In: COSTA, Edar A. D.; OLIVEIRA, Marco A. M. D. **Seminário de Estudos Fronteiriços**. Campo Grande: Editora UFMS, 2009. p. 45-59.

OLIVEIRA, Jaqueline A. B. D. **Representações do sujeito-aluno da fronteira Brasil-Paraguai em documentos oficiais do Programa Escolas Interculturais de Fronteira**. Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-graduação em Letras - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Três Lagoas, p. 167. 2015.

ONO, Fabrício T. P. O lugar do esquecimento na memória: o piuí do trem de passageiros em Três Lagoas. In: FACCIONI, Flávio Z.; SOUZA, Claudete C. D. **Fatos, Memórias, Saudades**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2022. p. 73 - 86.

ORLANDI, Eni P. Recortar ou segmentar? In: _____ **Linguística: questões e controvérsias**. Uberaba: Fiube, v. 10, 1984. p. 09 - 26.

ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. 12ª. ed. Campinas: Pontes Editores, 2015.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar**. Caracas : Biblioteca de Ayacucho, 1987.

PAI, Nhô; ZAN, Mário. **Seriema de Mato Grosso**. São Paulo: SESC-SP, 2019.

PAVÃO, Eugênio D. S. **Formação, estrutura e dinâmica da Economia de Mato Grosso do Sul frente às transformações da Economia Brasileira**. Dissertação (Mestrado em Economia) Programa de Pós-graduação em Economia - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, p. 250. 2005.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre, *et al.* **Papel da memória**. 4º. ed. Campinas: Pontes Editores, 2015.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução de Eni p. Orlandi. 5ª. ed. Campinas: Unicamp, 2016.

PESSOA, Fernando. **Poesias**. 15ª. ed. Lisboa: Ática, 1995.

PINTO, Maria L. **Discurso e cotidiano: histórias de vida em depoimentos de pantaneiros**. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) Programa de Pós-graduação em Filologia e Língua Portuguesa - Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 246. 2007.

PROENÇA, Augusto C. **Pantanal: gente, tradição e história**. 3ª. ed. Campo Grande : UFMS, 1997.

QUEIROZ, Paulo R. C. A Companhia Mate Laranjeira, 1891-1902: contribuição à história da empresa concessionária dos ervais do antigo sul de Mato Grosso. **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, v. 8, n. 1, p. 204 - 228, Janeiro - Junho 2015.

QUEIROZ, Paulo R. C. "Nem só de pão vive o homem": Na fronteira oeste do Brasil, o significado histórico da antiga E. F. Noroeste do Brasil foi muito além do econômico. In: FACCIONI, Flávio Z.; SOUZA, Claudete C. D. **Fatos, memórias, saudades**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2021. p. 09-14.

RAFFESTIN, Claude. A Ordem e a Desordem ou os Paradoxos da Fronteira. In: 2005 **Território sem limites: estudos sobre fronteiras**. [S.l.]: [s.n.], 2005. p. 9-15.

RAMOS, Alcida R. **Sociedades Indígenas**. São Paulo: Ática, 1994.

RASSLAN, Manoel C. **"Comitiva Esperança" e a busca da expressão musical do homem pantaneiro**. Monografia (Especialização em Música Brasileira) Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá, p. 132. 1997.

REDFIELD, Robert; LINTON, Ralph; HERSKOVITS, Melville J. Memorandum for the Study of Acculturation. **American Anthropologist**, Hopewell, 1936. 149 - 152.

ROCA, Geraldo. **Mochileira**. Campo Grande: Independente, 1995.

ROCA, Geraldo. **Rio Paraguai**. Campo Grande: Independente, 1995.

ROCA, Geraldo; SIMÕES, Paulo. **Rio abaixo**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1980.

ROCA, Geraldo; SIMÕES, Paulo. **Trem do Pantanal**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1982.

ROCA, Geraldo; SIMÕES, Paulo. **Na beira do trilho**. Campo Grande: Independente, 2019.

RODA Viva MS: Geraldo Roca. Direção: Bosco Martins. Produção: Cadu Bortolot. Intérpretes: 2004. Campo Grande: TVE Regional. 2004.

RONDON, Guilherme; SIMÕES, Paulo. **Paiaguás**. Campo Grande: Sauá, 1993.

RONDON, Guilherme; SIMÕES, Paulo. **Pesca Brasil**. Campo Grande: Sauá, 1993.

RONDON, Guilherme; SIMÕES, Paulo. **Chamamé Comanda**. Campo Grande: Juci Ibanez, 2018.

RONDON, Guilherme; SIMÕES, Paulo. **Última Boiada**. Campo Grande: Marruá Arte e Cultura, 2022.

ROSA, Maria D. G. S.; DUNCAN, Idara. **A Música de Mato Grosso do Sul: histórias de vida**. Campo Grande: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 2009.

ROSA, Maria D. G. S.; FONSECA, Cândido A. D.; SIMÕES, Paulo. **Festivais de música em Mato Grosso do Sul**. 2. ed. Campo Grande : UFMS, 2012.

ROSA, Maria D. G. S.; MENEGAZZO, Maria A.; DUNCAN, Idara N. **Memória da Arte em Mato Grosso do Sul: histórias de vida**. Campo Grande: UFMS/CECITEC, 1992.

SÁ, Flaviana M. D. S. D. **Reterritorialização dos espaços cinematográficos em Campo Grande**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Local) Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Local - Universidade Católica Dom Bosco. Campo Grande, p. 134. 2013.

SANTOS, José L. D. **O que é cultura?** 16. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

SANTOS, Milton. **Metamorfose do espaço habitado**. 2ª. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

SATER, Almir; RONDON, Guilherme; SIMÕES, Paulo. **Estórias Boiadeiras**. São Paulo: Eldorado, 1991.

SATER, Almir; SIMÕES, Paulo. **Varandas**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1982.

SATER, Almir; SIMÕES, Paulo. **Varandas**. São Paulo: RGE Discos, 1982.

SATER, Almir; SIMÕES, Paulo. **Terra Boa**. Campo Grande: Independente, 1983.

SATER, Almir; SIMÕES, Paulo. **Terra Boa**. Campinas: 3M, 1987.

SATER, Almir; SIMÕES, Paulo. **Capim de Ribanceira**. Rio de Janeiro : Continental, 1990.

SATER, Almir; SIMÕES, Paulo. **A saudade é uma estrada longa**. Rio de Janeiro : Galeão, 1994.

SATER, Almir; SIMÕES, Paulo. **Caminhos me levem**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1996.

SATER, Almir; SIMÕES, Paulo. **O vento e o tempo**. Rio de Janeiro : Som Livre, 1996.

SATER, Almir; SIMÕES, Paulo. **Boa terra**. Campo Grande: Independente, 1997.

SATER, Almir; SIMÕES, Paulo. **Serra de Maracaju**. Rio de Janeiro: Galeão, 2006.

SATER, Almir; SIMÕES, Paulo. **Comitiva Esperança**. São Paulo: Atração Fonográfica, 2008.

- SATER, Almir; SIMÕES, Paulo. **De Maracaju a Ponta Porã**. Campo Grande: Fundo de Investimentos Culturais da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 2013.
- SATER, Almir; SIMÕES, Paulo. **Terra Boa**. Assunção: Kamikaze Records, 2014.
- SATER, Almir; SIMÕES, Paulo. **Sonhos Guaranis**. São Paulo: Kuarup Música, 2017.
- SATER, Almir; SIMÕES, Paulo. **Peabiru**. [S.l.]: Cantaville, 2022.
- SATER, Almir; SIMÕES, Paulo. **Portão Preto**. [S.l.]: Cantaville, 2022.
- SAUSSURE, Ferdinand D. **Curso de Linguística Geral**. 28^a. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- SILUS, Alan. **Do Lírio Selvagem ao Piraretã: memória e dialogismo na paisagem Sonora de Tetê Espíndola**. Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-graduação em Letras - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, p. 238. 2020.
- SILUS, Alan. **Do Texto à Canção: relações entre Literatura e Música em Mato Grosso do Sul**. Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós-graduação em Letras - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Três Lagoas, p. 199. 2023.
- SILVA, João D. S. V. D.; ABDON, Myrian D. M. Delimitação do Pantanal Brasileiro e suas sub-regiões. **Pesquisa agropecuária brasileira**, Brasília, outubro 1998. 1703 - 1711.
- SILVA, Joran F. D.; SILVA, Gilson V. D. **Casinha Branca**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2016.
- SILVA, Jovam V. D. As supostas terras do Barão de Antonina, um legado para Eliza Alice Lynch. **Revista História & Perspectivas**, Uberlândia, v. 1, p. 103-128, Janeiro 2004. ISSN 2930.
- SIMÕES, Paulo. **Velhos Amigos**. Rio de Janeiro: Continental, 1981.
- SIMÕES, Paulo. **Pedro Aurélio**. E-mail. Campo Grande, p. 1. 2024.
- SIQUEIRA, Eranir M. D.; SOUSA, Neimar M. D. **A atuação do Serviço de Proteção ao Índio e a história dos Guarani/kaiowá**. ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Londrina: ANPUH. 2005. p. 01-08.
- SOUZA JÚNIOR, Waldemir D. **Díaspóra de venezuelanos para Dourados-MS**. Dissertação (Mestrado em Fronteiras e Direitos Humanos) Programa de Pós-graduação em Fronteiras e Direitos Humanos - Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados, p. 150. 2022.
- SOUZA, João B. A. D. **As trajetórias e resistências das comunidades quilombolas do Pantanal Sul-Mato-grossense**. Porto Alegre: TotalBooks, 2021.
- SOUZA, Neimar M. D. **A redução de Nuestra Señora de la Fe no Itatim: entre a cruz e a espada (1631-1659)**. Dissertação (Mestrado em História) Programa de Pós-graduação em História - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Dourados, p. 134. 2002.
- SPRANDEL, Marcia A. **Brasiguaios: conflito e identidade em fronteiras internacionais**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - Museu Nacional - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 599. 1992.
- SUSNIK, Branislava. **Los aborígenes del Paraguay III**. Asunción: Museo Etnográfico “Andrés Barbero”, v. 1, 1981.
- TEIXEIRA, Renato; SATER, Almir. **Tocando em frente**. Rio de Janeiro: Coqueiro Verde, 1991.
- TEIXEIRA, Rodrigo. **Os pioneiros: a origem da música sertaneja de Mato Grosso do Sul**. 2^o. ed. Campo Grande: EdUFMS, 2014.

TEIXEIRA, Rodrigo. **Prata da casa**: um marco da música sul-mato-grossense. Campo Grande: EdUFMS, 2016.

THOMÉ, Flora E. **Cirros**. 2. ed. Três Lagoas: Editora Leliográfica, 1980.

TRAVAGLIA, Luiz C. **Sobre a produtividade da regra de formação de palavras [X]Adj -> [X]Adj. + SUFIXO] Subst. no Português**. Anais III Encontro Nacional de Linguística. Rio de Janeiro: Divisão de Intercâmbio e Edições da PUC/RJ. 1978. p. 93-169.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Londrina: Eduel, 1980.

VIANA, Marcus. **Pantanal**. Belo Horizonte: Sonhos e Sons, 2001.

VIANA, Marcus. **Pátria Minas**. Belo Horizonte : Sonhos e Sons, 2014.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

MEMORIAL DESCRITIVO

*Caminhos me levem*¹¹³

*Lo propio de un escritor es contar claro, seguido y bien. Contar para la totalidad humana, que él por su parte tiene la obligación de alimentar con nuevas miradas. Y, si algo hay que esté claro en esta dieta, es que el hombre precisa, en primer lugar, como quien bebe agua, beber sueños*¹¹⁴
(Cunqueiro, 1984, p. 102 - 103).

Por muito tempo fugi de minha dor. Cicatriz que não se fechava e minava, cada vez mais, dores. Machucado que exalava e muito me incomodava. Percebi, então, que meu sofrer diminuía com andanças. Perambulava pelo lá e pelo cá, ainda que estivesse, em certos momentos, entre-lugares, nas fronteiras, no que eu queria e pensava que fosse apenas meu. O meu território. Meu sonho sempre foi a música e fiz dela o meu combustível. Alimentei-me de música e muita música.

Muitas foram as vezes que eu escutei: “Você só viaja?”, ou boatos que a mim chegavam sobre “Nossa, que vida boa, né? Viajando! Bolsista!” Não posso negar que estes enunciados são verdadeiros, nem que o objeto seja inválido, porque é verdade. Contudo, o inconsciente que de quem enuncia denuncia certa incompletude. Eu procurei, nestes quatro anos de doutorado, ir em busca do que me faltava (e ainda falta) e do que me permitia refletir minha tese.

Mas o que me faltava? Entender como se constrói e funciona a cultura. Em específico, como os diferentes povos constroem músicas e delas se identificam no mundo. Movimentei-me para poder desestabilizar em mim o conceito de cultura. Encontrei-me com grupos, entrevistei compositores, instrumentistas, intérpretes e pesquisadores. Coletei muitas informações e construí esse texto. E, por fim, vivi muita cultura e fui desestabilizando estas práticas.

Ingressei no curso de doutorado logo após a defesa de minha dissertação¹¹⁵. Não foi um começo instigante, já que era o exato mês da eclosão da pandemia no Brasil. Tudo muito incerto,

¹¹³ Trecho da canção “Caminhos me levem”, de Almir Sater e Paulo Simões (1996).

¹¹⁴ O característico de um escritor é contar claro, com fluidez e bem. Contar para a totalidade humana que ele, por sua vez, tem a obrigação de se alimentar com novos olhares. E, se algo está claro nessa dieta, é que o homem precisa, em primeiro lugar, como quem bebe água, beber sonhos. (Tradução própria). CUNQUEIRO, Alvaro. **Tesoros y otras magias**. Barcelona: Tusquets Editores, 1984. p. 202 e 203. Texto conhecido durante a palestra do professor e escritor galego Antonio García Teijeiro, na Faculdade de Ciências da Educação da Universidade de Santiago de Compostela, em 2021, a convite do meu amigo Augusto Moretti de Barros, durante meu doutorado sanduíche.

¹¹⁵ (Em) *Serra de Maracaju, Sonhos Guaranis*, defendida neste mesmo Programa de Pós-graduação, sob orientação da Profa. Dra. Claudete Cameschi de Souza.

cursei as disciplinas de maneira remota. Com as professoras Celina Aparecida Garcia de Souza Nascimento e Claudete Cameschi de Souza, cursei a maior parte das disciplinas: Tópicos de Teoria e Análise Linguística; Tópicos Especiais: Linguagem(ns), cultura(s) e in(ex)clusão; Seminários Avançados em Linguística Aplicada; Trabalho de Campo - Ensaio teórico metodológico; Tópicos Especiais - Seminário em Estudos da Linguagem. A disciplina de Teorias da Linguagem foi ministrada pelos professores Aparecida Negri Isquierdo, Renato Rodrigues Pereira, Solange de Carvalho Fortilli e Vania Maria Lescano Guerra; cursei Teorias do Gênero Poético com a professora Kelcilene Grácia e, por fim, me aventurei como aluno especial na Universidade Estadual de Campinas, na disciplina Seminário de Linguística I, sob responsabilidade do professor Jacob dos Santos Biziak.

Em relação às atividades acadêmicas, fui bolsista da Fundação de Apoio e Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia do Mato Grosso do Sul (FUNDECT/MS); fui aprovado no Diploma de Español como Lengua Extranjera B2 (DELE), outorgado pelo Instituto Cervantes; publiquei na Web Revista Discursividade Estudos Linguísticos a resenha “(Re)visitando Saussure: marcas da (não) autoria”¹¹⁶ (2020); publicamos, eu e minha orientadora, o capítulo “Música sul-mato-grossense: mitos, histórias e sentidos”¹¹⁷ (2021), integrante da organização “Argumentação e discurso: fronteiras e desafios”, publicado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; publiquei o capítulo “Pela janela musical, Mato Grosso do Sul”¹¹⁸ (2021); publicamos a entrevista “E lá se vai o trem: entrevista com Paulo Simões”¹¹⁹ (2022); e publiquei, com Alan Silus e Kelcilene Grácia-Rodrigues, o artigo “Da Literatura à Música Brasileira: o diálogo melopoético de Alice Ruiz e Alzira E”¹²⁰.

Desenvolvi alguns projetos culturais durante este percurso e tentei envolver minha pesquisa com a cultura de Mato Grosso do Sul, já que este era meu grande interesse. Em 2021, com supervisão de minha orientadora, fomos aprovados no Edital 001/2020 Lei Aldir Blanc de Três Lagoas/MS e desenvolvemos o projeto “Trilhos Culturais de Mato Grosso do Sul”, com a participação de vários pesquisadores da cultura e memória da Noroeste do Brasil (NOB) e, também, Paulo Simões, convidado ilustre do projeto. Com este edital, organizamos, eu e minha orientadora, o livro “Fatos, memórias, saudades...”¹²¹, editorado pela Pedro e João Editores,

¹¹⁶ Acesse a resenha [\(Re\)visitando Saussure: marcas da \(não\) autoria](#).

¹¹⁷ Acesse o capítulo [Música sul-mato-grossense: mitos, histórias e sentidos](#).

¹¹⁸ Acesse o artigo [Pela janela musical, Mato Grosso do Sul](#).

¹¹⁹ Acesse a entrevista [E lá se vai o trem: entrevista com Paulo Simões](#).

¹²⁰ Acesse o artigo [Da Literatura à Música Brasileira: o diálogo melopoético de Alice Ruiz e Alzira E](#).

¹²¹ Acesse a organização [Fatos, memórias, saudades...](#)

lançado em 2021¹²². Gravei, com a equipe musical da Diretoria de Cultura de Três Lagoas, a canção Trem do Pantanal¹²³ (Geraldo Roca e Paulo Simões) para o momento cultural do lançamento do livro. Durante o lançamento deste livro, organizado pela prefeitura municipal de Três Lagoas, referi-me a Paulo Simões como “saudoso”, depois pedi desculpas imediatamente ao músico.

Ainda em 2021, com financiamento da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS), publiquei o álbum “(Em) Serra de Maracaju, Sonhos Guaranis”, com a interpretação das canções Serra de Maracaju e Sonhos Guaranis (Almir Sater e Paulo Simões), e Kikio (Geraldo Espíndola). Este projeto foi uma continuação do prêmio “Janela do Saberes”, 2020 – FCMS, que recebi junto de minha orientadora, mas usufruí de todo o dinheiro sozinho.

Penso que uma grande conquista de meu processo doutoral foi o Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Embarquei para a Espanha em setembro de 2021 e estive pesquisador visitante no Departamento de Filología Galega, Faculdade de Filología, Universidade de Santiago de Compostela (USC). Nesta oportunidade, fiquei vinculado ao grupo de pesquisa “Rede Galabra”, que tem grande força nos estudos da cultura, literatura, língua e aspectos sociais. Durante os seis meses que estive ali, fui orientado pelo professor Elias José Torres Feijó, professor catedrático e decano da faculdade. Participei das reuniões do grupo, eventos e aulas, além de viver ativamente a vida cultural e universitária. Durante este tempo na Espanha, fiquei em 2º lugar no Concurso “Repensar e reimaginar o Museu da Imagem e Som (MIS) antes e pós-pandemia em imagens e sons”, com o texto “MIS: reflexão sobre a continuidade de nossa história, memória e identidade”, promovido pela Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS).

Foi durante as orientações com o professor Elias e a professora Claudete que chegamos ao corpus de pesquisa que hoje: 56 músicas entre as décadas de 1960 a 1990. Sob mediação da professora Beatriz Busto Miramontes, apresentei minha pesquisa e os debatedores fizeram importantes sugestões, olhares críticos que carrego até hoje ao desestabilizar as canções. Aproveito para citar que todos os professores me trataram muito bem e sempre me faziam observações sobre a pesquisa.

¹²² Assista ao [Lançamento do livro "Fatos, memórias, saudades..."](#).

¹²³ Assista ao vídeo [Trem do Pantanal - Prefeitura Municipal de Três Lagoas](#). Músicos participantes: Antonioni Dias, Elisangela Machado, Francis David Vidal, John Dener Vogado e Luís Henrique Gabriel.

Essa vivência no exterior, possibilitou-me observar outras culturas. Em meus finais de semana, costumava viajar dentro da Europa para conhecer os lugares históricos e assistir às formas de existir no mundo que as comunidades construam. De todos os rodeios, em Lugo, admirei um grupo de mulheres que produzia sons a partir dos objetivos de trabalho. Fiquei seduzido por aquele acontecimento. O som que emanava de suas tábuas de lavar roupas estava conectado com a letra da música. Só fui construir um pensamento sobre aquilo quando estive no Conservatório Dramático e Musical Doutor Carlos de Campos – Conservatório de Tatuí. Dentre as muitas atividades que fiz na cidade da música, o curso “Cantos de trabalho”, ministrado por Renata Mattar, foi decisivo para o afinamento de meu pensamento sobre a relação do território, o povo e as narrativas. Segui observando.

Entrevistei e me encontrei com grandes nomes da música e da literatura sul-mato-grossense e nacional: Almir Sater, Alzira E, Andréa Freire, Celito Espíndola, Geraldo Espíndola, Gilson Espíndola, Guilherme Rondon, Lenilde Ramos, Márcio de Camillo, Marcos Mendes, Maria Alice, Maria Claudia, Paulo Simões, Moacir Lacerda, Raphael Vital, Raquel Naveira, Renato Teixeira e Rodrigo Teixeira. Escutei também os professores do curso de Música da UFMS, que me colocaram a par dos aspectos culturais de Mato Grosso do Sul e deram valiosas sugestões: Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira, Evandro Rodrigues Higa, Manoel Câmara Raslan e Marcelo Fernandes Pereira.

Instigado a observar de maneira profunda a cultura e a música, de maneira geral, frequentei tantos concertos e apresentações que talvez até me esqueça de alguns. Em razão do ano de 2020 e 2021 ter sido atípico por conta da pandemia, participei do Festival de San Froilán (2021), na cidade de Lugo – Espanha; assisti ao show da cantora galesa Bonnie Tyler (2021), na cidade de Santiago de Compostela – Espanha; o espetáculo El lago de los cisnes (2022), do El Royal Russian Ballet; e o espetáculo A peste (2022); espetáculo do Grupo de Fados do Instituto Superior de Engenharia do Porto (2022). Em 2022, durante pesquisas na cidade de Tatuí, assisti a vários concertos e espetáculos, fui problematizando a relação homem e território desde o primeiro momento com o Festival Ethno Brasil; Grupo de Choro do Conservatório de Tatuí; Grupo de Percussão do Conservatório de Tatuí; Vanessa Moreno e Salomão Soares; Orquestra Sinfônica do Conservatório de Tatuí; Banda Sinfônica do Conservatório de Tatuí; Coro Artístico do Conservatório de Tatuí; Grupo de Música Raiz do Conservatório de Tatuí e Ceumar Coelho; Coro Artístico do Conservatório de Tatuí e Claudio Esteves; ao show de Zeca Baleiro; Espetáculo Armário de Vidro; Ópera “A noite de São João”; Big Band do Conservatório de Tatuí; Recital de Formatura de Percussão Sinfônica do Conservatório de Tatuí

e ao espetáculo “Kitembo – entre nascedouros e poentes”, da Companhia de Teatro do Conservatório de Tatuí. Em busca de músicas de/sobre Mato Grosso do Sul, assisti ao show do Chalana de Prata em duas oportunidades, em Campo Grande (2022) e Três Lagoas (2022); ao show de Geraldo Espíndola (2022), em Três Lagoas; ao show de Maringá Borget (2022), em Três Lagoas; ao show de Maria Cláudia e Marcos Mendes (2022), em Três Lagoas; ao espetáculo Maria Alice canta Paulo Simões, em Campo Grande (2022) e em Dourados (2023); ao show de Almir Sater (2023), em Dourados, em homenagem aos 30 anos da UEMS; aos dois shows do grupo Sampri (2023); ao espetáculo “Rejeitados de tal” (2023), no Sucata Cultural; ao espetáculo “Um doente imaginário”, no Núcleo de Artes Cênicas da UFGD; ao bate-papo e show com Hermanos Irmãos e participação de Alzira E. (2023), na Casa da Cultura da UEMS, e ao show de Renato Teixeira (2023), em Presidente Prudente. Nos meses finais de escrita, participei das celebrações do Dia de Reis em minha cidade natal; do show da banda Maná, em Assunção; do concerto de Guilherme Arantes, em Dourados, e, por fim, do show do grupo Atitude 67, em Naviraí.

Olhando para os rastros que deixei no caminho, percebo que, assim como os sujeitos que migraram para MS com o objetivo de “fazer vida”, eu fiz minha vida acadêmica e cultural neste estado. Foram quase quatro anos que se passaram como um voo de pássaro que toma o peixe d’água. Quando me dei conta, era hora de qualificar e depois defender. Ainda que saiba das inúmeras lacunas que constituem este texto, sei que tentei vivenciar, pela movimentação, aspectos culturais para poder refletir sobre o que problematizo nesta tese. Não é uma justificativa, mas uma explicação sobre o processo que percorri até chegar aqui. Eu sou música. E, assim como o corpo é água, eu preciso beber música para (r)existir. Eu bebi. Convido-o(a), agora, a degustar este cálice!

ANEXOS

Como mencionei em folhas anteriores, a organização cronológica que apresento nesta tese é fruto da obra “Sonhos Guaranis: a poesia de Paulo Simões”, de Japa Nuha (2016). As primeiras canções, de “Lá vem você de novo” a “O lobo da estrada”, pertencem às décadas de 1960 e 1970. De “Varandas” à “Invernada”, da década de 1980. E “Caminhos me levem” a “Espelho deslizando”, por fim, da década de 1990. Abaixo, disponho as cinquenta e seis canções enumeradas e com seus respectivos compositores.

1- Lá Vem Você de Novo

(Geraldo Espíndola e Paulo Simões)

Depois que eu despejei todas as dores
Na casa abandonada do meu coração
Depois que eu escalei outros atores
Pros principais papéis do nosso velho dramalhão
Lá vem você de novo
Com esse ar de velha novidade
Remexendo pelos cantos
Procurando uma poeira de saudade

Agora que já é segunda-feira
De uma nova semana e os nossos tempos
Para alguma história já entraram
Eu sinto o perfume que de noite
A terra emana
Que as minhas lágrimas
Em alguma chuva retornaram
Tornaram e retornaram porque

Lá vem você de novo

2- Pois é, o tempo passou

(Geraldo Espíndola e Paulo Simões)

Nada do que eu faço hoje
Parece te entusiasmar
Nada do que penso hoje
Combina com o seu pensar
Você até já se esqueceu
Como se lê meu olhar
O amor que ninguém descobria
Pedindo para se libertar
Pois é, o tempo passou
E o que vai ser de quem não notou
A vida dar voltas
Será que o encanto cessou
O mundo acordou
E se conformou
Com as voltas da vida

De qualquer maneira é triste
Saber e não poder mudar
Que hoje somos inimigos
Com medo de se enfrentar
Que nem se dizem mais bom dia
Fingindo ter que se apressar
E assim a nossa guerra fria
Promete nunca se esquentar
Pois é, o tempo passou...

3- Trem do Pantanal

(Geraldo Roca e Paulo Simões)

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

Enquanto este velho trem atravessa o pantanal
O povo lá em casa espera que eu mande um postal
Dizendo que eu estou muito bem vivo
Rumo a Santa Cruz de La Sierra

Enquanto este velho trem atravessa o pantanal
Só meu coração está batendo desigual
Ele agora sabe que o medo viaja também
Sobre todos os trilhos da terra
Rumo a Santa Cruz de La Sierra

4- Aqui agora crianças

(Geraldo Roca e Paulo Simões)

Já vai e vem o verão
E eu como se fosse de praxe
Faço logo uma canção
Pra que a gente relaxe
Toda estação é boa
Desde que a gente assim ache
Eu fiz uma canção que voa
É quase uma pintura à guache
Não tenham medo de dizer
Que vocês também ouvem os sinos
Sinos esses que são aqueles
Que dizem assim
Aqui agora meninos

Enquanto os barões vão à França
Mercadores enchem a pança
E o velho sol se esparrama nos campos
E nunca pensa em vingança
Que a geração dos filhos da guerra dance
Pois então sua dança
Dancem, pois então suas danças
Aqui agora crianças

5- Rio abaixo

(Geraldo Roca e Paulo Simões)

Tem dias que eu acordo meio estranho
As flores brilham quando eu as apanho
E o sol me bate de um jeito novo
Lá fora o mundo é tão perigoso

Depois daquele morro tem um rio
E pelo rio vai seguindo o meu rebanho
Não ia lá, tinha medo, tinha frio
Agora eu entro no riacho e tomo banho

E assim nós vamos indo pouco a pouco
Rio abaixo, a correnteza nos levando
E a vida faz com que eu me sinta meio louco
E eu vou nadando, vou nadando, vou nadando

Rio abaixo, tem que nadar com a multidão
Rio abaixo, olha o ladrão, o cidadão e o figurão
Rio abaixo, alô João, tem que nadar com a multidão
Rio abaixo, pro oceano

O oceano, o oceano, o oceano, o oceano

Rio abaixo é o rio do rebanho

O oceano, o oceano, o oceano

6- Na Beira do Trilho

(Geraldo Roca e Paulo Simões)

Na beira do trilho nasceu o capim

No dia em que o trem te roubou de mim

Na beira do trilho o capim ficou alto

Quando o trem apitava era um sobressalto

Na beira do trilho eu fiz minha casa

Plantei muito milho enquanto esperava

E o sol me deu ouro e a lua deu prata

Rico assim nunca tive que andar de gravata

Na beira do trilho foi ficando assim

O asfalto chegou e matou o capim

Foi ficando assim

Na beira do trilho o tempo passava

E a minha tristeza nem chuva lavava

A saudade que você deixou era brava

Na beira do trilho por alguns instantes

Meu olhar ficou mais sábio que antes

E o capim renascendo mostrou-me a verdade

Não há trem de volta pra felicidade

7- Coração Teimoso

(Paulo Simões)

Não me pergunta onde anda o sonhador
Que jurou não sobreviver
Sem o seu amor
Se é verdade que ele ainda não morreu
Foi por não acreditar
Que te perdeu
Não me pergunte onde ele se abrigou
Do inverno de mais uma longa solidão
Pois nem ele sabe aonde encontrou
Forças para renovar seu coração
Dizem que o vinho
Tem sido seu melhor amigo
E só a lua cheia
Retribui sua paixão
Já faz tanto tempo
Que eu tento e não consigo
Contar a história desse amor
Numa canção

8- Velhos Amigos

(Paulo Simões)

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

Os 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

9- Trem da solidão

(Paulo Simões)

Deixe o meu vagão rodar junto ao seu
E vamos atrás do sol que nasceu
E se o seu coração
Acompanhar o meu
Nós vamos formar o trem da solidão
Pelos trilhos dourados da aurora
Vamos embora
Pelos trilhos vermelhos do poente
Vamos embora, vamos em frente
Deixe o meu vagão
Rodar junto ao seu
E vamos atrás do sol que nasceu
E se o seu coração

Acompanhar o meu
Nós vamos até a última estação
Vamos embora
Com o sangue na veia
Pelos trilhos azuis da lua cheia
Pelos trilhos dourados da aurora
Pelos trilhos vermelhos do poente
Vamos embora, vamos em frente

10- Semente

(Almir Sater e Paulo Simões)

Atirei minha semente
Na terra onde tudo dá
Chuva veio de repente
Carregou levou pro mar
Quando as águas foram embora
Plantei sonhos no chão
Mais demora minha gente
Ter na hora um verde puro
Ou dar fruto bem maduro

Um pomar
Meu adubo foi amor
Esperança o regador
Bem na hora da colheita
Lá se vai a ilusão
Foi geada e a seca me
Queimando a floração

Me doeu a impotência
Diante da sorte má
Então eu fiz paciência

Bem maior do que o azar
Convoquei os meus duendes
Pra fazer mutirão
Logo um toque de magia
Passou de mão em mão

Esse ano com certeza
Desengano vai ter fim
Natureza tem seus planos
Mas não sabe ser ruim
Tão seguro quanto o are
Ser mais quente no verão
Da semente sei com tudo
Nem que seja temporão

11- O lobo da estrada

(Paulo Simões e Pedro Aurélio)

Cortando a noite,
Com um farol solitário,
Um ronco forte que se ouve bem distante,
Sempre traçando, seu próprio itinerário,
Ele cruza a madrugada,
Lá vai o Lobo da Estrada.

Segundo as lendas, do Brasil rodoviário,
Nunca se viu "cavalo" tão possante,
E os motoristas, depois da ultrapassada,
Desejam boa sorte, ao Lobo da Estrada.
Lobo da Estrada.

E o vento frio, do cerrado, ensinou-lhe uma canção,
Que vai de encontro ao coração,
De tudo que é menina,

De Goiânia a Ribeirão,
De Campo Grande até Londrina,
Elas querem a garupa, com o rei da morenada,
Lá vai o Lobo da Estrada,
Lobo da Estrada.

Quando ele passa em frente as casas de família,
O pai obriga a filha,
A dormir antes do horário,
E a mãe aflita, aperta logo o seu rosário,
Reza até sumir ao longe,
Acenando no horizonte, o Lobo da Estrada.

12- Varandas

(Almir Sater e Paulo Simões)

A noite é um mistério
Que eu finjo compreender
Sentado nas varandas
Esperando o amanhecer
Estrelas lá no céu
Fogueiras no sertão
E as luzes da cidade
Não espantam a solidão
Dona lua já se foi
Polvilhar outro rincão
Com o trigo da saudade
Que é a massa do meu pão
A noite é um caso sério
Que eu não vou resolver
Enquanto dormir longe
De quem fiz meu bem querer

13- Capim de Ribanceira

(Almir Sater e Paulo Simões)

Na madrugada e eu na beira da estrada
A lua cheia e minguada e de repente
Apareceu um cavaleiro de bota e chapéu de couro
Me lembrando o velho mouro
E lá fiquemos ele e mais eu
Cruzou os pés, apiou do seu cavalo
Deixou a rédia num talo de uma roseira sem flor
Diz que seguia pelo mundo solitário
E quebrava todo galho apartando a dor
Quem não ouviu falar
Quem não quis conhecer
Aquele cavaleiro que vive pelas fronteiras
Divulgando a reza brava
Do capim de ribanceira
Aquele cavaleiro que vive pelas fronteiras
Divulgando a reza brava
Do capim de ribanceira
Enquanto o bule de café bulia
A brasa da fogueira refletia o seu olhar
Eu pude ver
Que ele sabia coisa até do outro mundo
E essa noite eu fui aluno do seu estranho poder
Com sete pontas de uma rama trepadeira e uma
Arruda e a piteira
O meu corpo ele tocou
Naquele instante me bateu uma zonzeira e
E duma tosse cuspideira o velhinho me livrou
E quem não ouviu falar
Quem não quis conhecer
Aquele cavaleiro que vive pela fronteira

Divulgando a reza brava
Do capim de ribanceira
Aquele cavaleiro que vive pelas fronteiras
Divulgando a reza brava
Do capim de ribanceira

14- Sonhos Guaranis

(Almir Sater e 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 podendo morrer feliz

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

15- Viola e vinho velho

(Almir Sater e Paulo Simões)

Quem tem viola não carece de transporte
Se for pra mode ir-se embora dos sertões
Mundão afora ele desce de carona
Dos sonhos sob a lona o requinte faz canções

Se por ventura lhe oferece a boa sorte
Um passaporte para além dos rumos seus
Vai sem demora, dorme hoje sob a ponte
E aos longes do horizonte a manhã se prometeu
Viola acha graça se o dono se apaixona
Mas assim que ele sara
Ela estranha e semitona
Mas assim que ele sara
Ela estranha e semitona
Deitado agora em um quarto de hotel
Sem ter mais céu pra lhe servir de cobertor
Um vinho velho lhe conforta o calafrio
E a canção sai no feitio de um poeta fingidor
Saudade é o diploma
De quem tem boca e foi a Roma
Tristeza é mula brava
Corcoveia, mas se doma
Tristeza é mula brava
Corcoveia, mas se doma
Tristeza é mula brava
Corcoveia, mas se doma

16- Na subida do balão

(Almir Sater e Paulo Simões)

Calendário tá dizendo
Chegou seu mês de junho e
Chegou São João Doidão
Vai ter festa na rua
Vai ter traque de véia na subida do balão
Seu Zé Mário é um festeiro
Chamou os violeiros
Principiando o rastapé
Sanfoneiro puxa o fole

Nós aqui puxemos o gole
De fazer bem buscapé

Acenderam a fogueira
A quadrilha pegou fogo
Mal a lenha virou brasa
Uma morena abriu seu jogo
Pras beatas fofoqueiras
Esta moça é janeleira e
Não tem mais jeito não
Pra essa véias fofoqueiras
Quando a moça é janeleira
É igualzinha à de salão

Mas na lua da ribeira
Minha nova companheira
Sem ligar pras casadeiras
Entregou seu coração

17- Razões

(Almir Sater e Paulo Simões)

Conte comigo meu amigo
Se for pra te dar a mão
Mas se for pra correr perigo
Que seja boa a razão

Conte comigo que eu brigo
Se for esta a condição

Para que a gente realize então
Aquela velha, mas sincera ambição

Conte comigo eu te sigo
Para enfrentar o castigo
Ou ter glórias de um campeão

Escute amigo um aviso
Que eu te dou por precaução
Fui educado à antiga
E prezo ter reputação
Mas conte comigo
Eu te sigo ao chegar
A decisão

E não aceito recompensa
Se a gente faz o que pensa
Não quer remuneração
E a gente vai realizar
Pois não, aquela velha
Mas sincera ambição
Conte comigo eu te sigo
Para enfrentar o castigo
Ou ter glórias de um campeão

18- Galopada

(Almir Sater e Paulo Simões)

Morena do meu apreço
Desconheço o que é cansaço
Feito nuvem de poeira apareço e me desfaço
Atrás do seu endereço
Que na carta veio errado
E viro o mundo pelo avesso,
Morena dos meus pecados

Na fogueira do teu beijo
Eu me queimo de bom grado
Se foi tão bom no varejo
Imagina no atacado, morena
Que nem caneta em mão inspirada
Vai deslizando igual queda d'água
Açoitando o vento eu vou seguir
Nesta galopada

Morena do meu apego
Logo chego em teu pedaço
Quero em tua cabeceira
Reservar o meu espaço
Pra viagem ser ligeira
Traço léguas no compasso
E só encontro meu sossego, morena
No seu abraço

Pra ter mais deste chamego
Que me deixa enfeitiçado
Crio asas de morcego e vou voando
Pro seu lado, morena
Que nem cometa em noite estrelada
Meu pensamento vai comendo estrada
Cavalgando o tempo a prosseguir
Nesta galopada.

19- Mais um verão

(Almir Sater e Paulo Simões)

Mais um verão
Já lá se vai a fugir.
Por entre os dedos da minha mão

E nada guardei pra mim
E a geração
Que a tudo fez consumir
Volta a temer profecias
De astros em conjunção
Será que chegou o fim?
Por moedas de ouro e prata
Quanta gente ainda se mata, ai, ai
Êta velho mundo louco
Quer se destruir
Aconteça, pois, assim
Mais um verão
E só me resta fingir
Ir ao castelo da ilusão
Sonhando ser Aladim
Poder então
Por tudo me repartir
Ser como as folhas de outono
Que voam sem direção
Dormindo em qualquer jardim

Aflicção nem vou mais sentir
Se o segredo é se divertir, ai, ai
Êta velho mundo louco
Não quer mais sorrir
Entristeça, pois, enfim
Mais um verão
Já lá se vai a sumir
Por entre os dedos da minha mão
E nada guardei pra mim

20- Terra Boa

(Almir Sater e Paulo Simões)

Quando se é moço
E tudo que se tem
Sai do próprio esforço
Para ser alguém

Nada é impossível
Nada nos detêm
Só vai ser preciso
Você querer também

Quanta terra boa
Pra se viver bem
É juntando forças
Que se vai além

Superando crises
Sempre que elas vêm
Meu Sul de Mato Grosso
Te quero tanto bem.

21- Comitiva Esperança

(Almir Sater e Paulo Simões)

Nossa viagem não é ligeira
Ninguém tem pressa de chegar
A nossa estrada é boiadeira
Não interessa onde vai dar
Onde a Comitiva Esperança chega
Já começa a festança
Através do Rio Negro
Nhecolândia e Paiaguás
Vai descendo o Piquiri
O São Lourenço e o Paraguai

Tá de passagem, abre a porteira
Conforme for, pra pernoitar
Se é gente boa, hospitaleira
A Comitiva vai tocar
Moda ligeira, que é uma doideira
Assanha o povo e faz dançar
Ou moda lenta, que faz sonhar
Quando a Comitiva Esperança chega
Já começa a festança (refrão)

Êh tempo bão que tava por lá
Nem vontade de regressar
Só voltamos, eu vou confessar
É que as águas chegavam em janeiro
Descolamos um barco ligeiro
Fomos prá Corumbá

22- Água Que Correu

(Almir Sater e Paulo Simões)

Paixões que não desaguam no prazer
São rios que cansei de percorrer
Amigos convém pra não irmos além
De um só querer bem
Lições que não nos levam ao saber
São livros que desisto de reler
Histórias assim nem começam nem tem fim
Nem é bom ou ruim

Tanto que choveu
Tanto que molhou
Coração se encheu de amor e transbordou

Água que correu ribeirão levou
Foi pro oceano e lá se evaporou

Momentos que se vivem uma vez
São ventos a soprar por sobre as leis
Desejo não dói, mas por dentro corrói
Valentia de herói
Amigos convém pra não irmos além
De um só querer bem

Tanto que choveu
Tanto que molhou
Coração se encheu de amor e transbordou
Água que correu ribeirão levou
Foi pro oceano e lá se evaporou

23- Horizontes

(Guilherme Rondon, Iso Fischer e Paulo Simões)

Calma deixada no mundo
Sei que encontrei meu lugar
É lá que me entrego aos prazeres
Nos verdes momentos
De cantar
Casa caiada sem muro
Mato que invade o quintal
Saber o ser tão da cidade
É roçar a verdade
De viver
Tardes inteiras
Recorta mangueiras
Num céu de horizonte
Perdido na luz

E no ar fábula
E na terra a mágica
Na fogueira o sonho
Nas águas o som...
Onda que o mar não fez
Nuvem querendo paz
De ser feliz
eu vim atrás

24- Paiaguás

(Guilherme Rondon e Paulo Simões)

Sobre o Taquari
Voa um avião
Sobrenatural ave de metal
Me leva feliz
Lá no Paiaguás
Pôr o pé no chão
Fruta do quintal, leite no curral
Rede pra dormir
Bem que eu devia dali nunca nem sair
Mundo de aguapé
Parece ilusão
Água de cristal, doce visual
Um céu tão azul
Polca ou chamamé
Primeira canção
Roda o tereré, canta quem quiser
Lua vai ouvir
Bem que eu queria dali nunca mais sair.

25- Estranhas coincidências

(Guilherme Rondon e Paulo Simões)

Estranhas coincidências
Insistem em revelar
Essa triste consciência
De termos tão pouco a salvar

Idade da inocência
Não há como retornar

Nem distâncias tão imensas
Pra se caminhar

Estranhas coincidências
Palavras soltas no ar
São sinais e advertências
De tudo que vai ter lugar

Avisos e profecias
Tentamos ignorar
Quando as luzes são intensas
Cegam nosso olhar

Se os deuses não guardassem
Alguns mistérios no céu
Seria simples se perceber
Que somos distraídas crianças
Num carrossel
Que não sabemos deter

26- Moda apaixonada

(Almir Sater, Guilherme Rondon e Paulo Simões)

Cavaleiro imaginário
Cruzo as quatro direções
Meu campeão é solitário
Vou domando as emoções
Que eu já plantei
Dentro do peito
Mas me sufocam
Quando eu me deito
E assim nem sei

Se vai ter jeito

Prisioneiro temporário
De castelos e dragões
Rabisquei no meu diário
A mais triste das canções
Jurei amor perfeito
Mas nem sabia
Tirar proveito
E eu já cansei
De andar direito

Selei meu Rosilho
Saí na batalha
Faísca em rastilho
O meu fogo se espalha
Sou Rei de Quadrilha
E viola não falha
Meu fumo é de rolo
Cigarro é de palha
Com um rádio de pilha
Varei madrugada
Escutando as modas
Bem apaixonada

Prisioneiro temporário
De castelos e dragões
Rabisquei no meu diário
A mais triste das canções
Jurei amor perfeito
Mas nem sabia
Tirar proveito
E eu já cansei

De andar direito

Se cuida meu filho

Meu velho falava

Se tem olho gordo

Ferrolho na casa

Por causa de um brilho

De um rabo de saia

Tem as do gatilho

Dançando em tocaia

27- Histórias boiadeiras

(Almir Sater, Guilherme Rondon e Paulo Simões)

Histórias boiadeiras

Contadas quando o sol se pôs

Representam uma poesia

Feita por homens e bois

Nos galhos da figueira

A lua cheia se enganchou

Vagalumes ou estrelas

Todo o céu se alumiou

Nem dormi a noite inteira

Pensamento extraviou

Quem dera

A saudade arroudeou

Pudera

Te deixei de lado

Fui te amar depois

Que destino ingrato

Ora vejam pois

Coração é fraco

Até já se propôs

A fazer um trato
Ora vejam pois

As brasas da fogueira
O vento da manhã soprou
Solto as rédeas do cavalo
Ele sabe aonde eu vou
Viagem tão ligeira
Nem minha sombra acompanhou
Tanta nuvem de poeira
Meu galope levantou
Esperança passageira
Na garupa se ajeitou
Pudera
O remorso judiou
De vera
Te deixei de lado

28- Mil melodias

(Guilherme Rondon e Paulo Simões)

Balançando minha rede
Cachaça matando a sede
Mil melodias
Fiz estes dias
Pensando ver-te
Aqui
Noite que desce ligeira
Saudade faz companheira
Mil fantasias
Vivo estes dias
Sonhando ver-te
Aqui

Toda vez que essa menina
Nos meus sonhos deixo entrar
Vem ternura na surdina
Ao desejo se aliar
Feito luz de lamparina
Que demora a se apagar
A paixão não se domina
Arde até se acabar

29- Ordem natural das coisas

(Guilherme Rondon e Paulo Simões)

Quando o sol já corre a se esconder
E a noite já se faz sentir
Aparecem os velhos temores
Coração precisa resistir
Não se mata a sede de viver
O futuro nunca vai ter fim
Nem que seja o sonho dos poetas
Tudo aquilo que restou pra mim
E que me conduz

De repente vem uma canção qualquer
Logo nos seduz
E a verdade que ninguém podia ver
Surge a olhos nus

Mas nem tudo é como a gente quer
Esse mundo não foi feito assim
Desprezamos todos os valores
Nem sabemos mais o que é ruim
Então siga logo quem souber

O caminho para ser feliz
É viagem pra quem não tem pressa
O destino de quem sempre quis
Ter alguma luz

De repente vem uma canção qualquer
Logo nos conduz
E a verdade que ninguém podia ver
Surge a olhos nus

Com a ordem natural das coisas
Pelo menos aprendi
Foi a ordem natural das coisas
Que me trouxe até aqui

30- Pesca Brasil

(Guilherme Rondon e Paulo Simões)

Se é feriado ou fim de semana
Bem que eu mereço, sou trabalhador
Já não consigo mais pensar em nada
Junto minha traia e vou pro interior
A gente chega na beira do rio
Se tem mosquito ou se tá calor
É só jogar muita conversa fora
Quem não conta história não é pescador

Manhã cedo tô saindo e pedindo ao Nosso Senhor
Que carregue minha isca algum peixe brigador

Tenho sonhado que no fim do ano
Um velho plano vou realizar
Levar o barco para o oceano

E nas suas águas me aventurar
Na maré alta sigo meu destino
Levanto a vela ou vou no motor
Eu tenho sorte, sou vitorioso
Quem não é teimoso não é pescador

31- Última boiada

(Guilherme Rondon e Paulo Simões)

Faz quase um ano que na madrugada
A comitiva se distanciou
Mas pra janela onde alguém chorava
Do seu cavalo ele acenou
Um pouco antes de sumir na estrada
Com seu berrante ele confirmou
A tal promessa de que retornava
E apaixonada ela esperou...
Está pra chegar a data
De aniversário daquele amor
De novo vai ter a festa
Em honra do santo protetor
A moça que nem bebia
Naquela noite se embriagou
Ficaram de tal maneira
Que a lua cheia se encabulou
Mas tanto tempo se passou e nada
Nenhum sinal de vida ele mandou
Só quem espera ser recompensada
Pode sonhar o que sonhou...
Ouviu de tudo e suportou calada
Colheu o fruto do que se plantou
A cada vez que chega uma boiada
Vai logo olhar se ele voltou

Está pra chegar a data
De aniversário daquele amor
De novo vai ter a festa
Em honra do santo protetor
Cansando de tanta prece
Quem sabe o santo se apiedou
E o toque de um berrante
Que vem distante
Ela escutou

32- Interior

(Celito Espíndola e Paulo Simões)

Coração de quem nasceu no interior
Sente paixão igual, seja peão, seja doutor
Solidão ninguém viveu superior
E nem foi tão real, quanto esse chão
Quanto essa dor

A fazer nossa pior ferida
Penas da própria vida
Alvo de um caçador

Pra render a violência vã
Foi minha mente sã
Que me fez um cantor

Coração de quem nasceu no interior
Sente paixão igual, seja peão, seja doutor
Solidão ninguém viveu superior
E nem foi tão real, quanto esse chão
Quando essa dor

De saber que o futuro vem
Trocar o que se tem
Por um outro valor
De temer que o progresso quer
Deixar em todo verde
Seu sinal detrator

33- No boteco do seu Roque

(Celito Espíndola e Paulo Simões)

No boteco do Seu Roque
Padre veio nos chamar
Tem que ter alguém que toque
Pra quermesse se animar
Fomos nós e o Zé Bigode
Sanfoneiro genial
Dentro de um caminhão Ford
Pro salão paroquial

Lá na festa tinha um lote
De mocinhas nos sorrindo
Seu sorriso angelical
Perfuminho no cangote
E um bom dote pra fisgar
O mais perverso lobo-mau

Depois da quadrilha
Não largavam a mão
Mas nessa armadilha
Eu não caio não
Pai que deixa a filha solta no salão
Seu olhar palmilha que nem gavião

34- Morena que vale a pena

(Celito Espíndola e Paulo Simões)

Se o antigo traz o novo
História valeu a pena
Como o sangue do seu povo
Cidade nasceu morena
Campo Grande guarda o rosto
Do tempo em que foi pequena
Horizontes são tesouros
Crescer não vai ser problema

Nos quintais e nas mangueiras
Sobrevivem passarinhos
Mesmo hoje quando o asfalto
Já cobriu tantos caminhos

Gente simples, vida mansa
Tradição hospitaleira
Nos meus tempos de criança
Era tudo brincadeira
Fomos índios e caubóis
Conquistando a Afonso Pena
Frequentando as matinês
Do Alhambra ao Santa Helena

Tem sorvete no domingo
Lá na Praça Ari Coelho
Bela fonte luminosa
Velho por de sol vermelho

Nos quintais e nas mangueiras...

35- Carnaval caipira

(Celito Espíndola e Paulo Simões)

Meu carnaval também é caipira
Tão caipira quanto eu e você
Seja sem-terra, seja presidente
Seja tucano ou xiita do PT (pode crê)
Mas afinal quem não admira
Macunaíma e Saci Pererê
Há quanto tempo Jararaca e Ratinho
Já mostravam o caminho
Para a gente ser feliz
Ai que saudades da sanfona
Do nosso Mestre Lua
Incendiando o sertão dos brasis

Meu carnaval faz do frevo catira
Mistura reggae com o cateretê
Seja real ou seja só de mentira
O importante é que não falte
O velho e bom balance
Hoje a galera se agita
Índio que não apita
Não vai sobreviver
Nossa canoa não vira
O Carnaval Caipira
Vai pegar vosmecê

Tem Pierrô, Colombina
Arlequim, Curupira, Caipora e ET
No Carnaval Caipira vida é serpentina
E o confete é você

36- Labaredas

(Celito Espíndola, Guilherme Rondon e Paulo Simões)

Passa da meia noite
E só me resta continuar
Pura necessidade
Me leva de bar em bar
Beijo tantas mulheres
Nenhuma delas me satisfaz
Basta deste mistério
Señorita por donde estás?
Certas aventuras
São difíceis de evitar
Chegam até a se tornar paixão
Horas de loucuras só podiam começar
Labaredas que incendeiam
E tomam conta do meu coração
Queimam e tomam conta
Do meu coração

Foi certa noite fria
Final de festa que te vi chegar
Olhares são armadilhas
Que podem aprisionar
Já na primeira dança
Logo o desejo veio atíçar
E os corpos entrelaçamos
Mais tarde sob o luar
Horas de luxúria

Hoje vêm me atormentar
Na tortura das recordações
A serpente negra do ciúme a envenenar
Fogo corre pela veia

E incendeia o meu coração
Queima e incendeia o meu coração

Vinho, melancolia,
Você devia se aconchegar
Se queres o meu calor
Señorita venha buscar
Mesmo se não quiseres
Eu sei que outras virão atrás
Mas nunca vá se esquecer
Señorita te quiero más
Certas aventuras...

37- Chamamé comanda

(Guilherme Rondon e Paulo Simões)

Quem não souber dançar
Pode se acomodar na varanda
Saiba que nesse baile
O chamamé comanda

Mas se você tentar
Pode se acostumar à mudança
E até se viciar
Com essa nossa dança

O negócio é chegar e reparar
Se alguém te aponta
Um convite recusado
É bem pior do que uma afronta

O segredo é rodar
Rodar até perder a conta

Nem olhar muito ao redor
Porque a cabeça fica tonta

Mas se alguém discordar
Pode se rebolar noutras bandas
Saiba que nesse baile
O chamamé comanda

38- Quero-quero

(Celito Espíndola, Dino Rocha e Paulo Simões)

A saudade bate forte
Não tem jeito de calar
No Brasil de sul a norte
Já se ouviu o seu cantar

Nos corixos e lagoas
Nesse belo Pantanal
Pelas praias desses rios
E até no litoral

Quero quero quando canta
Companheira quer chamar
Com carinho faz seu ninho
Pra sozinho não ficar

Tão pequeno e tão valente
Sempre é bom lhe respeitar
Pois não tem quem não enfrente
Se defende o próprio lar

Eu também sou um quero quero
E não me canso de cantar

Um amor sincero
Vale a pena esperar

Sol nascendo no horizonte
É sinal pra começar
Só depois que ele se esconde
A canção vai terminar

Na escuridão da noite
É preciso descansar
Solidão de travesseiro
Cobertor é o luar
Solidão de travesseiro
Cobertor é o luar

39- Invernada

(Almir Sater, Guilherme Rondon e Paulo Simões)

A noite cai na fazenda
E a lua banha o telhado
As lamparinas acendem
Motor já foi desligado

Silêncio que engole a gente
Não demora a ser quebrado
Violas recompensando
Um dia bem trabalhado

Um verso que sai à toa
De boca sempre calada
Já lembra de uma pessoa
Ideia premeditada

Morena que me escuta
Desfiando essa toada
Que meu coração lhe sirva
Um dia de invernada

Espero se for preciso
Mais uma longa jornada
Às vezes perco o juízo
Mas volto por essa estrada
Que chega no paraíso
Onde a paixão fez morada

40- Caminhos me levem

(Almir Sater e Paulo Simões)

Amanhã bem de manhã
Vou sair caminhando ao léu
Só vou seguir na direção
De uma estrela que eu vi no céu
Pra que fingir que não devo ir
Caminhos me levem aonde quiserem
Se meus pés disserem que sim

Vejo alguém seguindo além
Eu aceno com meu chapéu
Pois tanto faz de onde ele vem
Pode ser algum menestrel
Que vai e vem, sempre
Sem ninguém
Caminhos te levem, aonde puderem
Se teus pés quiserem assim

Mesmo me afastando de você
Sei que não te deixo me esquecer
Mas tente compreender minhas razões

Já faz um tempo em que eu vivi
Feito linha de um carretel
Olhei em volta então me vi
Prisioneiro de um anel
Não resisti
Foi bem melhor partir
Perigos me esperam
Abrigos não quero
Que meus pés decidam
Por mim

Mesmo me afastando de você
Sei que não te deixo me esquecer
Mas é nosso dever fazer canções

41- Milhões de estrelas
(Almir Sater e Paulo Simões)

Nesse Mato Grosso
Desde os tempos de menino
Quando eu comecei a percorrer
Os seus caminhos
Desse chão eu fiz o meu lugar
Nos meus sonhos quis plantar
E a colheita há de vir

Como as cachoeiras
Nos seus rios cristalinos
Toda essa pureza deve ser

Um bem divino
E pode a nossa sede saciar
Nosso campo abençoar
Gerações fazer florir

Sou feliz aqui terra de gigantes
Onde bravos índios viviam antes
Onde além de ouro e diamantes
Tem milhões de estrelas
No horizonte

Sou feliz aqui terra de gigantes
Onde bravos índios viviam antes
Onde além de ouro e diamantes
Tem milhões de estrelas
No horizonte

42- O vento e o tempo

(Almir Sater e Paulo Simões)

Por mais que tente, eu não entendo
Todo mundo enlouquecendo
Quem é que está com a razão
E tanta gente ainda lendo
Velho e novo testamento
Sem compreender a lição
Verdade é voz que vem de dentro
E mata a sede dos sedentos
O pior entre os meus sentimentos
De mim foi levado enfim pelo tempo
Mais um milênio vem nascendo
De repente se perdendo
A melhor das ocasiões

É só questão de investimento
Em vez de armas, alimento
Deixar viver, dar o pão
Nesse universo tão imenso
O meu caminho eu mesmo penso
E se um dia restar meu silêncio
É que as minhas canções
Se perderam no vento

43- Pagode bom de briga

(Almir Sater e Paulo Simões)

Tem relógio hoje em dia
Que já nem faz "tic-tac"
Tem viola que afina
E outras são meio "Mandrake"
Violeiros tem dos "bão"
Mas também tem uns de "Arake"
Muita gente dá lição
Com cultura de almanaque
Eu não vou lavar as mãos
Que nem fez Pôncio Pilatis

Já cantei até no hospício
Prá levar a minha arte
Entre mil Napoleões
Fui eleito Bonaparte
Ciúme dessa menina
Pirulito que bate-bate
Quem gosta de mim é ela
Quem gosta dela é a SWAT
Os beijo dessa menina
Arde mais que Merthiolate

O Brasil ganhou a Copa
Só jogou no contra-ataque
Levou muito dirigente
Para muito pouco craque
Desse jeito o jogo é duro
Com a Argentina ou com o Iraque
E no último instante
Só não pode é dar empate
Quando em pênalti decide
Quase mata nós de enfarte

Tem político hoje em dia
Que só fala disparate
Tem banqueiro mafioso
Que não foi prá trás das grades
Valentão que fala grosso
Quando cão morde não late
Meu pagode é bom de briga
Isso foi amostra grátis
Só não vou lavar as mãos
Que nem fez Pôncio Pilatis

44- Mês de maio

(Almir Sater e Paulo Simões)

Azul do céu brilhou
O mês de maio enfim chegou
Olhos vão se abrir pra tanta cor
É mês de maio, a vida tem seu esplendor
Raio de sol entrou
Pela janela, me convidou

Pra tarde tão bela, e sem calor
É mês de maio, caio e vou ver o sol se pôr
Horizontes de aquarela, que ninguém jamais pintou
E um enxame, de estrelas, diz que o dia terminou

Noite nem se firmou
E a lua cheia já clareou
Sombras podem ir, façam o favor
É mês de maio, é tempo de ser sonhador
Quem não se enamorou
No mês de maio, bem que tentou
E quem não tiver ainda amor
Dos solitários, o mês de maio é protetor
Boa terra, velha esfera, que nos leva aonde for
Pro futuro quem nos dera, que te dessem mais valor

45- A saudade é uma estrada longa

(Almir Sater e Paulo Simões)

A saudade é uma estrada longa
Que começa e não tem mais fim
Suas léguas dão volta ao mundo
Mas não voltam por onde eu vim
A saudade é uma estrada longa
Que hoje passa dentro de mim
Cada dia tem mais distância
Afastando você de mim
Tantas foram as vezes que nos enganamos
Outras vezes nos desencontramos
Sem nem perceber
Mesmo sem razão eu quero lhe dizer
Sem intenção ver tudo se perder
Dói tanto, tanto

A saudade é uma estrada longa
Que começa e não tem mais fim
Suas léguas dão volta ao mundo
Mas não voltam por onde eu vim
A saudade é uma estrada longa
Nem é boa e nem é ruim
Me armei só de esperança
Mas usei balas de festim

46- Vaso quebrado

(Almir Sater e Paulo Simões)

Só percebi quando era tarde
Tudo entre nós foi falsidade
Com esse ar de inocência
Me deixou enfeitado
Mas em tuas veias
Ao invés de sangue
Corre o pecado
Me decidi não fiz alarde
Nenhum de nós
Vai ter saudade
Se vou lembrar da experiência
Estou pouco preocupado
Mas de suas teias
De hoje em diante
Estou afastado

Tentei mudar as leis
Desprezei o velho ditado
pensei ser ventania
Logo veio a tempestade
E não sem razão
A nossa paixão

É um vaso quebrado
Restou só um beijo
E um certo desejo
Nos olhos molhados
Apenas lamento
Que meu juramento
Seja desprezado
E o seu tormento
Hoje sai de dentro
De um rádio ligado

Já te esqueci
Fiz minha parte
Só quis pra nós felicidade
Pra que usar de violência
E um dia ser castigado
Se a pior cadeia
É a dor constante
De ser o culpado

47- Circuito fechado

(Geraldo Roca e Paulo Simões)

Eu venho marcando
De um jeito engraçado
Pessoas me dizem
Que sujeito aloprado
Porque eu venho te amando
Em circuito fechado

Eu venho enrolando
E chegando atrasado
Até o meu banho
Anda mais demorado

Porque eu venho te amando
Em circuito fechado

Te ligo no emprego
Dá sempre ocupado
Te procuro de noite
Nos bares errados

O filme termina
Sem eu ter notado
Mais nada no vídeo
Que eu deixo ligado
Porque eu venho te amando
Em circuito fechado

Eu saio sem grana
E mal arrumado
Eu piso na lama
E nem limpo o sapato
Porque eu venho te amando
Em circuito fechado

48- Vida bela vida

(Guilherme Rondon e Paulo Simões)

Intuições e orações
Aflições vamos repartir
Pensando bem
Quantos sonhos deixamos pra trás
Outros, porém
Nós tornamos reais
Vida bela, linda vida
Quero só viver

Muito tempo ainda
Junto com você
Vida bela, linda vida
Por que não viver?
Muito tempo ainda
Junto com você

Deve existir
Um motivo pra continuar
Aonde ir
Ou pra onde voltar
Indecisões com o tempo só vem aumentar
As decepções
Sempre tão fatais
Nossos corações
Quando são felizes
Batem muito mais
Nossos corações
Quando podem ser felizes
Batem muito mais
Vida bela, linda vida

49- Geração

(Guilherme Rondon e Paulo Simões)

Ventos que movem moinhos
Deuses ocultos no ar
Qual dentre tantos caminhos
Devemos trilhar?

Nós que tentamos não ser
Como esse mundo pediu
Se mudamos foi sem nem saber
Por emoção tão sutil

Cada tempo em seu tempo de ser
Nos seduziu

Rios que descem sozinhos
Das cordilheiras ao mar
Quando esses nossos destinos
Irão se encontrar?

Já não devemos temer
Sobreviver por um triz
Algum dia faremos nascer
Benção da mesma raiz
Esse filho que vem aprender
A ser feliz

50- Peña

(Guilherme Rondon e Paulo Simões)

Não é moda passageira
Que todos vão olvidar
Pois venha lá do estrangeiro
Ou seja aqui do lugar
No es so tener dinero
A senha pra se entrar
Hay que ser compañero
E querer participar
Da misteriosa corrente
Que nem todo mundo vê
Aquilo que a pele sente
Unindo alguém a você
Quanta gente se reúne
Para celebrar
Alegria verdadeira

Rara de encontrar
Vem de longe
Essa herança
Da latinidad
País que não tem fronteira
Nem terras por conquistar
Só uma sala pequena
Consegue nos abrigar
Nos seus bancos de madeira
Apenas devem sentar
Amigos e companheiros
Que venham compartilhar
Da misteriosa corrente...

51- Crime castigo

(Guilherme Rondon e Paulo Simões)

Eu bem que avisei
Sai desse caminho
Desse jeito não aceito
Tem que ter carinho
Sei que sou suspeito
Mas eu adivinho
Vendo a gente diferente
Feito água e vinho

Às vezes pensei
Se foi egoísmo
Ameaça tão de graça
Falso moralismo
Vou tirar proveito
Desse anacronismo
Na verdade nunca é tarde
Pra tomar juízo

O castelo da paixão é tão fácil demolir...

Não se queixe e nem me deixe
Te lembrar que foi preciso
Por exemplo dar um tempo
Em saber quem tem razão

Paciência, consciência
Não há crime nem castigo
Assim mesmo me pergunto
Não há mesmo outra solução?

52- Campos de Ilusão

(Guilherme Rondon e Paulo Simões)

Sei que a vida é coisa passageira
Mas semeia os campos de ilusão
Nosso tempo vai virar poeira
Grãos de areia escapando
Pelas mãos
Quantas vezes veio a lua cheia
Ser parceira nesta solidão
Algum dia quer a gente
Queira ou não queira
Acontece outra paixão
Pra dizer a verdade
Já nem sei se perdi
Felicidades que senti
Brinquedos que um dia construí
Segredos que ainda estão ali
E vão me seguir por onde eu for

A saudade chega traiçoeira
E rodeia nosso coração
Feito brasa que não é fogueira
Mas clareia e se vê na escuridão
Vento sul que vem da cordilheira
E sorrateiro chega no sertão
É desculpa para a saideira
Derradeira alegria de peão
Pra dizer a verdade...
A magia tem seu lugar
Nessa terra que já foi mar
E continua linda
Da pureza eu posso lembrar
E por isso vou te amar
Muito mais ainda

53- Ida e vindas

(Guilherme Rondon e Paulo Simões)

São assim os desencantos
Demorada embriaguez
Esperei não sofrer tanto
Pareceu primeira vez

Suspeitei do nosso engano
Foi apenas timidez
Fez deixarmos pra bem longe
Outro dia, outro mês

Desencontros têm razões conhecidas
Ou então nenhum motivo sequer
Arriscamos tantas idas e vindas
Nos cruzamos em um canto qualquer

Longa noite das paixões recolhidas
Nem termina se a manhã não vier
Só levanta e vai abrir a cortina
Quem quiser...

54- Cachaça com ciúme

(Guilherme Rondon e Paulo Simões)

Eu pensei que nem havia
Dor assim insuportável
Quando vi que te perdia
Descobri que é bem provável

Lembro até com ironia
Do teu jeito tão amável
Ao dizer que me queria
Naquela noite interminável

Mas hoje eu fico de longe
E não quero dizer nada
Sei que dentro do peito
Saudade espera de emboscada

Brincar de esconde-esconde
Pode ser uma cilada
Cansado de sentir medo
O amor se perde por outra estrada

Nem sabia onde escondia
Meu desejo incontrolável
Mas você também tremia

E o resto foi inevitável
Então veio a baixaria
Ô ressaca miserável
Foi cachaça com ciúme
Essa mistura tão inflamável

Mas hoje eu fico de longe...

Nunca houve garantia
Que o amor fosse durável
Hollywood não faria
Um final tão lamentável
Quando veio a baixaria
Ô ressaca miserável
Foi cachaça com ciúme
Essa mistura tão inflamável

55- Boa terra

(Celito Espíndola e Paulo Simões)

Terra que ontem nos viu chegar
Terra que nos viu crescer e sonhar
Transparentes cachoeiras
Velhas lendas garimpeiras
Tesouros sempre a enfeitiçar
Terra que por sorte é nosso lar
Terra que não cabe em nosso olhar
Quando estamos na Chapada
Não tem fim noite estrelada
Horizontes são assim no Pantanal
Sei que as águas longe vão levar
Os meus segredos pelo Rio Cuiabá
Cruzam a tua imensidão
Os versos da nossa canção

Boa terra te adoramos com razão
Cruzam tua imensidão
Os versos da minha canção
Boa terra te queremos com paixão
Sei que as águas longe vão chegar
Não há limites para o Rio Paraguai
Cruzam tua imensidão
Os versos da minha canção
Boa terra te adoramos com razão
Boa terra te queremos com paixão

56- Espelho deslizante

(Celito Espíndola, Guilherme Rondon e Paulo Simões)

Paixão quando verdadeira
Nem sempre é inteligente
Tentei de qualquer maneira
Saber como ir em frente
A lua do nosso amor
Entrou em quarto minguante
Restou a sombra do que foi antes

Se amar fosse brincadeira
Podia ser diferente
A dor chega sorrateira
E vai dominando a gente
O sol precisa se pôr
Pra que a manhã se levante
E o meu coração é semelhante

Inútil se discutir agora
Se nunca nenhum de nós cedeu
A vida deve levar as mágoas pela vazante

Saudade é um rio murmurante
Inútil se discutir agora
Se nunca nenhum de nós cedeu
Por que me desesperar
Se olhando aqui da varanda
O tempo é um espelho deslizante
Prefiro me retirar
Além de ser elegante
Pescar ainda é o melhor calmante.

APÊNDICES



Figura 16 - Paulo Simões e Geraldo Espíndola



Figura 17 - Paulo Simões e Geraldo Roca



Figura 18 - Paulo Simões e Pedro Aurélio



Figura 19 - Paulo Simões e Almir Sater



Figura 20 - Guilherme Rondon, Iso Fischer e Paulo Simões



Figura 21 - Guilherme Rondon e Paulo Simões



Figura 22 - Almir Sater, Guilherme Rondon e Paulo Simões



Figura 23 - Celito Espíndola e Paulo Simões



Figura 24 - Celito Espíndola, Guilherme Rondon e Paulo Simões



Figura 25 - Dino Rocha, Paulo Simões e Celito Espíndola



Figura 26 - Almir Sater, Guilherme Rondon e Paulo Simões