

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

Diogo Ricardo Martins

**“DESSE CHÃO EU FIZ O MEU LUGAR”
O MATO GROSSO DO SUL NA VIOLA DE ALMIR SATER**

**CURITIBA
2013**

**“DESSE CHÃO EU FIZ O MEU LUGAR”
O MATO GROSSO DO SUL NA VIOLA DE ALMIR SATER**

CURITIBA
2013

Diogo Ricardo Martins

**“DESSE CHÃO EU FIZ O MEU LUGAR”
O MATO GROSSO DO SUL NA VIOLA DE ALMIR SATER**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História da Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Tuiuti do Paraná, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura Plena em História.

Orientadora: Prof^a. Mestra Viviane Zeni.

**CURITIBA
2013**

Ao meu pai...

À minha família – mãe e irmãos –, pelo incentivo e apoio durante toda a minha graduação e conclusão desse estudo monográfico.

À minha namorada, Polyana, obrigado por permanecer ao meu lado em tempos difíceis, sempre acreditando e sorrindo quando eu mais precisava.

Aos amigos – Edson, Viviane, Alane e Rafaela –, que durante esses três anos tornaram os meus dias mais alegres na Faculdade. Também, agradeço aos companheiros de infância que de alguma forma contribuíram para os meus estudos.

Aos professores Pedro Valandro, Etelvina e Maria Ignês pelas inúmeras consultas e dicas durante a elaboração desse estudo e por suas orientações e tempo dedicados ao ensino. Sinto-me grato por aceitarem participar da minha Banca Examinadora.

Agradeço aos demais professores que participaram da minha graduação durante todo o curso, tornando possível o meu crescimento pessoal e profissional, pois levarei seus ensinamentos durante toda a minha vida.

Em especial, obrigado professora Viviane Zeni. Sua ajuda foi além de uma simples orientadora e agradeço profundamente pela cumplicidade, incentivo e amizade que tornaram a elaboração desse trabalho uma experiência incrível. Obrigado por ser paciente e cuidadosa ao apontar os meus erros e acertos, por ser rigorosa sem nunca me desmotivar e, sobretudo, por acreditar em mim. Sua dedicação e carinho durante toda a minha passagem no curso de História nunca serão esquecidos.

Espero que todos se sintam homenageados no decorrer dessas páginas, pois saibam que estão presentes em cada frase, verso e música desse estudo monográfico. Agradeço em um breve texto, porém com palavras sinceras, pois a *verdade é a voz que vem de dentro*.

“Nada é mais real que aprender
maneira simples de viver / Tudo é
tão normal se a gente não se cansa
nunca de aprender / Sempre olhar
como se fosse a primeira vez / Se
espantar como criança a perguntar
por quês?” [...]

(Almir Sater / Maneira Simples).

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – A TURMA CAIPIRA DE CORNÉLIO PIRES – FOTO DE 1929 – DA ESQUERDA PARA A DIREITA, EM PÉ: FERRINHO, SEBASTIÃO ORTIZ DE CAMARGO, CAÇULA E ARLINDO SANTANA. SENTADOS: MARIANO, CORNÉLIO E ZICO DIAS.	16
FIGURA 2 – DÉLIO E DELINHA. FOTO DA DÉCADA DE 1950.....	32
FIGURA 3 - TETÊ E O LÍRIO SELVAGEM – FOTO DE 1979 – DA ESQUERDA PARA A DIREITA, GERALDO, ALZIRA, TETÊ E CELITO.	37
FIGURA 4 - TIÃO CARREIRO E ALMIR SATER NO PROGRAMA VIOLA, MINHA VIOLA DA TV CULTURA.....	42
FIGURA 5 – CAPA DO ALBÚM O ESTRADEIRO, DE 1981.	46
FIGURA 6 – CAPA DO ALBÚM CRIA, DE 1986.	48
FIGURA 7 - CAPA DO ALBÚM RASTA BONITO, DE 1989.....	50

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. NO RASTRO DA VIOLA DESPERTAM NOVAS IDENTIDADES: MATO GROSSO DO SUL E SUA MÚSICA	11
1.1. <i>VIOLA DE PINHO É BEM BRASILEIRA: MELODIAS QUE ATRAVESSARAM FRONTEIRAS.....</i>	11
1.2. <i>TEMPESTADES DO TEMPO QUE MARCAM HISTÓRIA: OS SUL-MATO-GROSSENSES E A BUSCA DE UMA IDENTIDADE</i>	27
2. TUDO É SERTÃO, TUDO É PAIXÃO, SE O VIOLEIRO TOCA: ALMIR SATER E A POESIA CABOCLA	40
2.1. <i>EU VOU TOCANDO OS DIAS: A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE ALMIR SATER</i>	40
2.2. <i>NOS MEUS SONHOS QUIS PLANTAR: REPRESENTAÇÕES DE VIDAS NA VIOLA PANTANEIRA</i>	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
FONTES.....	67
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69

INTRODUÇÃO

Certa vez o escritor Alcântara Machado afirmou que verso e música são as expressões de arte que mais se aproximam dos analfabetos, porque conjugados alcançam um poder de comunicação que mexe com todas as sensibilidades, inclusive as mais duras.

O renomado autor certamente tem razão e esta afirmação evidencia-se na escolha do tema deste estudo monográfico que se respaldou na empatia para com a produção artística de Almir Sater e minha proximidade com a música, como também na possibilidade de adentrar em um campo novo e instigante que oferece aos pesquisadores inúmeras abordagens e reflexões.

Desse modo, o objetivo central deste trabalho concentrou-se em analisar as representações regionais apresentadas nas composições e interpretações do sul-mato-grossense Almir Sater.

Para atingir o objetivo proposto, buscou-se um suporte teórico que contou com as contribuições de Bronislaw Baczko, Roger Chartier e Clifford Geertz. As indicações de Bronislaw Baczko, em sua análise sobre os imaginários sociais foram relevantes para a compreensão de como as diferenças geopolíticas entre a porção norte e sul do antigo Mato Grosso, que culminaram na cisão do Estado, geraram uma “comunidade de sentido”. Nesse sentido, pôde-se perceber como o peso do imaginário é importante sobre as práticas coletivas, uma vez que fundamenta múltiplos referenciais inseridos em um sistema simbólico que qualquer sociedade produz permitindo que ela se perceba e crie uma identidade ao elaborar uma representação de si mesma.

Roger Chartier e suas considerações sobre as representações sociais colaborou para o entendimento de como os sul-mato-grossenses – e Almir Sater não foge a regra – criaram “estratégias que determinaram posições e relações que atribuem a cada [...] grupo ou meio um ser ‘apreendido’ constitutivo de sua identidade.”¹

A contribuição de Clifford Geertz ao longo do trabalho é permanente, uma vez que orientou as reflexões em vários aspectos, sendo algumas de suas indicações parcialmente destacadas.

Além das indicações teóricas, muitos autores e seus trabalhos referentes a música e ao Mato Grosso do Sul foram fundamentais para a pesquisa. Entre estes autores, destacaram-se Marcos Napolitano, Rosa Nepomuceno, Waldenyr Caldas, Rodrigo Teixeira e Gilmar Lima Caetano, entre outros igualmente importantes.

A consulta de entrevistas publicadas por artistas como Tônico e Tinoco, Renato Teixeira e Almir Sater, assim como *sites* disponíveis sobre a produção artística do campo-grandense apresentaram-se como consideráveis fontes. No entanto, as canções – em seus parâmetros poéticos e musicais – foram de suma importância para a elaboração e conclusão deste estudo monográfico, uma vez que a partir dos pressupostos metodológicos apontados por Marcos Napolitano, pôde-se considerar a música em sua experiência integral e perceber como as interpretações e composições de Almir Sater, entre outros artistas, dialogavam com o seu contexto histórico, e assim compreender a influência da produção musical sul-mato-grossense na formação de uma nova identidade cultural.

A partir da análise dos referenciais teóricos, bibliográficos e do conjunto documental, este estudo foi dividido em dois capítulos: o primeiro capítulo procura elucidar as raízes da música caipira, proveniente do sertão paulista, à constituição de um novo corpo melódico, conhecido como música sertaneja. É importante esclarecer que no presente trabalho considera-se música sertaneja aquela produzida no meio urbano industrial, no mercado fonográfico, e a música caipira ou de “raiz” tendo sua essência lúdica, anônima quando religiosa e de compositor conhecido quando de caráter profano (mutirões, festas). Optou-se partir de São Paulo, pois este Estado exerceu grande influência no âmbito econômico, social e cultural na região Centro-oeste, e neste caso específico, no Mato Grosso do Sul.

No que se refere a música caipira os dois Estados estabeleceram um rico intercâmbio cultural que contribuiu para configurar a música sertaneja, uma vez que muitos artistas viajavam para as regiões de fronteira a fim de agregar os ritmos latinos americanos a música do interior paulista. Também, buscou-se investigar a música sertaneja do Mato Grosso do Sul e suas modificações, sobretudo, alavancadas pelo processo divisionista do antigo Mato Grosso, de fundamental importância para o entendimento do cancionário dessa região e a formação de um novo sistema simbólico.

¹ CHARTIER, Roger. p. 43

Já o segundo capítulo aborda a trajetória musical de Almir Sater, para melhor compreender as características peculiares de suas músicas, suas influências e parcerias. O hibridismo musical nas canções e interpretações de Sater é produto do período pelo qual o cantor passou, período este marcado pela influência de ritmos fronteiriços e da Bossa Nova, MPB, *rock'n'roll* e do *folk* nas produções musicais sul-mato-grossenses entre as décadas de 1970 e 1980. Por fim, algumas representações regionais que permearam os imaginários sociais da sociedade dos sul-mato-grossenses foram analisadas tendo como base as canções e interpretações de Sater.

Almir Sater, em toda sua carreira procurou valorizar a cultura dos sertões e representar, em suas entoadas na viola caipira, as belezas de sua terra natal, a vida no campo, o amor e a saudade do sertanejo. Estas representações traduziram as expectativas, esperanças e utopias do povo sul-mato-grossense, que vivenciava um contexto de incertezas acerca de sua identidade.

Percorrer as páginas desse estudo monográfico significa conhecer uma tradição construída pelos braços de homens e mulheres que tiram do sertão bruto o seu sustento e sob o som das violas que vão além e aquém de uma característica cultural lúdica, expressam os sentimentos contidos nos recônditos de suas almas, uma vez que, em toda sua simplicidade aprenderam com a natureza os *dias de tudo ter ou nada ter*, afinal *cada um de nós compõem a sua história, carregando em si o dom de ser capaz, e ser feliz*.

1. NO RASTRO DA VIOLA DESPERTAM NOVAS IDENTIDADES: MATO GROSSO DO SUL E SUA MÚSICA

1.1. VIOLA DE PINHO É BEM BRASILEIRA: MELODIAS QUE ATRAVESSARAM FRONTEIRAS

Cantei muitos desafio
 Já fui cabra fandagueiro
 Na congada já fui rei
 Em todo sertão mineiro
 Hoje só canto a saudade
 Do folclore brasileiro.²

Ao longo da história a música caipira sofreu modificações, incorporou novos elementos e características que deram a base para moldar o que conhecemos hoje como música sertaneja. Neste processo as presenças da cultura imigrante, africana e indígena, tornaram-se essencialmente importantes, pois foi a partir do contato entre esses distintos costumes que a cultura do interior se originou. Outro aspecto relevante diz respeito à absorção pela indústria fonográfica que, em meados da década de 1920, começou a tornar mais evidente a descaracterização da música caipira para moldá-la às exigências do mercado.

O universo cultural caipira³ está rodeado de tradições, crenças e rituais que conduzem a vida no campo. Neste, a convivência se efetiva por meio de festas religiosas e profanas de matrizes diversas, como por exemplo, a Folia do Divino, Cana Verde, Fofa, Chula, Dança de São Gonçalo (portuguesa), Congada, Batuque, Lundu (africana), Cururu, Catira ou Cateretê (indígena), Tarantela (italiana) e Fandango (espanhol).⁴

No ambiente rural de São Paulo, impulsionado pela progressão econômica do ciclo do café em meados do século XIX, imigrantes de culturas diversas encontraram e interagiram com as tradições e costumes de negros e indígenas, originando, dessa forma, a música caipira que se transformou e hoje traduz a cultura do interior brasileiro.

² TONICO, TINOCO. Antiga Viola. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 20 de maio de 2013.

³ “Caipira”, de origem Tupy, significa “cortador de mato”. É uma palavra também utilizada para designar os moradores do interior do Brasil. As primeiras referências ao “caipira” e os seus costumes tem suas origens no sertão paulista. Tal designação, em Minas Gerais, corresponde a “capiau”, no Nordeste a “matuto”. NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: 1999.

Nesse sentido, para o escritor e jornalista Romildo Sant’Anna:

Nossa moda de raízes é branca nas formas e rimas, e africana, indígena e portuguesa no pensamento e afeto. Com uma alegria que não esconde certa tristeza, o cantar caipira possui um fundo nostálgico, como se alguma coisa se tivesse perdido ao longo do tempo. São as marcas do degredado e saudoso; o indígena humilhado e desterrado em sua terra; o africano de pele escura, amargurado pela escravidão.⁵

Nas origens da música caipira, algumas tradições se tornaram essenciais para a sua configuração tal como se constituiu antes de sua produção voltada para o consumo. O Cururu, por exemplo, é um repente-caipira, tocado por violeiros-cantadores que, improvisando rimas se desafiam.⁶ O Cateretê ou Catira – que nasceu de uma dança religiosa indígena introduzida em festas católicas, com a finalidade de substituir o deus indígena Tupã pelo deus Cristão – é um canto em versos, acompanhado de sapateados e palmeados. Já a Dança de São Gonçalo, originária de Portugal, é um folguedo em que se comemora com muita festa o fim da colheita, enquanto a Folia de Reis reproduz a viagem dos Reis Magos à Belém. Neste festejo popular, os violeiros são de presença obrigatória e peregrinam de casa em casa, realizando rezas junto às famílias. Por fim, a moda de viola⁷, aspecto fundamental da música de “raiz”, caracteriza-se pelas poesias cantadas, pelos solos e acordes e canções longas e nostálgicas, que evidenciam os costumes, o cotidiano e a geografia do sertão. Essas manifestações costumam manter o anonimato musical dos artistas e seus nomes são substituídos pelo da cidade ou povoado onde foram criadas as canções, como por exemplo, a “Cana-Verde de Piracicaba” ou do “Recortado de Olímpia”.⁸

As tradições acima citadas estão ligadas a identidade do caipira e na formação de sua musicalidade. Identidade esta que nunca aparece apenas enquanto música, pois apesar de seu papel lúdico, possui uma importante função na produção econômica, além de agregar a comunidade por intermédio das festas

⁴ CALDAS, Waldenyr. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 15.

⁵ SANT’ANNA, Romildo ap: RIBEIRO, José Hamilton. *Moda Caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo: Globo. 2006. p. 19.

⁶ O Cururu é uma dança folclórica regional acompanhada por violeiros. Comum na região do interior de São Paulo e Mato Grosso do Sul. NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira...op. cit.* p. 17

⁷ A palavra moda é de origem portuguesa, significando canto, melodia ou música. No Brasil tomou forma de canção rural. CALDAS, Waldenyr. *op. cit.* p. 14.

⁸ NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: 1999. p. 56 – 70.

religiosas e manter os seus valores culturais, bem como o sentimento de pertencimento.⁹

E compartilhando das indicações de Clifford Geertz, neste estudo monográfico, entende-se cultura como um sistema simbólico de ideias e normas que regem as sociedades, conferindo significados à vida e ao contexto ao qual estão inseridas.¹⁰ Entretanto, alerta Geertz, devemos considerar também que:

[...] a cultura é melhor vista não como complexos de padrões concretos de um comportamento – costumes, usos, tradições, feixes de hábitos –, (...), mas como um conjunto de mecanismos de controle – planos, receitas, regras, instruções (o que os engenheiros chama de “programas”) – para governar o comportamento. A segunda idéia é que o homem é precisamente o animal mais desesperadamente dependente de tais mecanismos de controle, extragenéticos, fora da pele, de tais programas culturais, para ordenar seu comportamento.¹¹

Dessa forma, pode-se afirmar que todos os grupos sociais recorrem a símbolos ou códigos de comportamento, que são utilizados na legitimação da ordem, assim como na própria identificação do grupo e hierarquização social. Esses símbolos, códigos morais e éticos, são produzidos pelos imaginários sociais, que por meio de uma linguagem efetivam as representações sociais.¹² Em outras palavras, os símbolos e códigos que geram uma comunidade de sentido são produtos dos imaginários sociais e se tornam inteligíveis por meio de uma linguagem, uma vez que:

A vida social é produtora de valores e normas e, a mesmo tempo, de sistemas de representação que as fixam e traduzem. Assim define um código coletivo segundo o qual se exprimem as necessidades e as expectativas, as esperanças e as angústias dos agentes sociais.¹³

A música caipira está intimamente ligada ao simbólico, e por isso estabelece códigos coletivos na sociedade rural, uma vez que “possui a função de facilitar as relações sociais entre a comunidade, possibilitando maior sociabilidade entre os caipiras”.¹⁴ Através da música, os caipiras reafirmam seus laços de

⁹ CALDAS, Waldenyr. *op. cit.*, p.15.

¹⁰ GEERTZ, Clifford. *Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

¹¹ *Id, ibid.*, p. 56.

¹² BACZKO, Bronislaw. *A imaginação social*. In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

¹³ *Id, ibid.*, p. 307.

¹⁴ CALDAS, Waldenyr. *op. cit.*, p. 26.

identificação, crenças e valores sociais. Um exemplo é o “mutirão”, no qual a comunidade rural mobiliza-se para limpar a roça ou fazer uma colheita urgente. Nesse processo entram as canções de trabalho e o violeiro torna-se uma personagem indispensável no ritual. No término da labuta o beneficiado oferece almoço, janta e muita pinga, e os violeiros encarregados da diversão não param de tocar modas de viola enquanto a comunidade dança e bebe para comemorar.¹⁵

A moda de viola enaltece o caipira, conferindo valor à vida no campo e às suas crenças. Decorre das sagas vividas por boiadeiros, de anedotas do sertão e de trágicas histórias de amor. A musicalidade e os versos que sensibilizam o coração do ouvinte encontraram terreno fértil entre os intelectuais da cidade de São Paulo, durante a década de 1920. João Pacífico, compositor e intérprete da música interiorana paulista, por exemplo, é considerado o criador da “toada histórica”. Este, quando migrou para o meio urbano com o objetivo de trabalhar em uma fábrica de tecidos, não imaginava que seus versos fariam tanto sucesso em meio aos intelectuais da época, pois mesmo não possuindo um grau de escolaridade, a sua poesia, forma de ser, talento para declamações, enfim, sua herança de vida, foram bem aceitos entre os mais letrados.¹⁶

A chegada de João Pacífico à cidade de São Paulo coincidiu com a Semana de Arte Moderna em 1922, ápice do movimento modernista que aqueceu o cenário cultural paulista. Nesse momento, a busca da brasilidade e da renovação da arte tornou-se o centro do debate entre os intelectuais brasileiros. Em um momento em que escritores, pintores e poetas buscavam o que era legitimamente nacional na tentativa de consolidar uma imagem do brasileiro nato,¹⁷ a popularidade das poesias de João Pacífico não foi aleatória. A canção “Cabloca Tereza”, parte declamada, parte cantada foi ouvida em todos os lugares onde houvesse um encontro de intelectuais, uma quermesse ou uma roda de viola.¹⁸

¹⁵ *Id, ibid.*, p. 25.

¹⁶ NEPOMUCENO, Rosa. *op. cit.*, p.18.

¹⁷ VELOSO, Mônica. *O Modernismo e a questão nacional*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A.N. (org). *O Brasil Republicano: O tempo do liberalismo excludente*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

¹⁸ NEPOMUCENO, Rosa. *op. cit.*, p. 19.

Cabocla Tereza¹⁹
(João Pacífico)

Lá no alto da montanha
 Numa casa bem estranha
 Toda feita de sapê
 Parei uma noite o cavalo
 Pra mordi (sic.) de dois estalos
 Que ouvi lá dentro batê

Apeei com muito jeito
 Ovi um gemido perfeito
 E uma voz cheia de dô:
 “vancê, Tereza, descansa
 Jurei de faze vingança
 Pra mordi de nosso amor”
 [...]

Como já mencionado, a cidade de São Paulo vivenciava o clima modernista e ufanista dos anos de 1920 e as produções, tanto literárias quanto musicais e cênicas que se inspiravam no Brasil dos sertões, difundiam-se sem qualquer resistência, pois cerca de 80% de sua população ainda morava na roça.²⁰

Por esse motivo, a toada “Cabocla Tereza”, ao evocar a imagem da amada *cabocla* em um cenário rural que abrangia a *montanha*, *uma casa feita de sapê* e o *cavalo* como meio de locomoção do homem do interior, encontrou um terreno fértil para despertar nos imaginários sociais uma comunidade de sentidos e consagrar a “toada histórica” de João Pacífico. Nesse jogo complexo de manifestações culturais, a “toada-histórica”, se caracterizou por narrar um “fato-acontecido”, ou seja, uma história verídica que evoca aspectos rurais e românticos da paisagem e da vida do homem do interior, seus princípios éticos e morais, que se traduzem na simplicidade dos versos e a forma “errônea” de escrever, fatores que atraíram o interesse dos intelectuais do período.

É de bom tom ressaltar, como também fazer jus as contribuições de outros intelectuais, que os componentes da Escola de Recife, desde a década de 1870, buscavam compreender a imagem do brasileiro, mesmo que pautados nas ideias de superioridade da cultura europeia. Os intelectuais da Geração de 1870, gradualmente e de forma envergonhada reconheceram a figura do brasileiro na imagem do indígena, do africano, do europeu e do mestiço.²¹ Obras como, como por exemplo, “Caipira Picando Fumo”, de Almeida Junior (1893) e “Os Sertões”, de Euclides da Cunha (1902); já estavam retratando o cotidiano do homem rural.

Essa atenção a cultura interiorana como um “bem nacional” favoreceu a divulgação da música caipira, facilitando, dessa forma, com que personagens do

¹⁹ PACÍFICO, João. Cabocla Tereza. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 20 de mar. de 2013.

²⁰ NEPOMUCENO, Rosa. *op. cit.*, p.103.

sertão aparecessem com maior popularidade no meio urbano. Foi nesse momento que Cornélio Pires, jornalista e violeiro nascido em Tietê e já conhecido no interior paulista – devido as apresentações que realizava com imitações do caipira –, tornou-se pioneiro após prensar um disco com músicas típicas do homem rural em 1929. Para este trabalho, Cornélio reuniu grandes violeiros e cantadores da época como Zico Dias e Ferrinho, os irmãos Caçula e Mariano, Arlindo Santana e Sebastiãozinho, Lourenço e Olegário, entre outros e formou a *Turma Caipira de Cornélio Pires*. Seu disco, uma gravação independente, trazia anedotas, desafios, declamações, canas-verdes, cateretês e a primeira moda de viola gravada, chamada “Jorginho do Sertão”.²²

FIGURA 1 – A TURMA CAIPIRA DE CORNÉLIO PIRES – FOTO DE 1929 – DA ESQUERDA PARA A DIREITA, EM PÉ: FERRINHO, SEBASTIÃO ORTIZ DE CAMARGO, CAÇULA E ARLINDO SANTANA. SENTADOS: MARIANO, CORNÉLIO E ZICO DIAS.



FONTE: <http://www.ntelecom.com.br>. Acesso em: 20 de fev. de 2013.

²¹ MOTA, Rodrigo. “Quem me dera agora eu tivesse a viola prá cantar”: raízes caipiras da música sertaneja. Disponível: www.utp.com.br. Acesso em 20 de mar. de 2013. p. 12.

²² NEPOMUCENO, Rosa. *op. cit.*, p. 98.

Cornélio Pires viajava pelo interior paulista e durante as apresentações vendia a sua produção. Foi um sucesso e o violeiro transcendeu as expectativas das produtoras que não acreditavam na repercussão da música caipira. O bem sucedido empreendimento de Cornélio, mesmo tendo seu público concentrado no interior paulista, provavelmente ocorreu devido a influência dos modernistas que defendiam os valores artísticos nacionais.²³ Os ideais que buscavam descobrir o brasileiro nato na imagem do caipira, por exemplo, tanto na música do homem do campo quanto no seu modo de vida, passaram a ser incorporados no cenário cultural brasileiro e as canções, repletas de temas que recorriam as tradições rurais, foram identificadas pelo meio urbano como sertanejo, camponês, sitiante e caboclo.

A partir desse momento surgiram várias duplas do interior paulista, em boa parte pretendendo ocupar um espaço na incipiente indústria fonográfica: Raul Torres e Serrinha, Carreiro e Carreirinha, Sulino e Marrueiro, Vieira e Vieirinha, Tonico e Tinoco, Palmeira e Bia, Pedro Bento e Zé da Estrada, todas com programas de rádio.²⁴ Foi o início de uma movimentação no universo artístico do homem rural que culminaria em profundas modificações nas suas mais tradicionais características musicais, pois se antes o propósito estava relacionado a organização social, transmissão da cultura, agora a música caipira deveria se adequar ao consumo e as disponibilidades técnicas das produtoras.

Neste sentido, algumas adaptações foram necessárias na música caipira, como por exemplo, as apresentações musicais de longa duração nas quais eram narradas estórias musicadas, conhecidas como *romances* que foram transferidas para o formato dos discos de 78 rotações. Estes por sua vez, embora tenham vigorado por um bom tempo, não sustentavam uma gravação muito longa, tendo um limite em torno de três minutos para cada lado. Mesmo após a inovação do disco de 33 rotações, que suportava um repertório mais longo, as músicas continuaram em um padrão de três a quatro minutos, trazendo cinco ou quatro gravações por face, uma vez que as produtoras acreditavam que canções muito longas poderiam não agradar ao público.²⁵

Os instrumentos típicos da música caipira como o triângulo, surdo e pandeiro, entre outros, foram substituídos por outros de maiores sonoridades. A voz

²³ RIBEIRO, José Hamilton. *op. cit.*, p. 42.

²⁴ NEPOMUCENO, Rosa. *op. cit.*, p.150.

nasalada perdurou, mas como os estúdios não suportavam um grande número de pessoas as gravações eram feitas em duplas que cantavam em terça –canto em dupla no qual a segunda voz acompanha a primeira em três tons acima.

Para o estudioso, José Roberto Zan “a música caipira, ao ser incorporada pelo disco, passou a sofrer mutilações e diluições para poder se adaptar ao mercado fonográfico de produção.”²⁶ Tal constatação pode ser corroborada por intermédio do pensamento da dupla Tônico e Tinoco que, percebendo as transformações que ocorriam alertaram, ainda em 1929, que o povo da cidade não tinha mais paciência para ouvir *romances* longos como os que eram apresentados e por isso os artistas deveriam fazer composições mais curtas.²⁷ No entanto, neste ponto, os temas das letras e os arranjos das músicas continuaram a preservar a tradição rural.

As mudanças nas características da música caipira que facilitaram sua propagação no meio urbano, em parte foram provocadas pela indústria fonográfica. Contudo, a sua propagação está atrelada a acontecimentos históricos que impulsionaram sua popularização, especificamente na cidade de São Paulo. Por essa razão, um breve esclarecimento do processo que capacitou em parte sua circulação no meio urbano será, neste momento, realizado.

Um fator importante que impulsionou o processo de desenraizamento da música interiorana foi a quebra da Bolsa de Nova Iorque (1929) que afetou no Brasil, sobretudo a produção cafeeira. As fazendas cafeeiras concentradas no interior paulista queimaram a sua produção para conter o impacto da crise. Somado a isso, o desemprego no sertão de São Paulo aumentara, motivando muitos trabalhadores rurais a deixarem suas casas a procura de melhores condições de vida na capital.

Embora significativo no que concebe a situação política, econômica e social, o êxodo rural em São Paulo, na década de 1930, contribuiu, em parte, para a disseminação da música caipira no meio urbano. Muitos migrantes do interior se identificavam com a música de “raiz”, e entre eles os artistas que também procuravam a “sorte grande” na cidade, acabaram por aumentar o número de músicos do gênero a disposição das gravadoras. Boa parte do público consumidor

²⁵ PINTO, João Paulo do Amaral. *A Música Caipira e o Advento do disco*. p. 3. Disponível em: <http://www.sonora.iar.unicamp.br>. Acesso em: 10 de fev. de 2013.

²⁶ ZAN, José Roberto. *Da Roça a Nashville: estudo sobre a nova música sertaneja*. In: *Rua*, Revista do Laboratório de Estudos Urbanos - LABEURN, nº1, Editora do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade - NUDECRI, UNICAMP, 1995. p. 119.

de música caipira se encontrava na periferia da cidade e no interior paulista, pois mesmo com a migração forçada do campo para os centros urbanos a população rural continuava sendo majoritária.

A geração dessa década foi decisiva para a música interiorana. Nesse contexto, pode-se elencar os mais aclamados pelo público: os já destacados Caipiras de Cornélio Pires e João Pacífico, como também Alvarenga e Ranchinho, José Rielli, Torres e Florêncio, Athos Campos e Serrinha, Brinquinho e Brioso. Segundo o jornalista Ribeiro “os patriarcas representam, talvez, o momento histórico mais significativo da música caipira. Eles foram o começo, a explosão de um corpo melódico e poético que se codificou como novo gênero musical.”²⁸

Escapa ao propósito deste estudo pontuar o momento em que a música caipira se configura como sertaneja²⁹. No entanto, àqueles que compartilham desta complexa discussão optou-se por recorrer a definição proposta por Waldenyr Caldas. Para o sociólogo:

Enquanto a poesia da música caipira é essencialmente religiosa, a música sertaneja apresenta um discurso profano, que fala do amor na cidade, dos políticos, da condução, do progresso da cidade grande, e assim por diante.³⁰

Sob este viés interpretativo, Caldas conclui que a música sertaneja é produzida no meio urbano-industrial, objetivando principalmente o lucro, enquanto a música caipira é arte em si, folclórica, expõe a tradição de um povo, apresenta funções sociais e é uma produção anônima.³¹

Por outro lado, o jornalista, José Hamilton Ribeiro, também defende que a temática caipira envolve o contexto rural e suas tradições, sendo alheia as coisas da cidade, uma vez que a música caipira é:

[...] baseada na viola (mas não apenas nela), nos ritmos tradicionais consagrados do gênero rural e basicamente feita no Sudeste, no Centro-

²⁷ ZAN, José Roberto. Tradição e assimilação na música sertaneja. p. 4. Departamento de Música do Instituto de Artes. UNICAMP. p. 4. Disponível em: <http://www.brasa.org> Acesso em: 10 de fev. de 2013.

²⁸ RIBEIRO, José Hamilton. *op. cit.*, p. 43.

²⁹ O termo “sertanejo” está vinculado mais à música do que à população do interior. É um gênero musical ligado às gravadoras que procuravam criar novas formas de cooptar o público da cidade, ressignificando o termo de “caipira” para “sertanejo”, para maior aceitação por parte da população urbana. CALDAS, Waldenyr. *op. cit.*, p. 29.

³⁰ CALDAS, Waldenyr. *op. cit.*, p. 30.

³¹ *Id, ibid.* p. 30.

Oeste (do tempo em que Tocantins fazia parte de Goiás), em parcelas do Norte e do Sul, principalmente do Paraná. A temática é o campo, seus cenários e suas geografias, com ênfase, porém, no ser humano dentro desse contexto, com suas angústias, suas alegrias, seus sonhos e suas fantasias.³²

Ciente de que as manifestações artísticas e os estilos que delas derivam não se apresentam apenas pelo lado estético, mas também como uma postura de um ator de seu tempo, percebe-se que durante as décadas de 1920 e 1930, embora as duplas caipiras tenham alterado, em parte, a sua temática – devido as novas sensibilidades propiciadas pelo meio urbano – suas músicas não deixaram de lado as tradições e em suas canções predominavam temáticas que retratavam a vida no campo, o homem rural, os sentimentos nostálgicos da terra natal, o amor, o folclore, a religião, a geografia do interior e o caboclo inserido neste contexto. Além disso, não se pode deixar de mencionar que os meios de divulgação em espetáculos circenses³³ e a passagem por regiões de fronteiras também contribuíram para a integração de outros estilos, como por exemplo, a guarânia e a polca paraguaia.³⁴

Na década de 1940 a música caipira sofreu as maiores modificações em suas formas técnicas, poéticas e musicais. A influência estrangeira era eminente e a elite da música sertaneja – Raul Torres, João Pacífico, Florêncio – estava no auge de suas carreiras. O fluxo da roça para a cidade aumentara ainda mais desde a crise de 1929. A situação estava cada vez pior para o homem do campo, do patrão ao empregado. Nas levas daqueles que fugiam das dificuldades do campo, mais artistas desconhecidos chegavam à capital para tentar a “sorte grande” nas rádios, influenciados pela carreira de Cornélio Pires, Capitão Furtado, Dona Nhá Zefa, Raul Torres, que mostravam ser possível fazer sucesso com a música da roça.

Mesmo com o grande fluxo de pessoas vindas da área rural para a cidade, muitos viviam fora do perímetro urbano. O interior continuava sendo o grande celeiro de artistas e público da música sertaneja. As gravadoras sabiam disso e disputavam

³² RIBEIRO, José Hamilton. *op. cit.*, p. 70.

³³ A rota dos circos atraía artistas da música caipira que faziam temporadas pelas regiões interioranas e de fronteiras. O circuito em espetáculos circenses influenciou e agregou em seu repertório músicos, instrumentos e a música fronteiriça (a harpa, a polca paraguaia e a guarânia). Artistas como Cornélio Pires, entre outros, começaram suas carreiras apresentando-se nos circos itinerantes, pois era um dos locais privilegiados para a performance da música caipira uma vez que abriam espaço para a apresentação de artistas locais nos seus mais variados espetáculos. SOUSA, Rainer Gonçalves. *As Diferentes Noções de Mudança Dentro da Música Caipira: uma reflexão sobre a obra de Tião Carreiro*. Mato Grosso do Sul: Fronteiras. v. 10, n. 17. 2008. p. 144. Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br>. Acesso em: 15 de fev. de 2013.

³⁴ *Id, ibid.*, p.144.

os grandes nomes e as novas descobertas. A competitividade no meio artístico caipira crescia vertiginosamente e muitas duplas apareciam e desapareciam num piscar de olhos.

Se a década de 1930 propiciou novas sensibilidades para os artistas do interior, provocando mesmo que diminutas alterações no tema de suas canções, a década de 1940 e principalmente a de 1950, expôs o fenômeno de forma mais expressiva. Os caipiras estavam cada vez mais inseridos nas cidades e isso alterava essencialmente a música de “raiz”. Para Nepomuceno, isso ocorreu porque:

Os valores rurais e urbanos estavam amalgamados, e a música era o grande elo de ligação entre esses mundos. “O amor do sertanejo não suportava uma traição”, verso de “Triste Caboclo”, de Paraguassu, ou “saudades de serras onde nasci”, tema de Angelino, ou ainda as críticas ao governo, a peça de resistência de Alvarenga e Ranchinho, traduziam os sentimentos e opiniões de qualquer brasileiro.³⁵

Além disso, o mercado fonográfico brasileiro estava agregando sons estrangeiros, que concorriam com a música sertaneja, conduzindo-a a um segundo plano devido aos novos ritmos latino-americanos.

Waldenyr Caldas alerta que “não se pode falar propriamente de uma crise, mas apenas do aparecimento de outros ritmos, outros estilos musicais que se tornaram moda e viriam a dividir uma faixa do mercado discófilo no Brasil, até então exclusiva da música sertaneja.”³⁶ Como atores do seu tempo, vários músicos do mundo caipira passaram a gravar os novos ritmos estrangeiros e até mesmo incorporá-los ao som do sertão, com o intuito de manter-se no mercado fonográfico. Essa mudança pode ser interpretada como uma estratégia de sobrevivência aceitável dentro do estilo. Estratégia esta que consolidou o termo “sertanejo” e a música do sertão, já embaralhada as influências estrangeiras, passou a gozar de grande audiência. A essa altura, o som do sertão perdera suas raízes e o termo “música caipira” voltaria apenas a ser usado durante a década de 1990.³⁷

A influência do bolero mexicano e da guarânia agitaria os artistas do gênero e as características da música rural sofreriam eminentes modificações, conquistando as duplas de considerável destaque na época como, por exemplo, Palmeira e Bia,

³⁵ NEPOMUCENO, Rosa. *op. cit.*, p.126.

³⁶ CALDAS, Waldenyr. *op. cit.*, p. 62.

³⁷ NEPOMUCENO, Rosa. *op. cit.*, p.141.

Tibagi e Miltoninho, Cascatinha e Inhana, Zico e Zeca, Moreno e Moreninho, Pedro Bento e Zé da Estrada, Luizinho e Limeira, entre outras.³⁸

A partir desse momento, nos salões, a viola de dez cordas dividia o espaço com a harpa paraguaia, o acordeon e os metais das rancheiras mexicanas, instrumentos incorporados à música caipira. Dentro desse contexto estético cultural, vários artistas continuavam o processo de migração do interior paulista para a cidade, pois acreditavam existir um ótimo futuro àqueles que sabiam “tirar umas modas bem tiradas na viola”.³⁹ Nesse período:

A caipirada tinha tomado conta das gravadoras e do rádio, pisando os mesmos tapetes vermelhos estendidos aos artistas de outros gêneros. Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Cauby Peixoto, Nelson Gonçalves, Tonico e Tinoco: todos estavam no mesmo nível, na condição de astros populares. Muitas novidades já estavam incorporadas à velha música dos caipiras e isso, para o mercado, era sinal de vitalidade.⁴⁰

A influência estadunidense entrou em cena, contribuindo para modificar a música de “raiz”.⁴¹ Nelson Pérez, mais conhecido como Bob Nelson, passou a se apresentar com dois revólveres nos coldres e um chapelão. Influenciado pelos filmes de caubóis, que conquistavam o público brasileiro, trouxe traços típicos da música *country* para a sertaneja como os famosos *tirole-íiiiiii* e o arrasta-pé animado puxado no banjo. O próprio nome “Bob”, de ordem estrangeira, já deixava claro suas influências, e suas gravações como “Vaqueiro Alegre” (1944) e “Alô Xerife” (1946) caíram no gosto do público indicando uma nova tendência para indústria fonográfica.⁴²

Bob Nelson agradou de tal forma com o novo estilo *sertanejo-country* que outros artistas seguiram “as pegadas do estrangeiro de aparência rica, camisa de arabescos e botas lustrosas, que viera de pradarias distantes para mudar um pouco mais o som dos nossos campos”, dividindo-se entre aqueles “artistas que adotariam a rota daquele que tocava berrante e cantava modas na violinha de dez cordas.”⁴³

³⁸ CALDAS, Waldenyr. *op. cit.*, p. 62.

³⁹ NEPOMUCENO, Rosa. *op. cit.*, p.140.

⁴⁰ *Id. Ibid.*, p.140.

⁴¹ Música de “raiz” refere-se aos primórdios da música caipira, ou artistas que preservam a moda de viola assim como era tocada inicialmente, ou seja, em dupla com vocais em terça, com a temática baseada no cotidiano do interior brasileiro. (NEPOMUCENO, 1999).

⁴² NEPOMUCENO, Rosa. *op. cit.*, p. 143.

⁴³ *Id. Ibid.*, p.141.

Certamente houve resistência frente as novas influências estrangeiras, como por exemplo, a de Nonô Brasília e Mário Zan que lideraram, em 1958, um grupo chamado Tupiana, formado por músicos sertanejos cujo objetivo consistia em preservar a “raiz” caipira na tentativa de criar um som puramente brasileiro e evitar sua completa descaracterização frente a outros estilos musicais como o *rock'n'roll*, a MPB e a Bossa Nova. Entretanto, o grupo não vingou, uma vez que os índices de audiência entre o público consumidor da música sertaneja foram muito baixos. Para Waldenyr Caldas, Tupiana “reduziu-se a uma tentativa bem-intencionada mas mal sucedida de ‘nacionalizar’ a música sertaneja que estava sendo descaracterizada (segundo Nonô Brasília e Mario Zan) por ritmos ‘alienígenas’.”⁴⁴

De acordo com José Roberto Zan, o momento certo em que a música sertaneja começou a processar elementos musicais e temáticos de outros gêneros, que acabaria por descaracterizar sua musicalidade é impreciso. Contudo, afirma o professor, o processo de desenraizamento teve início após a absorção da música caipira pela indústria cultural fonográfica.⁴⁵

Já Waldenyr Caldas indica que “as transformações eram inevitáveis, uma vez que a música caipira seria ‘adaptada’ ao consumo de massa no meio urbano [e] a urbanização da música sertaneja já era um fato consumado”.⁴⁶ Em outras palavras, a urbanização prevaleceu sobre a música sertaneja.

A “modernização” no som caipira encontrou, em fins dos anos 1960, a guitarra elétrica junto ao ritmo da Jovem Guarda que predominou na televisão durante o período e “com poucas chances nas televisões, o sertanejo tinha que se manter firme no seu toco de pau, o rádio”.⁴⁷ Desse modo, “embora saindo do horário nobre, a tarde e a noite, para serem transmitidos pela manhã, os programas sertanejos conservavam seus ouvintes e patrocinadores”.⁴⁸ Além disso, o mercado sertanejo estava bem estabilizado, mantinha seu público da periferia e do interior, e contava com o suporte de uma instituição criada por Geraldo Meirelles e pelo violeiro Zé Claudino, chamada União dos Artistas Sertanejos de São Paulo.⁴⁹

Neste período os artistas continuavam chegando do interior paulista à cidade, entretanto, em números muito menores, uma vez que o mercado sertanejo

⁴⁴ CALDAS, Waldenyr. *op. cit.*, p. 66.

⁴⁵ ZAN, José Roberto. *Da Roça a Nashville...* *op. cit.*

⁴⁶ CALDAS, Waldenyr. *op. cit.*, p. 65.

⁴⁷ NEPOMUCENO, Rosa. *op. cit.*, p.166.

⁴⁸ *Id. Ibid.*, p. 166.

estreitou, devido a concorrência de novos ritmos que disputavam a atenção das gravadoras.

A gradual internacionalização do gênero sertanejo que agregou ritmos latino-americanos, o *country* norte-americano e o *rock'n'roll*, não caracterizara a música caipira, pois o fundamento “nas letras sertanejas é a predominância do narrativo, da repetição, do esquematismo, seja no padrão épico das músicas sertanejas raiz, seja nas fórmulas melodramáticas da música sertaneja romântica.”⁵⁰ Ou seja, mesmo com a profunda descaracterização na música caipira, o gênero preservou seus traços básicos – como a voz aguda e grave, entoadas em dupla e a ênfase das letras no cotidiano – mesmo que tivessem como temática o meio urbano.

A década de 1970 relegou aos músicos sertanejos os palcos dos poucos circos que ainda sobreviviam no interior paulista. Mesmo com todos os obstáculos, alguns músicos se destacaram, e para que isso ocorresse tiveram que se adaptar ao mercado consumidor, pois com o advento de ritmos inovadores, que contavam com instrumentos elétricos – é o caso do *rock* –, a música sertaneja deveria se modernizar. E foi neste período que ocorreram profundas modificações no gênero, com maior influência da indústria fonográfica. Por exemplo, Rogério Duprat, com a finalidade de absorver um público mais amplo, criou em meados de 1970, um movimento chamado por ele de “Nhô Look”, cuja finalidade era agregar a classe média urbana até então avessa ao estilo, através da utilização de novos instrumentos e arranjos no som rural.⁵¹

Leo Canhoto e Robertinho, já adaptados ao consumo discográfico com a utilização da guitarra elétrica e outros instrumentos eletrônicos sofisticados, transformaram o som do interior, no âmbito instrumental, ao agregarem o estilo Bob Nelson com a influência do *caubói* dos filmes de bang-bang ítalo-americanos a do jovem urbano-industrial. O sucesso imediato influenciou novas duplas que começaram a se apresentar encarnando o novo visual como: Ringo Black e Kid Holliday, Tony e Jerry, entre outros. O novo estilo alimentou o mercado consumidor da música, agora conhecida como música sertaneja “jovem” ou “romântica”, durante

⁴⁹ *Id. Ibid.*, p. 167.

⁵⁰ ULHÔA, Martha Tupinambá de. Música Sertaneja em Uberlândia na década de 1990. In: Revista *Artcultura*, nº 9, 2004. Uberlândia: UF, Instituto de História. p. 4. Disponível em: <http://www.anppom.com.br>. Acesso em: 20 de fev. de 2013.

⁵¹ MOTA, Rodrigo. *op. cit.*, 53.

a década de 1970 e início dos anos de 1980, com notável sucesso no meio urbano.⁵²

Cabe aqui registrar que, mesmo com o sucesso de Leo Canhoto e Robertinho, entre outros artistas que aderiram ao novo estilo e exploravam invariavelmente temas urbanos em suas canções, a música sertaneja não se extinguiu.⁵³ O estilo musical foi preservado porque as influências de ritmos estrangeiros não apresentaram uma mudança estrutural no cancionário sertanejo – pois sua estrutura melódica permaneceu a mesma – e tampouco uma inovação estética, uma vez que o elemento estético reside na melodia e não no ritmo da canção. Nesse sentido, pode-se associar essas alterações ao próprio desenvolvimento tecnológico do período e novamente salientar a estratégia de sobrevivência de vários artistas para manter-se no mercado fonográfico, dentro do estilo musical com que se identificavam.

Para Nepomuceno que defende a cooptação dos meios artísticos pela Indústria Cultural, durante a modernização desse gênero musical “o mundo sertanejo estava irremediavelmente dividido. De um lado, os quase marginais, apegados as tradições, do outro, os que procuravam a integração com as novidades do mercado e vendiam mais.” A própria utilização do termo sertanejo ao invés de caipira estava ligado a vendagem pois, se a música caipira passava por mudanças para se adaptar ao mercado urbano, agregando instrumentos e estilos musicais inovadores, era importante que isso aparecesse também na sua denominação.⁵⁴

O som sertanejo, como já citado, com seus instrumentos elétricos e influências, neste período, predominantemente da música *country* e dos filmes ítalo-americanos, caíra no gosto do público. Artistas tradicionais da música caipira como Tônico e Tinoco, Liu e Léu, entre outros, lutaram para se manter na cena, sem, portanto, deixarem suas raízes de lado. Tal ação aqui representada pelas duplas conduz a percepção de que a música de “raiz”, em todo o seu processo de desenraizamento, sempre encontrou entre os seus representantes aqueles que não abriram mão de suas origens culturais no âmbito musical, preservando o estilo em muitos aspectos.

⁵² NEPOMUCENO, Rosa. *op. cit.*, p.179.

⁵³ CALDAS, Waldenyr. *op. cit.*, p. 72.

⁵⁴ NEPOMUCENO, Rosa. *op. cit.*, p.189.

Em resumo, no período que compreende as décadas de 1970 e 1980, a música sertaneja passou por um processo de ruptura que culminou em dois segmentos relevantes: de um lado encontravam-se aqueles que inscritos na cultura de massa pretendiam conquistar o grande público, definindo-se como “sertanejos-pop”, “românticos” ou “neo-sertanejos”. Entre este grupo, pode-se destacar as duplas Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo, Gian e Giovani, voltadas para o interesse da indústria fonográfica. Já do outro lado, encontravam-se os músicos apegados as tradições, que procuravam (re)produzir o imaginário do sertão com o propósito de valorizar a “raiz” sertaneja, tendo seu público concentrado entre universitários e setores intelectualizados da sociedade.⁵⁵

Na chamada *nova geração de músicos caipiras* – composta em sua maioria por universitários, compositores e estudiosos de origem urbana – sua produção artística passou a ser identificada como “música regionalista”, caracterizando-se pela recorrente ênfase na cultura do sertão como fonte de inspiração e pela influência de estilos musicais como a Bossa Nova, MPB e *rock’n’roll*.⁵⁶ Um exemplo desta nova geração pode ser vislumbrado nas canções exibidas pelo cantor e compositor Renato Teixeira e pelo músico e intérprete Adauto Santos, que tocavam viola e violão nas casas noturnas de São Paulo, com repertórios que contemplavam de João Pacífico a Milton Nascimento. Também pode-se destacar o mineiro Renato Andrade, compositor e instrumentista brasileiro, que mesclava a viola caipira ao erudito, introduzindo-a nas salas de concerto.

As composições e estudos da música caipira mesclados a elementos da música clássica e de outros estilos como a MPB, Bossa Nova e o *rock’n’roll* se difundiram e influenciaram a música do sertão brasileiro, chegando às plateias de Minas Gerais, São Paulo, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. No que se refere a esta última Unidade Federativa, a produção musical regionalista ponteou os imaginários sociais que viviam o processo de separação do Estado de Mato Grosso, em 1977, processo este que influenciou decisivamente o destino de uma produção musical que buscava novas representações culturais a partir da criação do novo Estado.

⁵⁵ ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. *Cultura e Identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular*. p. 8. Disponível em: <http://www.iaspmal.net>. Acesso em: 25 de fev. de 2013.

⁵⁶ SOBOLL, Renate Stephanes. *Arranjos de Música Regional do sertão caipira e sua inserção no repertório de coros amadores*. Escola de Música e Artes Cênicas. UFG. GO. Goiânia. 2007. p. 31. Disponível em: <http://mestrado.emac.ufg.br>. Acesso em: 25 de fev. de 2013.

O estado do Mato Grosso do Sul, dentro do contexto nacional pelo qual atravessava a música sertaneja, passou a produzir um ritmo que compartilhava características comuns a outras regiões interioranas. A sua maior peculiaridade, e considerável influência na música popular, residiu no intercâmbio cultural das regiões de fronteira. Tal singularidade resultou em uma produção musical que mais tarde, após a instituição do novo Estado em 1979, foi identificada como a música regional urbana de Mato Grosso do Sul.⁵⁷

1.2. TEMPESTADES DO TEMPO QUE MARCAM HISTÓRIA: OS SUL-MATO-GROSSENSES E A BUSCA DE UMA IDENTIDADE

Polca ou chamamé
Primeira canção
Roda o tereré,
Canta quem quiser
Lua vai ouvir
Bem que eu queria
Nunca mais sair⁵⁸

A partir do século XVI, a região onde hoje se constitui o Estado do Mato Grosso do Sul foi alvo de expedições espanholas que, atraídas pelas oportunidades ofertadas pelos novos territórios buscaram o extremo oeste do continente. Contudo, foi a partir do século XVII que novas incursões efetivadas pelos bandeirantes paulistas se tornaram mais frequentes. Geralmente as bandeiras partiam de São Paulo, motivadas pela busca e descoberta de metais preciosos e de indígenas nas reduções jesuíticas. Também significativa, foram as comitivas de açouqueiros que traziam escravos para serem utilizados como remeiros, com o intuito de vencer quilômetros de varadouros e a força dos rios, como o Paraguai e o Paraná.⁵⁹

Na gama de interesses dos viajantes estava a atual capital de Mato Grosso, Cuiabá, que abrigava grupos de exploradores. Estes, devido:

[...] a fama da nova descoberta, [...] enfrentaram perigos sem conta, atravessando o sertão bruto, vencendo mais de quinhentas léguas, em canoas, partindo de “Araraguaba” descendo o Tietê, o rio que nasce no

⁵⁷ CAETANO, Gilmar Lima. A música regional urbana de Mato Grosso do Sul. *Revista NUPEM*, Campo Mourão, v. 4, n. 6, jan./jul. 2012. Disponível em: <http://www.fecilcam.br>. Acesso em: 02 de mar. de 2013.

⁵⁸ SIMÕES, Paulo. Paiaguás. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 20 de maio de 2013.

⁵⁹ TEIXEIRA, Rodrigo. *Os Pioneiros: a origem da música sertaneja de Mato Grosso do Sul*. FIC/MS. Campo Grande/MS, 2009. p. 27.

litoral e corre para o interior, e o Grande subindo o Anhandui acima da barra do rio Pardo, atravessando a Vacaria, descendo pelo Mbotetêu e deste subindo pelo Paraguai e o rio Porrudos. Até o Cuiabá.⁶⁰

Nos territórios não explorados pela mineração, ou após o seu declínio com a escassez do ouro, a pecuária bovina e o cultivo da erva-mate foram responsáveis pela ocupação e fixação de vastos territórios na região que hoje constitui os Estados do Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, sendo que as atividades ligadas ao gado e à erva-mate foram desenvolvidas mais intensivamente na região sul, devido a própria ausência de metais preciosos.⁶¹

Relevante também, foi a passagem de tropeiros, gaúchos e paranaenses pela região a partir do século XVIII. As comitivas que transportavam o gado atravessavam o sertão bruto, passando pelo atual Mato Grosso do Sul até os campos de mineração em Mato Grosso e Goiás. Junto as cargas e encomendas, os tropeiros levavam a cultura apreendida de uma região para a outra, sendo que a música representava uma das poucas diversões do grupo, que cantava a saudade e narrava os *causos* nas modas de viola e cururus. Em torno das atividades desses homens se desenvolveu um mundo de interesses que, mesmo após o seu desaparecimento, deixaram profundas marcas por onde passaram.⁶²

Inicialmente as incursões realizadas no extremo oeste brasileiro, assim como as primeiras vilas fundadas na região, motivadas, como já citado, pela pecuária, erva-mate e a mineração, contribuíram para formar a cultura do homem sul-mato-grossense, pois junto as expedições compostas predominantemente por paulistas traziam consigo costumes e crenças – Catira e Cururu –, fundando os primeiros assentamentos e vilas do Estado. Cabe aqui lembrar que cultura “é o conjunto de soluções originais que um grupo de seres humanos inventa, a fim de se adaptar a seu meio ambiente local”⁶³ e nos sertões do Brasil a cultura popular, por ser originária de profundas relações entre a comunidade do lugar e o seu meio tanto natural quanto social, expressa-se por meio da religiosidade, literatura de cordel, modo de vestir, poesia popular, culinária, festas, danças, canções, entre outras diversas manifestações que apresentam semelhanças e particularidades em todo o

⁶⁰ MENDONÇA, Rubens. *História de Mato Grosso*. Mato Grosso do Sul: FCMS. 1982. p. 15.

⁶¹ ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. *op. cit.*, p. 2.

⁶² SOBOLL, Renate Stephanes. *op. cit.*, p. 21.

⁶³ KASHIMOTO, Emília M; *et. alli*. *Cultura, identidade e desenvolvimento local: conceitos e perspectivas para regiões em desenvolvimento*. Revista Internacional de Desenvolvimento Local. Vol. 3, N. 4. 2002. pg. 35.

território nacional. A região Centro-oeste e partes das regiões Sul e Sudeste estão intimamente ligadas à moda-de-viola. Nessas áreas, pode-se encontrar, por exemplo, traços da música do interior paulista no Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul.⁶⁴ Referente a esta última Unidade Federativa, outro item fundamental para compreender a peculiaridade de sua cultura musical consiste na presença hispânica na região que marcou profundamente a sua história influenciando os costumes e tradições da população sul-mato-grossense, pois forneceu a base para um modo de vida singular e um ritmo musical amalgamado às fronteiras. De acordo com Rodrigo Teixeira:

[...] entre 1500 e 1600 a presença de espanhóis foi grande na região sul-mato-grossense. Isso deixou marcas, independentemente das fronteiras políticas estabelecida pelos governantes. Em grande parte do Estado, vários hábitos e costumes do povo paraguaio permaneceram na banda de cá brasileira.⁶⁵

No entanto, mesmo com as excursões e as ocupações de regiões no antigo Estado de Mato Grosso, a ocupação efetiva do território ocorreu após a Guerra da Tríplice Aliança, entre 1864 e 1870. O conflito teve um considerável efeito sobre o atual Estado, que se tornou alvo de intensa migração de brasileiros, que perceberam as belezas, a salubridade do local e as boas terras que permitiam estabelecer moradias e criar o gado.⁶⁶

A imigração, impulsionada pela produção ervateira na década de 1920, também fora significativa na região. Aproximadamente 50% da população estrangeira residente na porção sul do antigo Estado de Mato Grosso era de origem paraguaia e havia imigrado, sobretudo, para os municípios produtores de erva-mate, como por exemplo, Bela Vista, Ponta Porã e Porto Murtinho, com o intuito de trabalhar nos ervais.⁶⁷ Essa intensa imigração de paraguaios legou ao atual Estado de Mato Grosso do Sul gêneros musicais fundamentais para as produções artísticas das gerações posteriores. Além desta influência, os ritmos argentinos que também atravessaram as fronteiras, auxiliaram na composição da esfera musical da região.

⁶⁴ SOBOLL, Renate Stephanes. *op. cit.*, p. 31.

⁶⁵ TEIXEIRA, Rodrigo. *op. cit.*, p. 32.

⁶⁶ SAMPAIO, Iracema. *Mato Grosso do Sul: memória e referência*. Mato Grosso do Sul: Saber. 2006. p. 378.

⁶⁷ HIGA, Evandro Rodrigues. Polca, Guarânia e Chamamé: a persistência da música paraguaia em Campo Grande. USP- Programa de Mestrado em Musicologia. p. 5. Disponível em: <http://www.iaspmal.net>. Acesso em: 12 de abr. de 2013.

Tendo em vista a importância dos ritmos latino-americanos para a formação de uma cultura musical predominante na porção sul do antigo Mato Grosso, importa salientar aqui que tanto a polca quanto a guarânia;

[...] se constituem em gêneros musicais representativos da identidade cultural do Paraguai, enquanto o chamamé, a despeito de ter se originado da polca paraguaia, é identificado como produto cultural do norte da Argentina. Os três gêneros integram o universo identitário da região centro-sul de Mato Grosso do Sul e sua capital Campo Grande.⁶⁸

Mesmo após a fixação das fronteiras nacionais no território, a população sul-mato-grossense estaria para sempre arraigada às tradições, costumes, crenças e ritmos dos países fronteiriços. Esta integração possibilitou o surgimento de um som específico na região, muitas vezes identificado como música de fronteira, como também destacou a origem do homem pantaneiro enquanto produto da miscigenação entre as sociedades indígenas que habitavam a região, negros africanos e europeus.⁶⁹

A essa altura, nas palavras de Rodrigo Teixeira, já havia se consolidado uma miscelânea cultural no Mato Grosso do Sul, em que o cateretê de Minas Gerais e a catira do interior paulista, encontraram-se com o samba afrodescendente, apresentando-se como significativos componentes do “imaginário cultural” de Campo Grande e seu entorno. Além dessas influências somaram-se a esta herança cultural as contribuições de espanhóis, japoneses, vizinhos paraguaios e bolivianos e, sobretudo, dos migrantes sulistas e nordestinos. Esta herança ampliou o desenvolvimento cultural local, possibilitando a configuração da identidade do lugar e de sua população.⁷⁰

Em outras palavras, o processo de colonização, imigração e migração garantiu à música sertaneja do antigo sul de Mato Grosso especificidades que seriam apenas encontradas, inicialmente, no cancionário daquela região. Até a década de 1950, sem qualquer preocupação com o trabalho autoral, as composições eram tocadas

⁶⁸ *Id, ibid.* p.2.

⁶⁹ LEITE, Maria Olívia Ferreira; FURLAN, Sueli Ângelo. Comitiva de Boiadeiros no Pantanal sul-matogrossense: modo de vida e leitura da paisagem. USP - Programa de Pós Graduação em Ciência Ambiental (PROCAM). p. 4. Disponível em: <http://www.uc.pt>. Acesso em: 20 de abr. de 2013.

⁷⁰ TEIXEIRA, Rodrigo. *op. cit.*, p. 29.

[...] para animar bailes, festas de casamento, datas comemorativas, eventos oficiais e, é claro, churrascos e festanças nas fazendas. Este repertório vinha de dois lugares principalmente: da rádio – que foi fundada no Brasil em 1923 e nos anos 1940 já havia se tornado o principal meio de comunicação e mídia de massa do povo brasileiro –, e do cancionero paraguaio. Os grandes artistas do país eram cantores do rádio que estavam no eixo Rio-São Paulo.⁷¹

Porém, não se pode deixar de lembrar que, ao longo das décadas de 1940 e 1950, as características da música de fronteira exerceram influência na música sertaneja do Sudeste, Sul e Centro-oeste, conduzindo, em 1943, artistas como Mario Zan, Nhô Pai e Nhá Fia, a viajarem em direção ao Paraguai com o intuito de assimilar os ritmos latinos-americanos ao som da viola caipira. Na década de 1950, a polca paraguaia, a guarânia e o chamamé passaram a ser incorporados ao ritmo de violas e violões também no sertão paulista, influenciando artistas como Raul Torres, Capitão Furtado, entre outros que, mais tarde, viriam a divulgar a música sul-mato-grossense às cidades brasileiras. Raul Torres, por exemplo, já havia gravado durante a década de 1940 várias guarânias e rasqueados⁷², como por exemplo, “Rio Paraguai”, “Viola Fandanguera”, “Paisagem de Fronteira”, “Cavalo Zaino”, “Morena Linda” e “Mineirinha.”⁷³

A partir de 1950, surgiram os primeiros representantes da música sertaneja do antigo sul de Mato Grosso, agora com trabalhos autorais. Entre os artistas de maior destaque encontravam-se Délio e Delinha. Perfeitamente ajustados à música de fronteira, a dupla partiu de Campo Grande para São Paulo mesmo sem condições para se estabelecer na grande cidade, em um período que, como já citado, os artistas sertanejos estavam em alta e as gravadoras disputavam os novos talentos.⁷⁴ Após enfrentarem muitas dificuldades, em 1959, Délio e Delinha gravaram o primeiro LP de 78 rotações, contendo as músicas “Malvada” e “Cidades Irmãs”, pela gravadora Califórnia. Contudo, foi apenas no final da década de 1960 que viriam a ter retorno com o sucesso, partindo das vendas obtidas no antigo Mato Grosso.⁷⁵

⁷¹ *Id, ibid.*, p. 32.

⁷² Música e dança típica da região centro-oeste e centro-sul, que recebeu influência da polca-paraguaia, do chamamé argentino e do siriri mato-grossense. Ainda hoje, encontra-se muito presente entre as comunidades ribeirinhas de Cuiabá e em Corumbá, atual Mato Grosso do Sul. TEIXEIRA, Rodrigo. *op. cit.*, p. 43.

⁷³ NEPOMUCENO, Rosa. *op. cit.*, p.129.

⁷⁴ TEIXEIRA, Rodrigo. *op. cit.*, p. 43.

⁷⁵ *Id, ibid.*, p. 50.

FIGURA 2 – DÉLIO E DELINHA. FOTO DA DÉCADA DE 1950.



FONTE: <http://elizabethdiariodamusica.blogspot.com.br>. Acesso em: 16 de abr. de 2013.

Outros nomes da música sertaneja do antigo Estado da década de 1960, como Beth e Betinha, Tostão e Guarany, Aurélio Miranda, Amambai e Amambaí, Zacarias Mourão, Zé Corrêa viriam a se destacar como importantes intérpretes da polca paraguaia, da guarânia, do chamamé e do rasqueado. A partir de suas composições, a música daquela região seria conhecida nas grandes cidades brasileiras, influenciando intérpretes da moda caipira de outras localidades ao levar o estilo do som “brasiguai” às rádios de todo o Brasil. Entretanto, a carreira desses pioneiros entrou em declínio entre as décadas de 1970 e 1980, grande parte, por consequência do processo de divisão do Estado do Mato Grosso e suas diferenças no âmbito econômico e social, fundamentais para compreender a música sertaneja sul-mato-grossense e suas variações.

Entre tais diferenças, pode-se destacar a modernização agrícola que alcançou bem mais cedo a região sul do antigo Mato Grosso, incentivada, sobretudo, pela construção da Estrada de Ferro, em 1914, que ligava São Paulo à Campo Grande, já elevada a categoria de cidade em 1899. Contudo, Campo Grande apenas conheceria maiores construções como edifícios, hotéis, escolas, entre outras

obras que viriam a compor uma atmosfera de modernidade na região e atrair assim, muitos migrantes e imigrantes durante as décadas de 1930 e 1940, quando deixou de ser uma cidade rural para se tornar predominantemente urbana. No entanto, o mesmo não aconteceu com a porção norte, que continuava estritamente rural e muito mais ligada a região do Amazonas.⁷⁶ Diante deste cenário vieram a tona discussões em torno da história e identidade sobre a região sul e norte do antigo Mato Grosso, principalmente no sentido de forjar discursos que tornassem inevitáveis a separação do Estado, ressaltando como ponto principal as diferenças entre nortistas e sulistas.⁷⁷

Com a ruptura do antigo Mato Grosso, era necessário responder a questões cruciais sobre a “verdadeira” identidade sul-mato-grossense, uma vez que, no imaginário de homens e mulheres da região sul, tudo que de certa forma representasse a região norte estava associado ao arcaico e ao passado. No entanto, as questões sobre identidade entre nortistas e sulistas já estavam em pauta desde a metade do século XX, com a criação da Liga Sul-mato-grossense, fundada no Rio de Janeiro por um grupo composto por estudantes e latifundiários que almejava a divisão do Estado, e que intencionalmente lembrada, foi retomada por alguns militantes divisionistas durante a década de 1970.

Vale aqui destacar que, até 1943 quando foi criado o território Federal do Guaporé (atual Rondônia), o território mato-grossense era dividido em três diferentes porções: o Norte (abrangendo o atual estado de Rondônia e parte setentrional do Mato Grosso); o Centro (região mais influente devido a capital Cuiabá) e o sul (parte do atual Mato Grosso do Sul que no momento apresentava contorno impreciso).⁷⁸

Porém, desde o século XVI e XVII, devido a descoberta do ouro na região, o centro e sua capital Cuiabá, tornou-se a sede do poder político e administrativo da Capitania e mais tarde da Província. A partir do século XIX, os nortistas se voltaram a construção de uma identidade mato-grossense com o objetivo de “forjar um sentimento de pertencimento [...] útil não só para escamotear as desigualdades

⁷⁶ TEIXEIRA, Rodrigo. *op. cit.*, p. 32.

⁷⁷ CAETANO, Gilmar Lima. *op. cit.*, p. 87.

⁷⁸ QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. Notas sobre Divisionismo e Identidades em Mato Grosso/ Mato Grosso do Sul. *Mato Grosso do Sul: Universidade Federal da Grande Dourados*. v. 1, n. 1, jan./jul. 2007. p. 141. Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu>. Acesso em: 21 de abr. de 2013.

sociais existentes na sociedade local, mas também para unir facções políticas rivais, em torno de um mesmo projeto”.⁷⁹

Inserido neste contexto, surge o *divisionismo sulista* como uma reação àqueles que desde a época colonial “enfeixavam em suas mãos o poder político regional”.⁸⁰

Por um lado, os nortistas⁸¹ criaram entre as muitas imagens e representações positivas sobre o seu grupo a de “sentinelas avançados da civilização no sertão”, em alusão a origem paulista dos bandeirantes e de “revolucionários e “patriotas” para combater a imagem negativa de sanguinários imposta aos bandeirantes”. Por outro lado, os sulistas reforçaram construções imagéticas de “guardiões das fronteiras”, lembrando os famosos conflitos durante a Guerra Grande entre Paraguai e a Tríplice Aliança; “pioneiros” por povoarem um deserto, sustentando a brasilidade da região que a capital mato-grossense desconhecia, além da representação de “raça forte de aventureiros gaúchos” que povoou em grande parte a região.⁸²

Pode-se perceber que ambos os discursos valorizavam seus bens culturais simbólicos e resgatavam as origens europeias e de migrantes, sem mencionar sobre a forte presença indígena na construção da identidade mato-grossense tanto na porção norte quanto na porção sul da região.

Esta afirmação escapa aos propósitos desse trabalho, porém fica um alerta àqueles que compartilham desta reflexão. Por hora o que importa neste momento enfatizar é que os divisionistas sulistas se pautavam em discursos nos quais o Mato Grosso aparecia como atrasado, cuja história estava marcada pelas barbáries acerca do poder, sendo os políticos da porção norte do Estado os culpados pelas mazelas da porção sul, pela má administração e descaso com a região. Vislumbravam também em termos econômicos e políticos a parte sul, não como atrasada e decadente – características do Norte – e sim como desenvolvida e civilizada.⁸³

Os discursos que ressaltavam as diferenças entre a região norte e sul do antigo Mato Grosso foram retomados com maior vigor durante o processo de divisão

⁷⁹ *Id, ibid.*, p. 139.

⁸⁰ CÔRREA, Valmir. apud in: QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. *op. cit.*, p. 141.

⁸¹ Linguajar dos sul-mato-grossenses para designar a cidade de Cuiabá e sua população.

⁸² QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. *op. cit.*, p. 147.

⁸³ *Id, ibid.*, p. 147.

do Estado. A divisão ocorreu em 1977, por razões geopolíticas, uma vez que o país vivenciava uma ditadura militar, que por sua vez, já demonstrava os seus momentos de exaustão. Assim sendo, o então presidente Ernesto Geisel pautado na Doutrina de Segurança Nacional, buscou intensificar a ocupação das regiões fronteiriças e, num duplo, contar “com mais um governo e toda sua estrutura política regional, a favor do regime [...] procurando uma auto-reforma para manter-se”.⁸⁴ Tal divisão à revelia das populações do Mato Grosso resultou num clima de incerteza acerca do que viria a ser a identidade do sul-mato-grossense, fomentando a necessidade de se criar novas simbologias que representassem a cultura do novo Estado.⁸⁵

O embate em torno do processo de separação do antigo Mato Grosso, culminou na formação de novos símbolos culturais na região sul. No que se refere a produção musical dessa região, artistas como Geraldo Espíndola, Paulo Simões, Geraldo Roca, Guilherme Rondon, Carlos Colman, e mais tarde Almir Sater, despontaram como representantes desse novo cenário musical. Esses artistas influenciaram decisivamente na construção e efetivação de um novo imaginário a partir dos Festivais de Música Popular em Campo Grande que, desde 1968 deram início aos primeiros traços da nova música regional sul-mato-grossense. E não foi aleatória a ampla divulgação destas produções à população brasileira, através dos meios de comunicação, como o rádio e a televisão a partir dos anos de 1980.⁸⁶

O historiador e estudioso de Etnomusicologia, Gilmar Lima Caetano, assinala que embora

[...] a referência estético-musical mais popular nessa região tenha sido, ao menos desde a metade do século XX, a música sertaneja de raiz, com Délio & Delinha, Zacarias Mourão, Zé Correa, entre outros, esse ‘novo’ contexto inaugurou uma cena musical inédita, designada como “A moderna música popular urbana de Mato Grosso do Sul”.⁸⁷

⁸⁴ BITTAR, Marisa. apud in: QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. *op. cit.*, p. 158.

⁸⁵ O Estado foi criado em 1977, e efetivou a separação em 1979, em grande parte, consequência de sua proximidade com São Paulo, Minas Gerais e Paraná. A porção sul da região estava mais ligada econômica e culturalmente a região Sudeste e Sul do Brasil, enquanto que a região norte fazia divisa com o Amazonas. Dessa maneira, o sul do antigo Mato Grosso sofreu muito mais cedo o impacto da modernização. Entretanto, os dois Estados compartilham de uma mesma essência cultural, mesmo que se encontre certas peculiaridades em cada um, como por exemplo, a popularidade da viola-de-cocho, muito mais utilizada na região do Pantanal do Mato Grosso, introduzida na festa de São Gonçalo. (TEIXEIRA, 2009).

⁸⁶ TEIXEIRA, Rodrigo. *op. cit.*, p. 35.

⁸⁷ CAETANO, Gilmar Lima. *op. cit.*, p. 83.

Essa dicotomia, entre “atraso” e desenvolvimento econômico, assim como as inquietações acerca da identidade no antigo Estado de Mato Grosso, contribuíram para gerar uma “comunidade de sentido”, frente a ausência de novos símbolos que representassem a cultura musical do atual Estado de Mato Grosso do Sul. E novamente compartilhando das indicações de Bronislaw Bazcko, pode-se inferir que “os símbolos só são eficazes quando assentam numa comunidade de imaginação”.⁸⁸ Nesse sentido, o novo contexto que resultou em uma atmosfera de incertezas e repercutiu nos imaginários sociais da população sul-mato-grossense, gerou a necessidade de produzir uma nova identidade cultural distinta da do antigo estado de Mato Grosso. E nesse momento, a música foi significativa para a formação de simbologias que pudessem suprir tais anseios, afinal, é por meio do imaginário que se atinge os medos, os anseios e as esperanças de uma população. É nele que as sociedades constroem os seus objetivos, suas expectativas, assim como os laços de identificação e diferenciação com o outro, pois o imaginário social se expressa por ideologias, mitos, ritos, utopias e símbolos.⁸⁹

Além de pautada em diversos símbolos, a nova geração de músicos estava muito bem amparada pelos veículos de comunicação, o que facilitou a difusão do que viria a ser o novo Estado de Mato Grosso do Sul e a sua música, que recebera a influência de sons estrangeiros, os ritmos latinos e da própria música sertaneja, entre outros estilos musicais brasileiros. Os Festivais de Música Popular de Campo Grande, realizados entre os anos de 1968 e 1972, apresentaram artistas que se engajaram na difusão das representações regionais e mostraram por meio de suas composições e performances uma afinidade estética-musical que incluía:

[...] a fusão de elementos universais da música *pop* (rock, blues, *folk*, jazz, bossa nova, etc.), amplamente difundidos através de grandes veículos de comunicação (TV, rádio, cinema, imprensa escrita, etc.), com informações inerentes a linguagem musical dos países latinos, especialmente do Paraguai (polca paraguaia, guarânia e chamamé). Deve-se considerar também a influência da música gaúcha, cultivada nos CTGs, bem como a música sertaneja de raiz. Todas essas informações foram importantes no arranjo desse novo universo sonoro, experimentalista e híbrido.⁹⁰

⁸⁸ BACZKO, Bronislaw. *A imaginação social*. In: Leach, Edmund et Alii. Anthropos-Homem. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p. 319.

⁸⁹ BACZKO, Bronislaw. *A imaginação social*. In: Leach, Edmund et Alii. Anthropos-Homem. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p. 304.

⁹⁰ CAETANO, Gilmar Lima. op. cit., p. 83.

Esses artistas se tornaram difusores e contribuíram para legitimar uma identidade cultural que se idealizava no Mato Grosso do Sul e suas composições versavam principalmente sobre o Pantanal e suas belezas, o que os conduziu a se autointitular em músicos pantaneiros.⁹¹

Em fins de 1970, em pleno processo de estruturação política e administrativa por conta da cisão do Estado de Mato Grosso, foi formado, pelos irmãos Espíndola, o grupo Tetê e o Lírio Selvagem que se transformou no símbolo da nova cena artística da época e da nova mentalidade urbana e cultural do Mato Grosso do Sul. Além de terem sido os primeiros da região a gravar com uma produtora multinacional, nos anos de 1980 – Polygran – as canções do grupo foram amplamente divulgadas nos programas de televisão e rádio. Em suas interpretações Tetê e o Lírio Selvagem apresentavam-se ligados a uma linguagem preservacionista, de consciência ambiental e de proteção do Pantanal, assim como a temática de suas músicas que defendia os mesmos valores.⁹²

FIGURA 3 - TETÊ E O LÍRIO SELVAGEM – FOTO DE 1979 – DA ESQUERDA PARA A DIREITA, GERALDO, ALZIRA, TETÊ E CELITO.



FONTE: <http://weloverocknroll70nobrasil.blogspot.com.br/2011/07/tete-e-o-lirio-selvagem.html>. Acesso em: 17 de abr. de 2013.

⁹¹ *Id, ibid.* p. 84.

⁹² *Id, ibid.* p. 84.

O primeiro LP do grupo, *Tetê e o Lírio Selvagem* – Phillips, 1978 – deu início ao conceito estético que para alguns, 30 anos depois, viria a se chamar *polca rock*, ou seja, a fusão de elementos do chamamé, da polca paraguaia e do *rock* norte-americano.⁹³

O grupo foi eleito representante da música do Mato Grosso do Sul, pois apesar de seu repentino aparecimento, por meio de suas canções e performances, cooptaram os imaginários sociais e muitos sul-mato-grossenses, sobretudo jovens, passaram a defender que no novo Estado:

[...] os problemas evidenciados nos grandes centros urbanos, como a poluição, a violência, não haviam atingido as belezas naturais, vistas como espaços ainda não danificados pela ação humana, de uma população atenta as questões de consciência preservacionista.⁹⁴

Todavia, é de bom tom lembrar que, neste período em que o LP foi lançado, o Mato Grosso do Sul já apresentava um cenário urbano que não mais correspondia a imagem do lugar exótico e natural apresentado pelos músicos. Durante a década de 1980, a música regional de Mato Grosso do Sul começou a ganhar contornos mais precisos. Com a intenção de recuperar os festivais regionais de Campo Grande – de fundamental importância para a modernização da música do novo Estado –, foi realizado em 1982, junto a TV Morena e a Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, o Festival Prata da Casa, que reuniu diversos artistas sul-mato-grossenses, como por exemplo, Geraldo e Celito Espíndola – que despontavam em carreiras solos por conta do fim de Lírio Selvagem –, Almir Sater, Guilherme Rondon, Paulo Simões, Lenilde Ramos, entre muitos outros.⁹⁵

O Festival rendeu o LP *Prata da Casa* e foi considerado por vários críticos a expressão mais fidedigna da música sul-mato-grossense; um marco histórico que registrou definitivamente os músicos pantaneiros. A partir desse LP, a música do Mato Grosso do Sul estava consolidada, pois apresentava um híbrido cultural que transitava entre o *rock*, o *folk* e as canções regionalistas, sendo que todas as

⁹³ Nesse ponto, como já citado, a música sertaneja de raiz na região sul-mato-grossense já estava bastante distante dos artistas da década de 1950, e a produção do grupo Tetê e o Lírio Selvagem surgiu em paralelo com as influências do rock na música sertaneja durante os anos 80. CAETANO, Gilmar Lima. op. cit., p. 90.

⁹⁴ CAETANO, Gilmar Lima. op. cit., p. 90.

⁹⁵ *Id, ibid.* p. 90.

composições tratavam do indígena, da natureza e do Pantanal como temas centrais de seus parâmetros poéticos.⁹⁶

Entre o lançamento do grupo dos irmãos Espíndola, na década de 1970, e a geração do Festival Prata da Casa, durante a década de 1980, os parâmetros poéticos e musicais do que viria ser a “música pantaneira” se consolidaram em uma estética inovadora.⁹⁷

E foi nessa conjuntura de construção e efetivação de novas representações no estado de Mato Grosso do Sul que se destacou o cantor e compositor campo-grandense Almir Sater que, ponteando e rasqueando, ressignificando modas antigas, compondo e transitando entre o clássico, o popular, o *blues* e o *country*, despontou no cenário musical como um instrumentista completo, com sotaque matuto, conferindo charme ao chapéu boiadeiro e perfeitamente assimilado pela MPB.⁹⁸

As composições de Almir Sater se ajustaram ao contexto pelo qual passava a música sertaneja e a influência estrangeira e parceria com estilos musicais distintos são evidentes em sua trajetória artística. Entretanto, como será discutido no decorrer desse trabalho, o músico se mostrou sempre imune às seduções da cidade, almejando as coisas da terra em suas letras, para valorizar assim, a viola e a música popular brasileira.

⁹⁶ *Id, ibid.* p. 91.

⁹⁷ *Id, ibid.* p. 93.

⁹⁸ NEPOMUCENO, Rosa. *op. cit.*, p.195.

2. TUDO É SERTÃO, TUDO É PAIXÃO, SE O VIOLEIRO TOCA: ALMIR SATER E A POESIA CABOCLA

2.1. EU VOU TOCANDO OS DIAS: A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE ALMIR SATER

Nesse Mato Grosso
Desde os tempos de menino
Quando eu comecei a percorrer
Os seus caminhos
E desse chão eu fiz o meu lugar
Nos meus sonhos quis plantar
E a colheita há de vir⁹⁹

Almir Eduardo Melke Sater nasceu em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, em 14 de novembro de 1956. Desde pequeno já gostava das coisas do campo, dos animais e da música caipira. Devido as influências dos amigos de seu pai, que gostavam da Bossa Nova, estudava violão, mas logo conheceu a viola pela rádio, a qual ouvia João Pacífico, Tonico e Tinoco, Tião Carreiro, entre outros representantes da música de “raiz”.¹⁰⁰ Assim, o garoto passou a adquirir grande gosto pelo instrumento de dez cordas, pelas modas de viola, repentes, pagodes e toadas.¹⁰¹

Almir precisou sair de Campo Grande, para cursar a Faculdade de Direito, e quando chegou ao Rio de Janeiro, não demorou a ter certeza de sua sina, pois pouco habituado com a vida na cidade passava horas sozinho tocando violão. Em suas caminhadas pelo Largo do Machado teve o seu primeiro encontro com o mineiro Tião Carreiro e, após esse momento, comprou uma pequena viola barata. Logo em seguida, decidiu largar o curso de Direito – pois já havia repetido três vezes o mesmo ano – e voltar à sua cidade natal para se dedicar a música.¹⁰² Já em Campo Grande, criou um grupo de pesquisa sobre música caipira e latino-americana – para aperfeiçoar o dedilhar na charanga, viola e bandolin – e formou a dupla Lupe & Lampião, em que era o Lupe. Em 1979 tentou a sorte em São Paulo, onde conheceu a conterrânea Tetê Espíndola, cantora e instrumentista da música popular sul-mato-grossense, além de Diana Pequeno, cantora e compositora de Salvador.

⁹⁹ SATER, Almir. Milhões de Estrelas. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 20 de maio de 2013.

¹⁰⁰ SATER, Almir. Entrevista concedida a Renato Zadi. In: Conexão Entrevista. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch>. Acesso em: 19 mai. 2013.

¹⁰¹ NEPOMUCENO, Rosa. *op. cit.*, p.391.

¹⁰² *Ib, ibid.*, p. 390.

Almir Sater nunca frequentou uma escola de música, e seus estudos baseavam-se no ouvir e tocar na companhia de violeiros tradicionais, entre eles o violeiro que conheceu no Largo do Machado. Com Tião Carreiro, aprendeu o *swing* da viola, pois o mineiro trouxe o samba para a música caipira, fazendo com que o jovem Almir custasse a aprender o balanço da viola combinado com acordes de violão. Foi na gravação do seu primeiro disco que contou com a parceria de Tião, que, nesse momento, já havia se tornado seu grande amigo e mestre:

Eu disse que era seu fã, me derreti e ele ficou surpreso, porque não imaginava que sua música pudesse ter chegado ao pessoal mais novo. De fato, aquelas modas nunca chegaram perto de minha geração. Nosso papo fluiu e ficamos amigos. Eu sempre curioso, ele sempre vaidoso de ter uma pessoa perguntando coisas. Eu sentava na sua frente e dizia ‘faz de novo, repete, deixa eu ver’. O toque de sua viola é muito especial, difícil de ser assimilado, tem que escutar muito pra entender o caminho das mãos. Aprendi a fazer a batida do Tião, puxando pro meu jeito.¹⁰³

Na produção desse primeiro disco, gravaram no “No quintal de Casa”, instrumental de Almir Sater, transformada em um pagode caipira de Tião Carreiro. No entanto, a influência que o mineiro exerceu na carreira de Sater não se limitou apenas no modo como tocava a viola. Tião já gostava de criar, experimentar e passear por estilos e temáticas musicais distintos à música caipira – como os já citados acordes do samba mesclados ao som da viola, que originaram o pagode caipira. Também, utilizava sanfona, teclados, harpas, violinos, guitarras e contrabaixos em suas gravações. Por isso, o mineiro conferiu ao seu legado musical características próprias, um jeito original de reinventar o som da viola e a poesia de suas letras.¹⁰⁴

Tião Carreiro recorria frequentemente a símbolos que o identificavam como representante típico da música caipira, de forma geral, elementos do cancioneiro interiorano, como por exemplo, os romances cantados pelas duplas em terça e as temáticas baseadas na vida dura e bela do campo. No entanto, o mineiro explorava também temáticas que faziam referências ao modo de vida urbana e ao progresso, assim como a utilização de instrumentos eletrificados “não típicos” da música “raiz”.

¹⁰⁵ A criação artística de Tião influenciou na forma como Almir Sater compõe suas

¹⁰³ *Ib, ibid.* p. 392.

¹⁰⁴ SOUSA. Rainer Gonçalves. *op. cit.*, p. 148.

¹⁰⁵ SOUSA. Rainer Gonçalves. *op. cit.*, p. 149.

músicas, uma vez que este absorveu a dinâmica com que o mineiro utilizava instrumentos variados sem deixar de lado a sua estética musical.

FIGURA 4 - TIÃO CARREIRO E ALMIR SATER NO PROGRAMA VIOLA, MINHA VIOLA DA TV CULTURA.



Fonte: <http://blogdojosecarlosfarina.blogspot.com.br>. Acesso em: 5 de mar. de 2013.

Outra admiração despertada no sul-mato-grossense foi pela viola de Renato Andrade, com quem aprendeu a afinar o instrumento num rio-abaiixo¹⁰⁶. Almir Sater acredita que “as afinações sugerem coisas, cada uma tem sua magia,”¹⁰⁷ e adotou, para a maior parte de suas obras, a afinação cebolão e suas variações em *mi* e *ré*. Também descobriu a afinação em *dó* que, segundo ele, nunca viu alguém utilizá-la. Instrumentistas como Rafael Rabello e George Benson também se tornaram referência para o cantor e compositor. Foram todas essas informações que o conduziram para o estúdio, na gravação de seu primeiro LP, *O Estradeiro*, em 1981. Além da faixa com Tião, “Canta Viola”, o LP conta com as músicas “Flor do Amor”, “Estradeiro”, “Luz da Fé”, “O Capricho e a Pimenta”, “Bicho Preguiça” – as quatro últimas em parceria com Paulo Klein. A obra apresenta também a canção “Semente”

¹⁰⁶ Variação das afinações da viola, como por exemplo, afinação cebolão em *mi* ou *ré* maior, rio-abaiixo alterada.

¹⁰⁷ NEPOMUCENO, Rosa. *op. cit.*, p. 392.

em parceria, agora com Paulo Simões e “Aqui, Agora Crianças” de Simões Geraldo Rocca.¹⁰⁸

Semente¹⁰⁹

(Almir Sater- 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
 [...]

O jovem violeiro do Mato Grosso do Sul pegou a mídia de surpresa, pois reinventou o jeito de tocar a viola, acrescentado novos ares a música caipira. A qualidade das melodias, os arranjos e combinações de violões e violas, a mistura de harpas e violinos paraguaios, o som da fronteira fundido ao som mineiro e do interior paulista, junto às pegadas do *blues*, chegava sem resistência as plateias dos grandes centros urbanos. Dessa forma, Almir Sater aliou “a tradição à linguagem de sua geração, o arrasta-pé a um som meio roqueiro. E, além de tudo, sabia fazer boa poesia.”¹¹⁰

Cabe aqui lembrar que, entre o fim da década de 1970 e durante a década de 1980 se consolidava o termo *sertanejo-pop* e a utilização de guitarras elétricas e contrabaixos invadiam os shows. Portanto, investia-se cada vez mais nas aparelhagens e apresentações, devido a própria exigência do mercado da música sertaneja que procurava ampliar o seu público, ao concorrer com outros estilos musicais. Outro sinal de vitalidade para àqueles artistas que objetivavam sobreviver no meio sertanejo, estava relacionado a influência da música estrangeira, como por exemplo, o *country*, *rock'n'roll*, *blues* e o *folk* norte-americano; e os ritmos fronteiriços, mais expressivos nos Estados de Mato Grosso do Sul e Mato Grosso, no qual já estava amalgamada a cultura musical daquelas regiões. Dessa forma, estabeleciam-se na cena musical aqueles músicos que estivessem ajustados as novas tendências e acompanhavam as novas tecnologias.

¹⁰⁸ *Id. Ibid.*, p. 394.

¹⁰⁹ SIMÕES, Paulo; SATER, Almir. Semente. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 11 de abr. de 2013.

Após participar do Festival Prata da Casa, que objetivava valorizar a linguagem regionalista, Sater lançou o seu segundo LP, *Doma* (1982), em que surgiu a parceria com Renato Teixeira, cantor e compositor. Nesse momento, Almir Sater já estava consolidado como um dos representantes da música regional sul-mato-grossense e a sua popularidade significava vitalidade no meio artístico. No disco é recorrente a referência a ícones vinculados ao indígena, matas, florestas, Pantanal, bem como acordes da guarânia, polca paraguaia e do rasqueado, características típicas dos artistas que viriam representar a música do Mato Grosso do Sul, gestados nos festivais de música popular, entre os anos de 1968 e 1981, sobretudo o Festival Prata da Casa. Além disso, no LP, pode-se encontrar alusões as temáticas andinas, como em “O Último Condor”:

O Último Condor¹¹¹
(Almir Sater)

Seca o gigante do mundo penado
Vaga tangido
Brada gemidos
Sai derradeiro vivente a voar
Cordilheiras passadas na vida

Vai e cai e cansa distante
Neste rasante longe dos montes
Ser coração no latejo final
No abismo da fera faminta
Treme a terra e perde a paz

Vai condor, cai condor
Cai condor

No plano artístico, para Almir Sater, a recepção do LP foi importante para afirmar sua posição como um dos representantes da cultura musical da região sul-mato-grossense, estabelecendo-o como um legítimo músico pantaneiro, além de mantê-lo firme no mercado fonográfico.

A partir do segundo disco, a parceria entre Sater e Teixeira produziu composições de grande sucesso que os identificou na forma como idealizavam suas músicas e encaminhavam as suas carreiras. Nas palavras de Renato Teixeira, “a parceria com Almir Sater é um grande momento na minha história. Juntos,

¹¹⁰ NEPOMUCENO, Rosa. *op. cit.*, p. 394.

¹¹¹ SATER, Almir. O Último Condor. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 12 de abr. de 2013.

compomos alguns sucessos que são fundamentais para a sustentação das nossas carreiras. As mais conhecidas são ‘Um Violeiro Toca’ e ‘Tocando Em Frente’.” ¹¹²

Um Violeiro Toca¹¹³

(Almir Sater - Renato Teixeira)

Quando uma estrela cai, no escurão da noite,
e um violeiro toca suas mágoas.
Então os "óio" dos bichos, vão ficando iluminados
Rebrilham neles estrelas de um sertão enluarado.

Quando o amor termina, perdido numa esquina,
e um violeiro toca sua sina.
Então os "óio" dos bichos, vão ficando entristecidos
Rebrilham neles lembranças dos amores esquecidos.

Quando o amor começa, nossa alegria chama,
e um violeiro toca em nossa cama.
Então os "óio" dos bichos, são os olhos de quem ama
Pois a natureza é isso, sem medo, nem dó, nem drama
Tudo é sertão, tudo é paixão, se o violeiro toca
A viola, o violeiro e o amor se tocam.

Aos poucos, Almir Sater e Renato Teixeira, foram fortalecendo contatos com músicos de gerações próximas, como por exemplo, Tavinho Moura, de Belo Horizonte, Passoca, de São Paulo, Paulo Simões e Geraldo Rocca do Mato Grosso do Sul, entre outros, com trabalhos que apontavam para a mesma direção: temáticas que falavam das paixões da terra natal. ¹¹⁴

Mesmo que conhecido como experimentalista musical, devido a sua produção repleta de influências – música *folk*, inglesa, paraguaia, portuguesa e a utilização de instrumentos variados –, Almir Sater resguardou traços genuínos da música caipira em suas produções. Durante a entrevista para o programa Conexão, da NGT, o compositor comentou sobre as inspirações de sua música:

Gostava de tocar charango¹¹⁵, e da mistura da música mato-grossense com a paraguaia, andina, música *folk* e Beatles. Mas o fundo de minha música é a viola caipira, a música popular. Não é regional, pois no Mato Grosso não tinha tradição de violeiro lá, ali é mais influência da música paraguaia, das polcas, da sanfona, harpa.¹¹⁶

¹¹² TEIXEIRA, Renato. Entrevista. Disponível em: <http://www.renatoteixeira.com.br>. Acesso em: 12 de abr. de 2013.

¹¹³ SATER, Almir; TEIXEIRA, Renato. Um Violeiro Toca. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 12 de abr. de 2013.

¹¹⁴ NEPOMUCENO, Rosa. *op. cit.*, p. 394.

¹¹⁵ Pequeno instrumento de cordas sul-americano da família do alaúde.

¹¹⁶ SATER, Almir. Entrevista concedida a Renato Zadi. In: Conexão Entrevista. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch>. Acesso em: 19 mai. 2013.

As composições de Sater, de maneira geral, retratam o cotidiano e os costumes da vida no pantanal assim como os amores, a natureza, sugerindo um sentimento nostálgico aos ouvintes. De forma peculiar ele transita livremente entre a música popular, a sertaneja, Villa-Lobos, os pagodes de Tião Carreiro, assim como a música fronteira do Mato Grosso do Sul, entre outras que compõem a cultura regional, como por exemplo, a canção “Boiadeiro de Nabileque” que será analisada no decorrer deste trabalho.

Por hora, o que importa aqui salientar é que a descrição da riquezas naturais do Pantanal e do homem e o seu trabalho com o gado, contidas nas composições do artista campo-grandense, evidenciam o cotidiano do pantaneiro¹¹⁷. Afinal, o boiadeiro é uma figura típica da região e representa grande parte dos trabalhadores.

Torna-se interessante a análise da arte da capa do LP *O Estradeiro*, junto as suas músicas, uma vez que o cantor e compositor aparece como um típico boiadeiro da região.

FIGURA 5 – CAPA DO ALBÚM O ESTRADAIRO, DE 1981.



FONTE: <http://www.acervoorigens.com>. Acesso em: 10 de março de 2013.

¹¹⁷ Nativos da região do Pantanal, ou que habitam a região há mais de vinte anos, compartilhando dos costumes regionais que caracterizam a cultura local. LEITE, Maria Olívia Ferreira; FURLAN, Sueli Ângelo. *op. cit.* p. 4.

A imagem expressa parte da cultura dos boiadeiros do Mato Grosso do Sul, quando se unem ao redor de uma fogueira para tocar viola e violão e beber *tereré*¹¹⁸ durante as longas comitivas de gado nos territórios de pastagens.¹¹⁹

Ao evocar a imagem estética do pantaneiro, o violeiro busca resgatar o modo de vida simples dessas personagens, assim como a idealização da vida campestre, retratando os sentimentos e esperanças do peão boiadeiro e o contexto social no qual ele vive, sempre tendo como base de suas composições a viola caipira.

Almir Sater sempre pesquisou sobre a música regional, e para tanto, em 1984, fez uma longa viagem pelas terras do Mato Grosso do Sul, com o objetivo de desvendar a música, os costumes, tradições e o jeito peculiar de viver pelas regiões pantaneiras. O trabalho de pesquisa resultou no documentário musical *Comitiva Esperança*, produzido por Paulo Simões com parceira da Tatu Filmes, de São Paulo. A produção narra, de maneira poética, a trajetória e a força do povo sul-mato-grossense, buscando revelar a alma do pantaneiro e a peculiaridade de sua cultura, além da gravação do *Instrumental I*, em que Sater mostra a qualidade de violeiro, misturando gêneros regionais como cururus, maxixes, chamamés, arrasta-pés com sonoridades urbanas que resultaram num trabalho eclético inovador.¹²⁰

Ao lado de Sérgio Reis, Sater registrou a longa caminhada pela região sul-mato-grossense na música “Comitiva Esperança” em 1990:

Comitiva Esperança¹²¹
(Almir Sater - Sérgio Reis)

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 Paiguás
Vai descendo o Piqueri, o São Lourenço e o Paraguai
Tá de passagem, abre a porteira, conforme for pra pernoitar
Se a gente é boa, hospitaleira, a Comitiva vai tocar
Moda ligeira, que é uma doideira, assanha o povo e faz dançar
Ou moda lenta que faz sonhar

¹¹⁸ Bebida típica da região do Mato Grosso. Dentro de uma guampa (chifre de boi), coloca-se a bomba (pipeta de metal com um tipo de filtro/peneira), um punhado de erva mate, água, e bebe-se através desta bomba. O mate é tomado com água quente e o tereré com água fresca ou gelada.

LEITE, Maria Olivia Ferreira; FURLAN, Sueli Ângelo. *op. cit.* 5.

¹¹⁹ *Id, ibid.* p. 4.

¹²⁰ SILVA, Luane Prado Gomes; FREITAS, Silvane Aparecida de. O sujeito marcado pela ideologia da música “Tocando em Frente” de Almir Sater e Renato Teixeira. Disponível em: <http://periodicos.uems.br>. Acesso em: 25 de abr. de 2013.

¹²¹ SATER, Almir; REIS, Sérgio. *Comitiva Esperança*. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 25 de abr. de 2013.

Onde a Comitiva Esperança chega já começa a festança
 Através do Rio Negro, Nhecolândia e Paiaguás
 Vai descendo o Piqueri, o São Lourêço e o Paraguai
 É, tempo bom que tava por lá,
 Nem vontade de regressar
 Só vortemo eu vô confessar
 É que as águas chegaram em Janeiro, deslocamos um barco ligeiro
 Fomos pra Corumbá.

A canção “Comitiva Esperança”, que representa o documentário, narra de forma sensível a cultura sul-mato-grossense caracterizada pela *gente boa e hospitaleira* que abre a *porteira* e inicia a *festança*, para ver e ouvir a *moda de viola* que *a faz sonhar* e relembrar os diferentes momentos de sua vida nas terras do Pantanal.

Já, no disco *Cria*, lançado no ano de 1986, com a introdução de guitarras, sax, contrabaixos e teclados, a melodia apresenta-se mais *pop*. Com o objetivo de ampliar o seu público e garantir sua permanência no mercado fonográfico, a gravadora 3M decidiu modificar a imagem do artista, acrescentando um ar menos regional ao seu estilo e devido a essa estratégia Almir Sater aparece na capa do LP com o corte de cabelo moderno e a gola do blazer levantada, fazendo referência as novas tendências da música sertaneja durante a década de 1980 e aos artistas que dominavam a cena musical no período, como por exemplo, Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo.

FIGURA 6 – CAPA DO ALBÚM CRIA, DE 1986.



FONTE: <http://www.musiconline.com.br/almir-sater>. Acesso em 11 de março de 2013.

No entanto, o que importa aqui destacar é que mesmo entre as estratégias de se manter no mercado fonográfico, o que de fato ocorreu, Almir Sater sempre manteve seu estilo musical e estético, e mesmo diante das novidades geradas pela tecnologia e ritmos musicais estrangeiros, o cantor e compositor continuou com as suas melodias simples e bem trabalhadas. Além disso, manteve o foco nas temáticas que traziam o seu público para o clima da vida campestre e idealizavam a vida rural, com a constante referência ao amor, a saudade e a amizade, sem abrir mão da viola caipira, o que lhe reservou um aspecto singular e original durante toda sua carreira musical.¹²²

O disco *Cria* rendeu novas parcerias com Renato Teixeira, em “Missões Naturais” e “Trem de Lata”, além de consagrar a moda de viola “Capim de Ribanceira”:

Capim de Ribanceira¹²³
(Almir Sater)

É madrugada e eu na beira da estrada
A lua cheia minguada e de repente apareceu
Um cavaleiro de bota e chapéu de couro
Me lembrando um velho mouro
Lá fiquemo ele mais eu
Cruzou os pés, apiou do seu cavalo
Deixou a rédea no talo de uma roseira sem flor
Diz que seguia pelo mundo solitário
E quebrava todo galho
Apartando toda dor
[...]

Entretanto, o visual moderno adotado devido as “exigências” mercadológicas não durou muito tempo e logo o sul-mato-grossense assumiu de vez a imagem do pantaneiro, engajando-se num dos acontecimentos mais importantes para a identidade musical do Mato Grosso do Sul.

Entre os anos de 1987 e 1993, foi promovido pela Reserva Nacional, o evento *Pantanal Alerta Brasil* que reuniu artistas plásticos, escritores, cineastas, jornalistas e músicos de todo o país na intenção de conscientizar a população brasileira sobre a preservação do Pantanal.¹²⁴

¹²² RODRIGUES, Indira; LAIGNIER, Pablo; BARBOSA, Marialva. Da Viola Ao Teclado: uma análise da transição da música sertaneja da década de 80 até os dias atuais. Rio de Janeiro: UFRG. 2012. p. 3. Disponível em: <http://www.intercom.org.br>. Acesso em: 2 de maio de 2013.

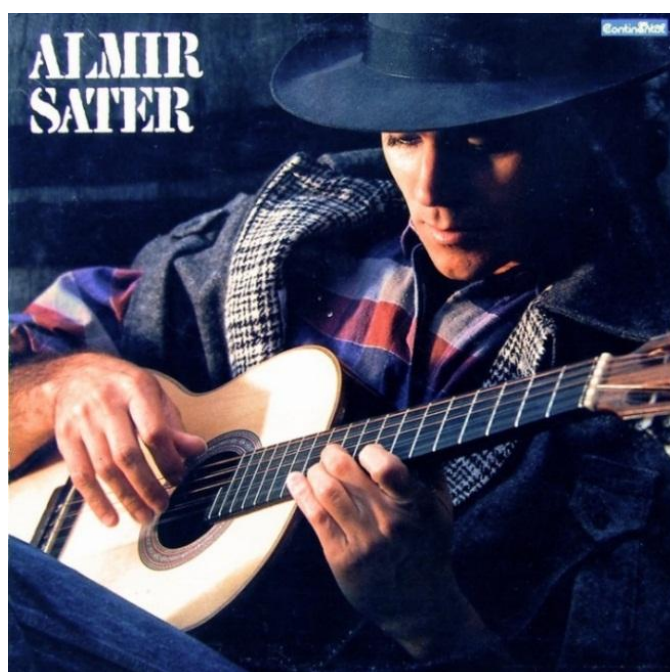
¹²³ SATER, Almir. Capim de Ribanceira. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 21 de abr. de 2013.

¹²⁴ CAETANO, Gilmar Lima. *op. cit.*, p. 93.

A primeira edição do evento ocorreu nos dias 19 e 20 de dezembro de 1987, no Museu da Imagem e do Som de São Paulo e reuniu os artistas Almir Sater, os irmãos Celito, Alzira e Geraldo Espíndola, Guilherme Rondon, João Figar, Paulinho Simões e Toninho Porto. Esses artistas divulgaram por meio de suas composições e interpretações os problemas relacionados ao meio ambiente como também a cultura da região para todo o país. A experiência rendeu bons frutos, pois a partir desse momento, passaram a ser reconhecidos como representantes da cultura sul-mato-grossense.¹²⁵

Após a participação no evento *Pantanal Alerta Brasil*, que cristalizou por vez a viola pantaneira de Almir Sater, o campo-grandense viajou para os Estados Unidos para participar do *International Fair Festival*, em Nashville, capital da *country-music*. O resultado foi a gravação do disco *Rasta Bonito* (1989), pela Continental, no qual aliou o ritmo do violeiro ao dos violinistas, gaitistas e tocadores de banjo estadunidenses. Nessa mistura, o som caipira ganhou fortes traços da música *country*, dividindo o disco entre músicas como “*Homeless Souls*”, em parceria com Joe Loech, e “*Tennessee Waltz*”, no qual misturou a um clássico do interior paulista, “*Tristeza do Jeca*”.

FIGURA 7 - CAPA DO ALBÚM RASTA BONITO, DE 1989.



FONTE: <http://flashbackanos80jf.blogspot.com.br>. Acesso em 11 de março de 2013.

¹²⁵ CAETANO, Gilmar Lima. *op. cit.*, p. 93.

Em 1990, Almir Sater que já surpreendera críticos e a mídia, estava muito bem integrado ao cenário e à música do Pantanal, e tal integração não demorou em chamar a atenção das emissoras de televisão, pois “foi só colocar a cara na telinha para se transformar num galã rural, conquistando plateias improváveis para quem escolhera tocar um instrumento tão desconhecido e menosprezado pela classe média”.¹²⁶

Estreou em *Pantanal*, telenovela de Benedito Ruy Barbosa, da emissora Manchete. Ao mesmo tempo em que firmava sua imagem, o artista lançava o disco *Almir Sater no Pantanal*, no qual abria com a faixa “Chalana”, obra de Mario Zan e Arlindo Pinto, seguida de uma das obras mais expressivas da parceria com Renato Teixeira, a já citada, “Um Violeiro Toca”.

No mesmo ano lançou *Instrumental II*, viajando entre afinações e estilos, passando por Villa-Lobos, em “Mazurca”, retratando o folclore da região do Jequitinhonha, em “Beira Mar”, e afirmando sua influência da música da divisa com “Rasta” e “Fronteira”.¹²⁷

Devido ao grande sucesso em sua estreia na televisão, no ano seguinte, atuou como protagonista da telenovela *Ana Raio e Zé Trovão*, também da emissora Manchete, escrita por Marcos Caruso. Enquanto protagonizava, seus shows lotavam ginásios e teatros numa turnê que começou em outubro de 1991 e terminou em maio do ano seguinte, completando noventa e seis shows, em sessenta e sete cidades e vinte e três capitais.¹²⁸

Nesse período, surgiram novas parcerias e regravações, como em “Cavaleiro da Luz”, com João Bá; a moda de viola com Renato Teixeira, “Hora do Clarão”; um clássico caipira, “Moreninha Linda”, de Tonico, Priminho e Maninho; além de reafirmar a sua admiração por Tião Carreiro, em “Cabelo Loiro”. Dois anos depois, lançou o disco *Terra dos Sonhos* (Velas, 1994), no qual apresentou melodias suaves em “É Necessário”, pegadas de *blues* no instrumental “O Ganso”, e uma moda de viola estilizada, em “Viola Fora de Moda”. Depois disso, foi para o Pantanal e voltou ao cenário artístico somente em 1996, quando convidado para atuar em O

¹²⁶ NEPOMUCENO, Rosa. *op. cit.*, p. 390.

¹²⁷ *Id. Ibid.*, p. 396.

¹²⁸ *Id. Ibid.*, p. 396.

Rei do Gado, da emissora Rede Globo, de Benedito Ruy Barbosa, para contracenar com Sérgio Reis.¹²⁹

É de bom tom ressaltar que nas telenovelas, Sater interpretava sempre personagens ligados à sua própria imagem: um músico sertanejo ou um peão boiadeiro. O fato é que o título de galã e a popularidade que aumentara significativamente devido as novelas alavancaram a carreira do cantor e o tornaram extremamente popular em todo o Brasil. Devido a esta inserção na mídia, o ritmo da viola pantaneira chegou às salas das famílias de todas as regiões do país, afirmando o som da viola sul-mato-grossense como o som do Pantanal.

Entre 1986 e 1995, Almir Sater desfrutou de grande popularidade, ocasionada, principalmente, por sua exposição nos meios midiáticos. Entretanto, devido ao modo como encaminhava a sua carreira, mantendo-se sempre na mesma linha musical, perdeu muito de sua popularidade ao longo dos anos, embora tenha conquistado um espaço na música popular que o mantém até os dias atuais na cena musical.¹³⁰

Ainda na década de 1990, lançou o LP *Caminhos me Levem* pela gravadora Som Livre, apresentando mais uma vez um repertório acústico de alta qualidade que sugere um passeio entre as batidas de Tião Carreiro, em “Pagode Bom de Briga”, parceria com Paulo Simões; “Sodade Matadeira”, toada de Dorival Caymmi transformada em um animado pagode caipira, além de resgatar o *hit* “Cabecinha no Ombro” de Paulo Borges.

Cabecinha no Ombro¹³¹
(Paulo Borges)

Encosta a sua cabecinha no meu ombro e chora...
E conta logo suas mágoas todas para mim
Quem chora no meu ombro eu juro que não vai embora
Porque gosta de mim...
[...]

A diversidade híbrida em seu estilo estético-musical transpareceu também em *Sete Sinais* (Velas, 2006), no qual o artista elaborou um repertório diversificado, passando do *country* à sanfona de Dominginhos, em “Lua Nova”.¹³²

¹²⁹ *Id. Ibid.*, p. 395.

¹³⁰ *Id. Ibid.*, p. 397.

¹³¹ BORGES, Paulo. Cabecinha no Ombro. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 2 de maio de 2013.

¹³² NEPOMUCENO, Rosa. *op. cit*

Para Almir Sater, a qualidade de sua música está relacionada com a liberdade da experiência. Para que isso fosse possível, o cantor buscou manter-se livre de rótulos quanto ao seu estilo, o que não representou uma tarefa fácil, pois como o próprio compositor declarou: “isso é um desafio pra mim. Faço música popular brasileira com viola caipira. Não faço música caipira que ouvia no rádio, mas tenho influência do interior do Brasil.”¹³³

A produção musical de Almir se inscreve em um período no qual, como já citado anteriormente, a necessidade de criação de novos laços de integração social, de símbolos representativos e de valores identitários, foram realçados durante o processo de criação do Estado de Mato Grosso do Sul. Essa nova realidade produziu um terreno fértil para que se produzisse um novo imaginário social que, através de sua produção musical regional, passou a divulgar um Estado moderno e urbanizado, em harmonia com a natureza e distante das preocupações dos grandes centros urbanos. Com ênfase na temática sertão, percebe-se que o cantor e compositor buscou em suas canções a recorrente afirmação romântica do Pantanal e da sua população. E foi nesse momento que a sua música se tornou um referencial na construção de novas representações, capazes de integrar a comunidade e eleger novas identidades culturais.

2.2. *NOS MEUS SONHOS QUIS PLANTAR*: REPRESENTAÇÕES DE VIDAS NA VIOLA PANTANEIRA

Tudo é sertão, tudo é
paixão, se o violeiro toca
A viola, o violeiro e o amor
se tocam.¹³⁴

Pantanal: sob o sol a boiada para... afinal chegou a hora do “rango”. É hora de acender a fogueira e formar a roda para tocar viola e saborear o tereré, ao som das estórias de bichos, façanhas nas pescarias, pessoas que voltam do além e entidades misteriosas que atormentam a vida de quem por lá vive. Dizem pelas bandas sul-mato-grossenses que a mata é protegida por uma dessas entidades,

¹³³ SATER, Almir. apud in: NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: 1999. p.397.

¹³⁴ SATER, Almir; TEIXEIRA, Renato. Um Violeiro Toca. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 12 de abr. de 2013.

dizem que dá trabalho para os boiadeiros, que faz suar de medo: é o Pai-da-Mata, que assombra, faz barulho na noite escura do Pantanal; rodeia os peões e grita alto e ora o escutam do rio, ora o escutam vindo da terra. O Pai-da-Mata assusta a boiada e atrapalha o descanso dos cavaleiros. O certo é tapar os ouvidos e não se amedrontar com os berros do misterioso guardião da floresta, de jeito nenhum. Se responder, perde-se a cabeça e desaparece na mata.¹³⁵

A lenda do Pai-da-Mata narrada de geração a geração, assim como os inúmeros causos e mitos permeiam o imaginário da população sul-mato-grossense, permitindo perceber que a construção de sua identidade comunitária, está referenciada por elementos associados a um ambiente em que a fauna, a flora, os rios, o tereré, a viola o homem pantaneiro – especificidades do Pantanal – subordinam-se a uma unidade cultural. E partindo desse pressuposto pode-se inferir que as canções criadas pelos artistas da região contribuíram – e contribuem – para fortalecer a identidade sul-mato-grossense, pois constituem com seus ritmos, letras e performances em um relevante símbolo da expressão cultural do Mato Grosso do Sul.

A preocupação dos sulistas em construir imagens e representações através das quais gostariam de serem vistos e a constituição do Mato Grosso do Sul em fins da década de 1970, influenciou parte da juventude do período que passou a valorizar uma linguagem regionalista. Neste conturbado cenário, o resgate da memória musical sul-mato-grossense foi de suma importância e contou, como já citado, com as contribuições de vários artistas, entre eles, Almir Sater.

As canções compostas e/ou interpretadas por Sater, ancoradas, sobretudo, na região e suas belezas naturais, indicam inúmeras representações do homem pantaneiro, que permitem conhecer a peculiaridade de uma realidade vivida como também imaginada.¹³⁶

¹³⁵ CÂMARA, Ricardo Pieretti. Os Causos: uma poética pantaneira. UAB. Disponível em: <http://www.tdx.cat>. Acesso em: 20 de maio de 2013.

¹³⁶ Na pesquisa sobre a educação no processo de constituição do sujeito, as autoras em suas análises sobre a sociedade pantaneira e a constituição de sua cultura, alertam que as representações sociais criadas para o homem pantaneiro predominantes nas canções distorcem a identidade dos sujeitos, uma vez que “a maioria procura retratar as belezas do local ou abordam outros temas como destruição, histórias de amor, entre outras” sem contemplar o universo feminino. GONÇALVES, Josiane Peres; EDDINE, Eder Ahmad Charaf; URT, Sônia da Cunha. O Som Pantaneiro: acordes para a constituição da identidade, da cultura e da educação dos sujeitos. p. 96 Disponível em: www.e-revista.unioeste.br. Acesso em: 20 de maio de 2013.

A música *Lá do Mato Mesmo*, por exemplo, de autoria do grupo Tarja Preta e interpretada por Sater, expressa um sentimento vivenciado por muitos sul-mato-grossenses, e porque não dizer pelo próprio intérprete.

Lá do Mato Mesmo¹³⁷
(Tarja Preta)

Eu ja tô indo amor não se zangue
Não quero te ver assim tão jururu
Mas não consigo mais ficar tão longe
Do meu amado Mato Grosso do Sul
É uma saudade que assim me consome
Que me toma da cabeça aos pés
E não me deixa mais viver tão longe
Dos meus amigos, do meu tereré
[...]

Eu sô do mato, lá do mato mesmo
Do Pantanal aonde voa o tuiuiu
Eu sô do mato, lá do mato mesmo
Dourados-MS Mato Grosso do Sul
[...]

Do brejo pro Brasil
Do Brasil para o mundo
Caboclo pantaneiro
Caipira até lá no fundo,
É onde mora a beleza
Da minha alma sofrida
Que me faz apreciar as coisas simples da
vida
[...]

Eu puxo o "r" porque eu sô caipira
Do meu sutaque todo mundo tira
Minha voz é roca, mas não desafina
E lá no Pantanal toda a galera pira
[...]

A canção *Lá do Mato Mesmo* narra a história do homem pantaneiro, que longe do seu *amado Mato Grosso do Sul*, não consegue se adaptar ao estilo urbano da grande cidade e sofre no preservar a sua identidade caipira diante do enfrentamento com o Outro, que ri do seu jeito simples de falar e viver. No entanto, este enfrentamento cotidiano não abalou o orgulho da sua cultura e forma de ser, sobretudo de sua identidade caipira, indicando a negação da cidade grande e o estilo de vida urbanizado. Porém, o que mais amarga a sua experiência é a saudade que o *consume* e o *toma da cabeça aos pés*, despertando um desejo de voltar para as *coisas simples da vida*, representadas pelas rodas de *amigos* regadas ao *tereré* que caracterizam a cultura sul-mato-grossense. Estes sentimentos, presentes nos versos da canção, definem o amor do caipira por sua terra natal, por suas tradições e laços de comunhão com a natureza. Em seus versos romanceados e com uma melodia inovadora, a música atingiu as sensibilidades da população sul-mato-grossense, despertando um sentimento de pertencimento à região. A integração a um lugar – MS – proposta na canção estimula os imaginários sociais que, apoiados em símbolos regionais, naturais e tradicionais como o *tuiuiu*, *jururu*, *tereré*, passaram

¹³⁷ PRETA, Tarja. Lá do Mato Mesmo. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 20 de maio de 2013.

a enfatizar a diferença entre Mato Grosso do Sul e Mato Grosso: *E vê se não se esquece é Mato Grosso do Sul.*

As representações sociais da vida pantaneira são recorrentes nas composições e interpretações de Almir Sater. Estas, como já mencionado, estão ancoradas em ícones como o Pantanal, o cotidiano do boiadeiro, assim como nos sentimentos nostálgicos de amor a terra natal. Uma das célebres músicas que representam a região foi ressignificada pelo compositor para atingir “um público urbano fazendo a ‘salvaguarda’ da música caipira.”¹³⁸

Chalana¹³⁹

(Mario Zan - Arlindo Pinto)

La vai uma chalana Bem longe se vai Navegando no remanso Do rio Paraguai	E se ela vai magoada Eu bem sei que tem razão Fui ingrato Eu feri o seu meigo coração
Ah! Chalana sem querer Tu aumentas minha dor Nessas águas tão serenas Vai levando meu amor	Ah! Chalana sem querer Tu aumentas minha dor Nessas águas tão serenas Vai levando meu amor
Ah! Chalana sem querer Tu aumentas minha dor Nessas águas tão serenas Vai levando meu amor	Ah! Chalana sem querer Tu aumentas minha dor Nessas águas tão serenas.
E assim ela se foi Nem de mim se despediu A chalana vai sumindo Na curva lá do rio	

Chalana é o nome que se dá para as embarcações fluviais de transporte nas regiões do Pantanal, utilizadas pelos caboclos para se deslocar às regiões urbanizadas. Na poesia, literatura local e imaginários sociais a chalana é associada a saudade, a despedida e ao “sentir falta”. Os compositores Mario Zan e Arlindo Pinto, após viajarem para a região do sul do antigo Mato Grosso – 1959 – com o objetivo de resgatar a “legítima” música de fronteira, reconheceram na chalana um símbolo representativo da região. Em sua versão, Almir Sater preservou o andamento lento e dramático da melodia e o clima nostálgico, característica própria da guarânia. Todavia, diferentemente da interpretação anterior elaborada por Tonico e Tinoco em 1971, Sater canta a música em tom mais baixo, pronunciando a letra

SOUSA, Rainer Gonçalves. *op. cit.*, p. 146 - 147.

¹³⁹ ZAN, Mario; PINTO, Arlindo. Chalana. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 11 de abr. de 2013.

corretamente, além de inserir no arranjo musical um teclado ao fundo da canção. Importa destacar neste momento, que as modificações musicais efetuadas pelo campo-grandense foram fruto do contexto pelo qual passava o estado de Mato Grosso do Sul, marcado pela reestruturação econômica, social e cultural que resultou na formação de novos símbolos representativos. A peculiaridade da nova versão não reside na poesia da canção – que não é de sua autoria – e sim na busca por uma identidade sul-mato-grossense que pode ser identificada na intertextualidade musical, na qual o cantor e compositor, a despeito da versão original ser uma guarânia típica, faz referência ao *folk* e a Bossa Nova.

O exemplo de “Chalana” – da versão gravada por Zan à versão de Almir Sater – conduz a percepção de que a música parte da cultura de um povo, passou por um processo de modernização sem, no entanto, alterar sua estética e sua ressignificação em uma linguagem mais moderna, além de atingir o público urbano, “salvaguardou” a música caipira.

Ao entoar a dor da perda da amada, que parte em busca de dias melhores e deixa saudades, na idealização da *chalana* que *vai sumindo na curva lá do rio*, a canção descreve a geografia do Pantanal como ponto principal da identidade do Mato Grosso do Sul, como também reivindica a cultura pré-divisão do Estado, pois tanto os sul-mato-grossenses quanto os mato-grossenses compartilham das mesmas experiências e sentimentos despertados pela embarcação. Além de “Chalana”, as guarânicas gravadas por Sater também registram a história da região:

Sonhos Guaranis¹⁴⁰
(Almir Sater)

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
Em mil paixões
sabendo morrer feliz

E cego é o coração que trai
Aquela voz primeira
que de dentro sai
E as vezes me deixa assim
Ao revelar que eu vim
da fronteira onde
O Brasil foi Paraguai

¹⁴⁰ SATER, Almir. Sonhos Guaranis. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 11 de abr. de 2013.

Com sua sensibilidade artística, o campo-grandense privilegiou uma melodia lenta e melancólica acompanhada no compasso ternário¹⁴¹ para narrar o drama vivenciado pelos homens e mulheres durante a Guerra da Tríplice Aliança, que ao *som dos fuzis* enterraram em sua própria terra os sonhos guaranis. O compasso ternário e a temática da letra baseada na luta do povo paraguaio são elementos típicos da guarânia, que viria a compor, junto a outros estilos musicais igualmente importantes, a cultura musical do Estado de Mato Grosso do Sul, em um período no qual a cisão fora recente. Nesse sentido, pode-se inferir que “Sonhos Guaranis”, entre outras composições de Almir Sater, foi significativa na construção das novas representações musicais do novo Estado, pois permitem identificar “os momentos em que uma determinada realidade social é construída e dada a ler.”¹⁴²

De maneira geral as produções de Almir Sater, fazem referências aos gêneros musicais regionalistas e suas temáticas retratam os sentimentos do homem pantaneiro, suas necessidades, anseios e utopias, como também destacam a geografia, a flora e fauna do Pantanal:

Boiadeiro de Nabileque¹⁴³
(Almir Sater- João Bá)

Vai boieiro, rio abaixo
Vai levando gado e gente
O sal grosso e a semente
Eh, porto de Corumbá

Um amor, toda beleza
Como um canto de nobreza
Deslizar na veia d'água
Eh, rio Paraguai

Rio acima, peixe-boi
Passarada, matagal
Véio bugre entoando
Seu antigo ritual
Pantaneiro...

¹⁴¹ O compasso ternário é caracterizado por ter três tempos, sendo o primeiro mais forte.

¹⁴² CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p.17.

¹⁴³ SATER, Almir; BÁ, João. Boiadeiro de Nabileque. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 12 de abr. de 2013.

A recorrente ênfase a ícones próprios da região do Mato Grosso do Sul e a valorização de sua cultura, em que se elege o Pantanal como sustentação de seus temas musicais, pode ser percebida na letra acima citada. A canção com arranjos musicais suaves conduz os ouvintes a acompanharem o boiadeiro em sua atividade cotidiana. Este que guia *gado* e *gente*, carrega o *sal grosso* e *semente* em seu trajeto, desfruta das belezas às margens do *Rio Paraguai* em perfeita harmonia com a natureza. Tais representações citadas na letra, como por exemplo: *Véio bugre entoando, Seu antigo ritual, Pantaneiro...*, evidenciam de forma poética a origem étnica e cultural do pantaneiro e a sua particularidade cotidiana. O reconhecimento do boiadeiro como um homem forte e trabalhador bem como a sua relação com o meio ambiente são muitas vezes destacadas nas produções musicais do Mato Grosso do Sul como uma forma de afirmação da sua identidade e Almir Sater não foge a esta regra.

A canção “Boiadeiro de Nabileque” faz referência a uma herança cultural que, em Mato Grosso do Sul, está ligada a ocupação do território pelos migrantes que encontraram na região boas terras para lidar com o gado e agricultura. Portanto, as comitivas de gado possuem uma relevância histórica, cultural e sócio-econômica na região, onde a pecuária foi realizada durante anos e o modo de aboiar o gado transmitido de geração a geração, cristalizando os costumes e tradições dos boiadeiros pantaneiros.¹⁴⁴ Esta afirmação leva a percepção de que a música, como representação de certos grupos sociais, não se desenvolve a partir de uma linguagem universal, mas é direcionada a pessoas de uma mesma cultura. Nesse ponto, pode-se afirmar que a identidade musical não depende apenas de predileções, pois é resultante de contextos culturais em que as pessoas vivem e expressam suas necessidades, seja de forma consciente ou inconsciente.

O resgate das origens do boiadeiro pantaneiro, de temáticas que remetem ao seu legado cultural e que registram por vezes a sua história de origem sulista são recorrentes nas canções de Almir Sater. A posição do artista, em enfatizar a presença dos tropeiros pode ser percebida também na canção “Boiada”:

¹⁴⁴ ZANCANARI, Natalia Scarabeli. A Figura que Conduz: comitivas e peões boiadeiros no noroeste paulista. UFGD. Disponível em: <http://www.anpuhms.org>. Acesso em: 23 de maio, 2013.

Boiada¹⁴⁵
(Almir Sater)

Ele foi levando boi, um dia ele se foi no rastro da boiada
A poeira é como o tempo, um véu, uma bandeira, tropa viajada
Foram indo lentamente, calmos e serenos, lenta caminhada
E sumiram lá na curva, na curva da vida, na curva da estrada
E depois dali pra frente, não se tem notícias, não se sabe nada

Nada que dissesse algo
De boi, de boiada, de peão de estrada
Disse um viajante, história mal contada
Ninguém viu, nem rastro, nem homem, nem nada

Isso foi há muito tempo, tempo em que a tropa ainda viajava
Com seus fardos e pelegos no ranger do arreio ao romper da aurora
Tempos de estrelas cadentes, fogueiras ardentes, ao som da viola
Dias e meses fluindo, destino seguindo, e a gente indo embora
Isso tudo aconteceu no fato que se deu, faz parte da história

E até hoje em dia quando junta a peãozada
Coisas assombradas, verdades juradas
Dizem que sumiram, que não existiram
Ninguém sabe nada

Ele foi levando boi, um dia ele se foi no rastro da boiada
A poeira é como o tempo, um véu, uma bandeira, tropa viajada
Foram indo lentamente, calmos e serenos, lenta caminhada
Dias e meses seguindo, destino fluindo, e a gente indo embora
Isso tudo aconteceu no fato que se deu, faz parte da história

E até hoje em dia quando junta a peãozada
Coisas assombradas, verdades juradas
Dizem que sumiram, que não existiram
Ninguém sabe nada.

Levando em consideração que a atividade pecuária e o boiadeiro tornaram-se símbolos da região pantaneira, nota-se a preocupação do compositor de registrar *o tempo em que a tropa ainda viajava* mesmo carregando os *seus fardos e pelegos no ranger do arreio ao romper da aurora* tempo este que sob um *céu de estrelas cadentes, acendiam fogueiras ardentes*, para contar estórias *ao som da viola*.

A narrativa da canção “Boiada”, como outras de Almir Sater, expressam as relações sociais que envolvem o homem pantaneiro, como também o embate que o seu imaginário enfrenta cotidianamente com a sua imaginação, pois como alerta o professor e sociólogo José de Souza Martins “é na vida cotidiana que a História se desvenda ou se oculta.”¹⁴⁶

Como todo artista, o compositor campo-grandense por intermédio de sua intuição poética, expressa as várias formas de ser, pensar, sentir e agir do caboclo

¹⁴⁵ SATER, Almir. Boiada. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 23 de maio de 2013.

¹⁴⁶ MARTINS, José de S. apud in: FRESHE, Faya. Comunhão com o Homem Comum. p. 317. Disponível em: <http://revistas.usp.br>. Acesso em: 20 de maio de 2013.

pantaneiro. Quando questionado sobre o que inspirou a compor a sua mais famosa música, respondeu:

Esse é o mistério da criação. O poeta que pega a folha em branco e não sabe quando vai vir aquela poesia maravilhosa; O escritor que vê o espaço em branco e não sabe como vai começar o livro; Com o compositor também é assim. Não sei quando vou fazer aquela música inspirada. [...] O “Tocando em Frente” veio em três minutos. Dedilhei o violão, comecei uma melodia brincando, ele [Renato Teixeira] saiu escrevendo e ficou pronto. Veio tão pronta que só fomos perceber uns 90 dias depois. Foi um grande presente. Acho que nós temos uma anteninha que captou aquela frequência daquela música que estava passando pra gente. Foi um presente pra nós cantar esta mensagem muito linda. Mas acho que não temos talento para fazer uma música e letra, em três minutos, com esta profundidade. Neste caso, creio que fomos presenteados por alguma energia divina.¹⁴⁷

Tocando em Frente¹⁴⁸
(Almir Sater - Renato Teixeira)

Ando devagar
Porque já tive pressa
E levo esse sorriso
Porque já chorei demais
Hoje me sinto mais forte,
Mais feliz, quem sabe
Só levo a certeza
De que muito pouco sei,
Eu nada sei

Conhecer as manhas
E as manhãs
O sabor das massas
E das maçãs
É preciso amor
Pra poder pulsar
É preciso paz pra poder sorrir
É preciso a chuva para florir

Penso que cumprir a vida
Seja simplesmente
Compreender a marcha
E ir tocando em frente
Como um velho boiadeiro
Levando a boiada
Eu vou tocando os dias
Pela longa estrada, eu vou
Estrada eu sou

Conhecer as manhas
E as manhãs
O sabor das massas

E das maçãs
É preciso amor
Pra poder pulsar
É preciso paz pra poder sorrir
É preciso a chuva para florir

Todo mundo ama um dia,
Todo mundo chora
Um dia a gente chega
E no outro vai embora
Cada um de nós compõe a sua história
Cada ser em si
Carrega o dom de ser capaz
E ser feliz

Conhecer as manhas
E as manhãs
O sabor das massas
E das maçãs
É preciso amor
Pra poder pulsar
É preciso paz pra poder sorrir
É preciso a chuva para florir

Ando devagar
Porque já tive pressa
E levo esse sorriso
Porque já chorei demais
Cada um de nós compõe a sua história
Cada ser em si
Carrega o dom de ser capaz
E ser feliz

¹⁴⁷ SCHLOGL, Alberlei; LOUREIRO, Altair Macedo Lahud. O Imaginário da Velhice na Música Popular Brasileira (MPB). p. 535 – 536. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br>. Acesso em: 20 de maio de 2013.

¹⁴⁸ SATER, Almir; TEIXEIRA, Renato. Tocando em Frente. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 20 de maio de 2013.

A música “Tocando em Frente”, versa sobre o aprendizado do ser humano sobre a sua existência. Conforme sentiu as dores na longa estrada da vida reconhece o seu valor e aceita o que ela oferece, compreendendo a marcha e seguindo em frente. A dupla Sater-Teixeira utiliza metáforas sobre a atividade do peão boiadeiro para ilustrar a canção e dar o sentido pretendido: *Como um velho boiadeiro/ Levando a boiada/ Eu vou tocando os dias/ Pela longa estrada, eu vou/ Estrada eu sou.*

A mensagem e o clima da letra são confirmados pelos parâmetros musicais que despertam no ouvinte uma sensação de serenidade e ao mesmo tempo de sabedoria diante da reconciliação com a vida.

O próprio título “Tocando em Frente” é uma alusão as experiências vivenciadas pelos compositores em sua terra natal, pois narram o cotidiano do *velho boiadeiro* que, ao construir sua velhice e *compôr sua história*, reestrutura o seu imaginário e conquista o *dom de ser capaz, de ser feliz*.

Embora Sater tenha afirmado que a composição foi um presente divino, pode-se inferir neste momento, que em seu discurso há uma certa intenção em tornar mais universal a música sul-mato-grossense, reflexo do *Festival Prata da Casa* e sobretudo do *Movimento Pantanal Alerta Brasil*. Dessa forma, a canção incita os imaginários sociais a uma ação comum, ou seja, por meio de imagens e símbolos sul-mato-grossenses a narrativa da letra estimula os ouvintes a romperem fronteiras regionais e se vislumbrarem como boiadeiros e condutores de suas vidas, pois também fazem parte da boiada sendo por ela levados e assim como o ser humano constrói o seu cotidiano ele é construído por ele.

Na primeira estrofe percebe-se que a importância na vida consiste em ser temperante, e tal temperança é demonstrada na experiência exposta na imagem do boiadeiro. A maturidade remete a força, acompanhada da serenidade e sabedoria. Quando cita *hoje me sinto mais forte* em contraposição ao que era, jovem e imaturo, mostra que as pessoas estão em contínua transformação de identidade e a sabedoria está em reconhecer que pouco se sabe, pois a vida é inconstante e *um dia a gente chega, no outro vai embora*.

A música foi lançada pela baiana Maria Bethânia, em 1990. No entanto, Almir Sater, passou a incorporá-la em seu repertório nos shows pelo Brasil, a partir de 1992.

Embora “Tocando em Frente”, seja a canção mais expressiva e conhecida da carreira musical de Sater, a composição “Milhões de Estrelas”, é a que mais representa a identidade dos homens e das mulheres do Mato Grosso do Sul.

Milhões de Estrelas¹⁴⁹
(Almir Sater)

Nesse mato grosso
Desde os tempos de menino
Quando eu comecei a percorrer
Os seus caminhos
E desse chão eu fiz o meu lugar
Nos meus sonhos quis plantar
E a colheita há de vir

Como as cachoeiras
Dos 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

Os parâmetros poéticos e musicais de “Milhões de Estrelas” falam por si só, pois expressam os valores e o universo existencial do compositor que, como vários sul-mato-grossenses, *desde os tempos de menino, plantou os seus sonhos entre as cachoeiras e rios cristalinos, numa terra de gigantes*. Terra esta que fornece um sentido, uma leitura de mundo, demonstrando assim, que as músicas marcam nossa longa viagem pelo tempo, pois nunca houve e nunca haverá um povo sem música.

¹⁴⁹ SATER, Almir. Milhões de Estrelas. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 20 de maio de 2013.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No dia 25 de maio de 2012, em uma entrevista concedida à empresa Pantanal Eco Turismo, Almir Sater relatou uma experiência vivenciada junto com sua esposa e filhos na região pantaneira. Naquele dia, tarde da noite, contou o compositor que o seu carro quebrou no meio do Pantanal. Como para o senso comum, o Pantanal não é um bom lugar para se ficar a noite a família Sater foi obrigada a caminhar no escuro – pois não possuía nenhuma lanterna – em busca de ajuda.

Nessa trajetória, pararam ao pé de um paratudo – árvore medicinal da família dos Ipês, cujas flores são amarelas – para observar a quantidade de vagalumes que enfeitavam a árvore. A partir daquele instante, a família Sater seguiu o seu caminho tranquila, pois “o nosso medo [...] sumiu depois daquele cenário dos vagalumes, daquela árvore de natal natural, e aí a gente percebeu que estávamos em um lugar que era só paz e alegria.”¹⁵⁰

O relato do artista campo-grandense sobre uma das suas experiências em terras pantaneiras fortalece as imagens e representações que constantemente são apresentadas em suas obras musicais. Tais representações são fruto de um processo conturbado que marcou a história do atual estado do Mato Grosso do Sul e o imaginário de sua população como foi ressaltado em um primeiro momento na análise do processo de divisão do estado do Mato Grosso.

No decorrer dessa análise, pôde-se perceber que a divisão efetivada em 1979, foi um reflexo das diferenças no âmbito econômico, social e cultural, realçadas pelos discursos divisionistas entre a porção sul e norte, que geraram um vazio identitário entre os sulistas que, por sua vez, procuraram se diferenciar dos nortistas na tentativa de recriar e criar uma nova identidade cultural para atual Mato Grosso do Sul. Neste processo, a música regional sul-mato-grossense teve um significativo papel no eleger ou formar novos símbolos representativos que pudessem suprir as expectativas da população.

Assim como as canções produzidas por vários artistas que procuravam suas fontes de inspiração nas belezas da região, Sater utilizou o boiadeiro como foco de várias composições para relatar a marcha da vida e enfatizar a sua terra natal. Além

disso, pôde-se notar a partir das canções e interpretações do campo-grandense, o recorrente apelo a símbolos como o Pantanal e a Fronteira, que se constituíram como principais índices identitários da região.

A posição artística de Sater não foi casual; e resultou de um processo histórico que começou a ganhar contornos mais precisos nos Festivais realizados em Campo Grande, que buscavam modernizar a música sul-mato-grossense e porque não dizer uma nova identidade cultural.

No decorrer da análise das canções e interpretações de Almir Sater, observou-se que o compositor se baseia, principalmente, nas características de seu próprio ambiente natural procurando valorizar personagens típicos da região, assim como salientar as influências de ritmos latino-americanos em suas canções. Nesse sentido, a intertextualidade poética e musical apresentadas nas canções de Sater foram fundamentais para cooptar os imaginários sociais e cristalizar uma identidade pretendida.

A música, de forma geral, participa decisivamente na organização social, como também expressa as necessidades e expectativas de uma determinada sociedade inserida em um determinado contexto histórico/cultural, uma vez que está intimamente ligada ao simbólico e as experiências vivenciadas. Com isso, pode-se inferir que a música regional do Mato Grosso do Sul, e neste caso específico, as composições e interpretações de Almir Sater tiveram um papel decisivo na formação de novos símbolos, significados e significantes, e assim gerar um sentimento de pertencimento a região, valorizando tradições culturais, que fazem do cancioneiro sul-mato-grossense uma experiência única.

A importância no valorizar a cultura dos sertões brasileiros, e as pesquisas sobre a música popular e a sua significativa contribuição na produção do conhecimento histórico, não devem ser menosprezadas, pois a música enquanto objeto de pesquisa é relevante na construção de nossa memória e de nossa história, uma vez que está intimamente envolvida nos cotidianos, nas sensibilidades e nas experiências individuais e coletivas. A pluralidade musical no vasto território brasileiro revela traços importantes sobre os seres humanos e sua história. E a análise das canções de Almir Sater, permitiram perceber que, pela sua própria natureza a História é inesgotável e como a música torna-se um rico material para

¹⁵⁰ SATER, Almir. Entrevista concedida a Laura Toledo. In: Pantanal Ecoturismo. Disponível em: <http://www.pantanalecoturismo.tur.br>. Acesso em: 08 de jun. 2013.

conhecer os medos, as aspirações, as pulsões e os desejos mais íntimos e velados de nossa sociedade.

FONTES

BORGES, Paulo. Cabecinha no Ombro. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 2 de maio.

TEIXEIRA, Renato. Entrevista. Disponível em: <http://www.renatoteixeira.com.br>. Acesso em: 12 de abr. de 2013.

PACÍFICO, João. Cabocla Tereza. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 20 de mar. de 2013.

PRETA, Tarja. Lá do Mato Mesmo. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 20 de maio de 2013.

SATER, Almir. Boiada. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 23 de maio de 2013.

_____. Boiadeiro de Nabileque. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 12 de abr. de 2013.

_____. Capim de Ribanceira. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 21 de abr. de 2013.

_____. Entrevista concedida a Renato Zadi. In: Conexão Entrevista. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch>. Acesso em: 19 mai. 2013.

_____. O Último Condor. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 12 de abr. de 2013.

_____. Sonhos Guaranis. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 11 de abr. de 2013.

_____. Entrevista concedida a Laura Toledo. In: Pantanal Ecoturismo. Disponível em: <http://www.pantanalecoturismo.tur.br>. Acesso em: 08 de jun. 2013.

_____; REIS, Sérgio. Comitiva Esperança. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 25 de abr. de 2013.

_____; TEIXEIRA, Renato. Tocando em Frente. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 20 de maio de 2013.

_____; TEIXEIRA, Renato. Um Violeiro Toca. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 12 de abr. de 2013.

_____; SIMÕES, Paulo. Semente. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 11 de abr. de 2013.

ZAN, Mario; PINTO, Arlindo. Chalana. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 11 de abr. de 2013.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Cultura e Identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular. p. 1 – 14. Disponível em: <http://www.iaspmal.net>. Acesso em: 15 de fev. de 2013.

BACZKO, Bronislaw. *A imaginação social*. In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

CAETANO, Gilmar Lima. A música regional urbana de Mato Grosso do Sul. *Revista NUPEM*, Campo Mourão, v. 4, n. 6, jan./jul. 2012. p. 83 – 102. Disponível em: <http://www.fecilcam.br>. Acesso em: 20 de mar. de 2013.

CALDAS, Waldenyr. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
CÂMARA, Ricardo Pieretti. Os Causos: uma poética pantaneira. UAB. Disponível em: <http://www.tdx.cat>. Acesso em: 20 de maio de 2013.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

FRESHE, Faya. Comunhão com o Homem Comum. p. 315 – 318. Disponível em: <http://revistas.usp.br>. Acesso em: 20 de maio de 2013.

GEERTZ, Clifford. *Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GONÇALVES, Josiane Perez; EDDINE, Eder Ahmad Charaf; URT, Sônia da Cunha. O Som Pantaneiro: Acordes para a construção da identidade, da cultura e da educação dos sujeitos. p. 86 – 97. Disponível em: Acesso em: 12 de abr. de 2013.

HIGA, Evandro Rodrigues. Polca, Guarânia e Chamamé: a persistência da música paraguaia em Campo Grande. USP- Programa de Mestrado em Musicologia. p. 1 – 7. Disponível em: <http://www.iaspmal.net>. Acesso em: 12 de abr. de 2013.

LEITE, Maria Olivia Ferreira; FURLAN, Sueli Ângelo. Comitiva de Boiadeiros no Pantanal sul-mato-grossense: modo de vida e leitura da paisagem. USP - Programa de Pós Graduação em Ciência Ambiental (PROCAM) 2010. p. 1 – 13. Disponível em: <http://www.uc.pt>. Acesso em: 20 de abr. de 2013.

MACHADO, Maria Clara Tomaz; REIS, Marcos Vinicius de Freitas. As toadas do sertão: uma análise de vida e obra da dupla Pena Branca e Xavantinho. p. 1 – 9. Disponível em: www.simposioreformaagraria.propp.ufu.br. Acesso em: 20 de maio de 2013.

MENDONÇA, Rubens. História de Mato Grosso. Mato Grosso do Sul: FCMS. 1982.

MOTA, Rodrigo. “*Quem me dera agora eu tivesse a viola prá cantar*”: raízes caipiras da música sertaneja. Disponível: www.utp.com.br. Acesso em 20 de mar. de 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. Belo Horizonte: autêntica, 2002. Coleção História e Reflexões.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: 1999.

PINTO, João Paulo do Amaral. A Música Caipira e o Advento do disco. p. 1 – 6. Disponível em: <http://www.sonora.iar.unicamp.br>. Acesso em: 10 de fev. de 2013.

QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. Notas sobre Divisionismo e Identidades em Mato Grosso/ Mato Grosso do Sul. Mato Grosso do Sul: Universidade Federal da Grande Dourados. v. 1, n. 1, jan./jul. 2007. p. 137 – 163. Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu>. Acesso em: 25 de abr. de 2013.

RIBEIRO, José Hamilton. *Moda Caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo: Globo. 2006.

RODRIGUES, Indira; LAIGNIER, Pablo; BARBOSA, Marialva. Da Viola Ao Teclado: uma análise da transição da música sertaneja da década de 80 até os dias atuais. Rio de Janeiro: UFRG. 2012. 1 – 12. Disponível em: <http://www.intercom.org.br>. Acesso em: 2 de maio de 2013.

SAMPAIO, Iracema. Mato Grosso do Sul: memória e referência. Mato Grosso do Sul: Saber. 2006.

SCHLOGL, Alberlei; LOUREIRO, Altair Macedo Lahud. O Imaginário da Velhice na Música Popular Brasileira (MPB). p. 534 – 540. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br>. Acesso em: 20 de maio de 2013.

SILVA, Luane Prado Gomes; FREITAS, Silvane Aparecida de. O sujeito marcado pela ideologia da música “Tocando em Frente” de Almir Sater e Renato Teixeira. p. 1 – 7. Disponível em: <http://periodicos.uems.br>. Acesso em: 25 de abr. de 2013.

SOBOLL, Renate Stephanes. Arranjos de Música Regional do sertão caipira e sua inserção no repertório de coros amadores. Escola de Música e Artes Cênicas. UFG. GO. Goiânia. 2007. Disponível em: <http://mestrado.emac.ufg.br>. Acesso em: 15 de fev. de 2013.

SOUSA. Rainer Gonçalves. As Diferentes Noções de Mudança Dentro da Música Caipira: uma reflexão sobre a obra se Tião Carreiro. Mato Grosso do Sul: *Fronteiras*. v. 10, n. 17. 2008. p. 137 – 161. Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br>. Acesso em: 11 de fev. de 2013.

TEIXEIRA, Rodrigo. *Os Pioneiros: a origem da música sertaneja de Mato Grosso do Sul*. FIC/MS. Campo Grande/MS, 2009.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Música Sertaneja em Uberlândia na década de 1990. In: Revista Artcultura, nº 9, 2004. Uberlândia: UF, Instituto de História. Disponível em: <http://www.anppom.com.br>. Acesso em: 20 de fev. de 2013.

VELOSO, Mônica. *O Modernismo e a questão nacional*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A.N. (org). *O Brasil Republicano: O tempo do liberalismo excludente*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ZAN, José Roberto. *Da Roça a Nashville: estudo sobre a nova música sertaneja*. In *Rua*, Revista do Laboratório de Estudos Urbanos - LABEURB, nº1, Editora do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade - NUDECRI, UNICAMP, 1995. p. 113 – 136.

_____. *Tradição e assimilação na música sertaneja*. Departamento de Música do Instituto de Artes. UNICAMP. p. 1 – 13. Disponível em: <http://www.brasa.org> Acesso em: 10 de fev. de 2013.

ZANCANARI, Natalia Scarabeli. *A Figura que Conduz: comitivas e peões boiadeiros no noroeste paulista*. UFGD. p. 1 – 13. Disponível em: <http://www.anpuhms.org>. Acesso em: 23 de maio, 2013.