

## A MÚSICA REGIONAL URBANA DE MATO GROSSO DO SUL

*Gilmar Lima Caetano\**

**RESUMO:** No curso do processo histórico em que houve a criação do Estado de Mato Grosso do Sul, uma geração de artistas se estabeleceu como “verdadeira” representante da música regional sul-mato-grossense. Embora a música sertaneja de raiz, nas suas mais variadas modalidades, tenha sido a grande referência musical popular nessa região, esse processo de redefinição aconteceu a partir de experimentações com uma linguagem *pop* das últimas décadas do século XX. Nesse sentido, a utilização de recursos teóricos e metodológicos próprios da musicologia permite uma análise diferenciada desse processo histórico importante para as composições identitárias do Estado de Mato Grosso do Sul.

**Palavras-chave:** História regional, musicologia, identidade cultural.

### THE REGIONAL URBAN MUSIC OF MATO GROSSO DO SUL

**ABSTRACT:** In the course of history, following the creation of the state of Mato Grosso do Sul, a generation of musical artists has established itself as the “true” representation of the regional music of Mato Grosso do Sul. Although this representation can be identified as country music, as it has been from the beginning, in its various forms it has been the great popular musical identity of this region. A process of redefinition took place from experiments with the ‘pop’ language of the last decades of the twentieth century. In this sense, the use of theoretical and methodological resources, themselves musicology, allow a differentiated analysis of this historical process of identity, important to the musical composers of the state of Mato Grosso do Sul.

**Keywords:** Regional history, Musicology, Cultural identity.

O processo de revisão mnemônica e identitária motivado pela criação de Mato Grosso do Sul, entre 1977 e 1979, permitiu que, no âmbito artístico, um grupo de músicos e compositores, influente desde o final dos anos 1960, encontrasse naquele contexto a oportunidade de se estabelecer como legítimo representante da música regional sul-mato-grossense.

Mesmo que 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 Corrêa, entre outros, esse ‘novo’ contexto inaugurou uma cena musical inédita, designada como “A moderna música popular urbana de Mato Grosso do Sul”, na obra de José Octávio Guizzo, importante personagem das artes sul-mato-grossenses (GUIZZO, 1982).

A característica fundamental dessa produção, gestada desde os Festivais de Música Popular de Campo Grande<sup>1</sup>, entre os anos de 1968 e 1972, foi 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 à linguagem musical dos países platinos, 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.

Além disso, os artistas envolvidos nesse circuito acabaram desempenhando um papel fundamental na história do Estado. Se Luis Gonzaga, a partir da difusão do baião, pode ser considerado uma espécie de 'inventor' da cultura regional do sertão nordestino (FONTELES, 2010), é inquestionável que artistas como Geraldo Espíndola, Paulo Simões, Almir Sater, Geraldo Roca, Guilherme Rondon, nesse mesmo sentido, também tenham 'inventado' a cultura regional de Mato Grosso do Sul. Tornaram-se inventores e difusores das identidades culturais e das belezas naturais da região sul-mato-grossense, ancorados, sobretudo, no ícone Pantanal, chegando a se autointitularém músicos pantaneiros.

Uma alternativa bastante eficiente para compreender esse processo histórico, que resultou na elaboração de novas identidades culturais sul-mato-grossenses, é justamente o empréstimo de referenciais teóricos e metodológicos próprios do campo da musicologia, uma área do conhecimento científico bastante abrangente, cujo interesse alcança desde questões históricas e antropológicas (musicologia histórica), até as relacionadas à acústica, harmonia, percepção musical, etc. Embora este seja um assunto ainda pouco familiar aos historiadores, sobretudo por conta das suas particularidades técnicas, é inquestionável que se trata de uma possibilidade de pesquisa bastante conveniente. Na historiografia brasileira, um dos textos mais recentes sobre o tema foi escrito por Marcos Napolitano (2008), no qual o autor dedica suas atenções a importantes questões de cunho teórico e metodológico.

Myriam Chimènes, musicóloga francesa, chamou a atenção para um abismo existente entre a musicologia e a história, situação avessa ao que aconteceu em relação às outras artes, de modo geral. Para a autora, a junção dos campos da história e da música permaneceu distante, sobretudo, pela incapacidade, tanto de musicólogos, quanto de historiadores, de perceber que poderiam atuar sobre o mesmo material, ou seja, certa "timidez face a um objeto de acessibilidade e de legibilidade diferentes" (CHIMÈNES, 2007, p. 16).

Para efeito de estudo, selecionei quatro discos que se tornaram índices precisos de fases distintas dessa música regional sul-mato-grossense pós 1977. O primeiro deles é *Tetê e o Lírio Selvagem* (1978), cuja ocorrência se dá no processo de efetivação da autonomia político-administrativa em Mato Grosso do Sul. Em seguida, o disco *Prata da Casa* (1982), registro fonográfico do famoso festival homônimo, resultado de uma parceria entre a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e a TV Morena<sup>2</sup>. Depois dele, o disco *Pantanal Alerta Brasil* (1988), gravado a partir de uma série de

apresentações de importantes nomes da música sul-mato-grossense no evento Pantanal Alerta Brasil, o qual propiciou debates envolvendo várias autoridades brasileiras sobre a necessidade de preservação do Pantanal. Por fim, *Polca-Rock* (2002), de Jerry Espíndola, disco inaugural do movimento que recebe o mesmo nome.

Selecionada a discografia, é importante avaliar o contexto histórico em que cada disco foi produzido, afinal, são registros de épocas distintas. Além disso, é preciso levar em consideração o registro fonográfico em sua totalidade, não deixando a atenção restrita apenas às letras, como frequentemente ocorreu nos estudos históricos sobre música (NAPOLITANO, 2008, p. 267). A grande dificuldade encontrada nos trabalhos dessa natureza foi, num primeiro momento, a própria necessidade de conhecimento prévio, por parte do historiador, de noções básicas de teoria musical, que envolve leitura de partituras, divisão rítmica, harmonia, melodia, composição, etc. Além disso, dirá Napolitano, existe uma tradição que considera as letras como depositárias do verdadeiro “sentido histórico da canção” (NAPOLITANO, 2008, p. 236). Entretanto, “na música, a textura ou colocação de uma voz, os timbres e o equilíbrio entre os instrumentos, o andamento e as divisões rítmico-melódicas são estruturas que interferem no sentido conceitual, corpóreo e emocional de uma letra” (NAPOLITANO, 2008, p. 267).

É necessário chamar a atenção para outro aspecto fundamental nesse processo, a memória musical, seja sua ocorrência em nível estritamente musical (composição, interpretação e apreciação), seja em nível interpretativo, afinal, é na memória musical do próprio historiador que estão ‘guardadas’ as informações musicais necessárias para que, minimamente, ele possa traduzir as informações estético-musicais de cada obra.

Uma das possibilidades de pesquisa nesse campo é compreender a construção da ‘memória musical’, termo empregado pelo sociólogo Maurice Halbwachs na obra *Memória Coletiva*, especificamente no capítulo A memória coletiva dos músicos (HALBWACHS, 1990). No entanto, Aaron Copland, um importante musicólogo estadunidense da primeira metade do século XX, teceu conceitos sobre o processo de interpretação musical no livro *Como ouvir (e entender) música* (COPLAND, 1974). A partir dessas duas referências, é possível sugerir brevemente que memória musical é o conjunto de informações sonoras, desde as mais simples até as mais sofisticadas, que nos permite compreender e organizar o universo sonoro caótico do qual somos parte. Tendo em vista que “a memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada”, ela torna-se um importante objeto de estudo na medida em que “a dialética da memória e da identidade [...] se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa” (CANDAU, 2011, p. 16).

Caso o intuito do pesquisador seja compreender as influências musicais do compositor, seu estilo de composição, as determinações do arranjo e produção, uma das tarefas primordiais é sempre registrar suas impressões a

cada audição. Caso ele não consiga percebê-las imediatamente, uma alternativa bastante eficiente é recuperá-las a partir de matérias jornalísticas ou, quando possível, entrevistando o próprio artista. Quando questionado sobre as principais influências musicais no começo de sua formação musical, Geraldo Espíndola, um dos principais compositores da música regional de Mato Grosso do Sul, foi elucidativo: “[...] quando eu comecei, foi na década de 60. [...] Beatles; muita Rádio Nacional que eu ouvi quando era criança, que tocava Dalva de Oliveira, Caubi Peixoto. Depois Jorge Ben, João Gilberto; influência de Gil, de Caetano, Rolling Stones. Quer dizer, influência da música mundial dessa década de 1960”<sup>3</sup>. A partir dessas informações, é um pouco mais simples notar a ação dessas referências musicais nas composições de Geraldo Espíndola, permitindo compreender a maneira como ele lida com a sua memória musical.

Por outro lado, é preciso verificar com mais atenção os discursos que envolvem o valor e a natureza dos objetos artísticos que, de modo finalista, é também recurso e produto do próprio historiador das artes. Jorge Coli, um dos principais historiadores e críticos de arte, menciona uma constatação importante. Segundo ele:

Os discursos que determinam o estatuto da arte e o valor de um objeto artístico são de outra natureza, mais complexa, mais arbitrária que o julgamento puramente técnico. São tantos os fatores em jogo e tão diversos, que cada discurso pode tomar seu caminho. Questão de afinidade entre a cultura do crítico e a do artista, de coincidências (ou não) com os problemas tratados, de conhecimento mais ou menos profundo da questão e mil outros elementos que podem entrar em cena para determinar tal ou qual preferência (COLI, 1995, p. 17).

Visto que a proposta deste texto é rapidamente demonstrar uma possibilidade de pesquisa histórica, contando com empréstimos da musicologia, ou seja, uma pesquisa interdisciplinar, uma discussão mais atenta às questões da memória musical ficará reservada para outra oportunidade, embora ele seja o pano de fundo de todo o debate. Por ora, basta-nos compreender o papel dessa geração de artistas na construção e efetivação de um imaginário em torno do Estado e da cultura de Mato Grosso do Sul, especialmente a partir da música regional.

### **Os irmãos Espíndola e o novo som da região sul-mato-grossense a partir do disco *Tetê e o Lírio Selvagem***

Quando os irmãos Tetê, Geraldo, Alzira e Celito Espíndola formaram o grupo Tetê e o Lírio Selvagem, já no final da década de 1970, Mato Grosso do Sul encontrava-se em pleno processo de estruturação político-administrativo por conta do desmembramento territorial do antigo Mato Grosso. Foi um

momento propício para que viessem à tona antigas discussões em torno da história e identidade sul-mato-grossense, especialmente no sentido de forjar discursos que tornassem a divisão do antigo Estado de Mato Grosso algo inevitável, nos quais eram ressaltadas as diferenças culturais entre sulistas e nortistas. Segundo o historiador Paulo Roberto Cimó Queiroz:

De certa forma, pode-se dizer que tendem a surgir, na imprensa e nos meios políticos e culturais, neodivisionistas, colocados perante o “desafio” de construir uma História “de trás para a frente”, isto é, do presente para o passado – o que facilmente conduz à idéia da divisão como algo historicamente “inevitável”, “fadado a acontecer mais cedo ou mais tarde” (QUEIROZ, 2007, p. 158).

Por conta disso, foi retomada a questão da identidade sul-mato-grossense, algo que já se manifestava na primeira metade do século XX, com o surgimento da *Liga Sul-mato-grossense*, fundada no Rio de Janeiro por um grupo de estudantes que almejavam a divisão do Estado. No entanto, conforme mencionou Queiroz, esse era um assunto que, até o momento em que se criou Mato Grosso do Sul, encontrava-se, em boa medida, “esquecido”, lembrado ocasionalmente por alguns antigos militantes divisionistas, não se configurando num tema corrente entre a população (QUEIROZ, 2007).

Além disso, a partir daquele momento, cria-se uma atmosfera de grande expectativa em torno do avanço econômico que a separação proporcionaria, e que ficou evidente na propaganda da criação de um “estado-modelo”<sup>4</sup>. Para Marisa Bittar, a concepção de “estado-modelo” esteve muito vinculada à estrutura administrativa adotada pela primeira administração estadual, “diferente da existente nos demais estados, cujo aspecto mais distintivo era o número reduzido de secretarias” (BITTAR, 2009, p. 359). Além disso, desde a década de 1960, essa região era vista como o motor econômico do antigo Mato Grosso, fato que transformou Campo Grande num polo bastante atrativo para migrantes e imigrantes em busca de melhores condições econômicas e sociais<sup>5</sup>. Ou seja, entre os anos 1960 e 1980, Mato Grosso do Sul deixou de ser uma sociedade eminentemente rural para se tornar uma sociedade predominantemente urbana.

Outro fator importante nesse processo foi a inauguração, no dia 25 de dezembro de 1965, da TV Morena, a primeira emissora de televisão no antigo Mato Grosso, sediada na cidade de Campo Grande<sup>6</sup>. Ela foi responsável por permitir que alguns segmentos da população, evidentemente aqueles que tinham acesso a televisores, ficassem a par das principais atrações televisivas da época, especialmente os grandes festivais de música da TV Excelsior, TV Globo e, sobretudo, da TV Record. Foi justamente por conta da influência dos famosos Festivais de Música Popular, de maneira especial os de 1967 e 1968, que a Rádio Educação Rural, a Aliança Francesa, o Jornal

do Comércio e o Clube Surian produziram o 1º Festival de Música Popular de Campo Grande, com uma adesão bastante significativa de artistas da cidade, embora praticamente todos amadores. Foi também estimulado pelos Festivais da Record que o conjunto *Os Bizarros*, liderado por Paulo Simões e Geraldo Espíndola, incorporando a grande avalanche cultural provocada pelo tropicalismo, apareceu no 2º Festival de Música Popular de Campo Grande, numa interpretação da canção *2001* dos *Mutantes*. O grupo incorporou, em sua produção autoral, temáticas próprias do universo urbano contemporâneo como, por exemplo, a Guerra Fria e o individualismo das grandes cidades ocidentais do final do século XX, manifestos na canção *Pois é*, registrada tempos depois nos discos-solo de Geraldo Espíndola, *Trinta anos nesse Mato* (2002) e *Intimidade Acústica* (2005).

Pelo fato de o grupo *Os Bizarros* não ter gravado nem um único disco, *Tetê e o Lírio Selvagem* (1978) é considerado o primeiro registro de um trabalho autoral de música sul-mato-grossense, o qual se distanciava, efetivamente, da música sertaneja de raiz, por incorporar uma linguagem *pop*, a partir de influências de *Beatles*, do Psicodelismo, do movimento *Flower Power*, da Bossa Nova, do Tropicalismo, que era, no contexto da grande massa, algo ainda inédito na região. Isso num momento em que ocorria “uma espécie de negação de tudo o que representava o antigo Mato Grosso” (TEIXEIRA, 2009, p. 35), o que acertou em cheio na geração da música de raiz dos anos 1950, pois era uma manifestação musical que não condizia com o clima de modernização do Estado incitado pela sua criação. Imediatamente, *Tetê e o Lírio Selvagem* foi transformado num dos símbolos de uma nova cena artística, uma nova mentalidade urbana e cultural sul-mato-grossense. Além disso, foi a primeira vez que um conjunto sul-mato-grossense se inseriu no novo mercado da música brasileira, com o suporte de uma gravadora multinacional, numa época em que a televisão ainda caminhava para se tornar um veículo de comunicação mais importante que o rádio.

Um bom episódio para mensurar o impacto midiático causado pelo grupo dos irmãos Espíndola é sua aparição no programa *Fantástico*, da Rede Globo, em 1978, com o videoclipe da música *Bem-te-vi*, de Geraldo Espíndola, produzido pela própria emissora. Naquela ocasião, eles apareceram, para todo o país, trajados de *collants* com desenhos abordando temas da fauna e flora do cerrado mato-grossense (Figura 1), produzidos pelo artista plástico cuiabano João Sebastião da Costa. Apresentaram uma canção apegada a um tema que seria extremamente relevante no contexto dos anos 1980, a consciência ambiental, mas que já era comum no movimento hippie, no *Flower Power*, dos anos 1970. Isso demonstra que o interesse pelo grupo não advinha apenas por conta da música, mas também pela própria imagem que os artistas veiculavam.



**Figura 1:** PREARO, Penna. **Divulgação Tetê e o Lírio Selvagem**, 1978. Disponível em: <<http://wloverocknroll70nobrasil.blogspot.com.br/2011/07/tete-e-o-lirio-selvagem.html>>. Acesso em: 28 fev. 2012.

Embora o disco tenha sido concebido dentro de uma estética musical muito próxima ao rock n' roll brasileiro da época, a própria Tetê Espíndola fez questão de registrar, em uma entrevista concedida a Rodrigo Teixeira, a influência da gravadora Polygram nos rumos da produção artístico-musical do LP. Tetê afirmou: "a gravadora e o produtor decidiam tudo. Sem a banda, tudo teria sido diferente" (ESPÍNDOLA apud TEIXEIRA, 2009).

Uma das canções mais marcantes daquele disco é *Na Catarata*, de Alzira Espíndola e Carlos Rennó. Essa música contém elementos sonoros que, para alguns, são o ponto inicial do conceito estético que viria a ser definido como a polca-rock, um gênero musical que aconteceria quase trinta anos depois do lançamento do disco, a partir da fusão entre elementos de música *pop* e as variações de ritmos ternários que estiveram, durante muito tempo, circunscritos às manifestações mais populares da região, como a polca paraguaia e o chamamé. O destaque maior, além do ritmo ternário, é a introdução da canção (Figura 2), considerada uma ideia de vanguarda para a época, pois se tratava da fusão do rock com a música paraguaia. No entanto, Rodrigo Teixeira ressalta que o trecho em questão foi inserido na canção pela banda de apoio responsável pela gravação, que contava com a participação do pianista Nelson Ayres. Ou seja, aquilo que foi historicamente considerado como uma marca da identidade musical de Mato Grosso do Sul não estava na ideia original da música. Foi uma adequação estética que permeou toda a produção do disco no intuito de aproximar o trabalho do que seria mais comercial para a época (Idem).

## Na catarata

Alzira Espíndola e Carlos Rennó

Tetê e o Lírio Selvagem

Disco: Tetê e o Lírio Selvagem (1978)



**Figura 2:** Transcrição da introdução da música *Na Catarata*, de Alzira Espíndola e Carlos Rennó, gravada no LP *Tetê e o Lírio Selvagem*, em 1979.

Pouco se fala, mas é notória a influência que o grupo *Secos & Molhados*, de Ney Matogrosso, exerceu sobre a música do grupo Tetê e o Lírio Selvagem. E essa influência não ficou restrita apenas aos arranjos musicais, mas, igualmente, na *performance* dos artistas. *Secos & Molhados* já tinham um visual exótico para aquela época, já faziam uma música mais universal e já era figura recorrente na TV brasileira. Além disso, o visual andrógono difundido pelo *Secos & Molhados* também foi adotado pelos Espíndola. Em 1975, por exemplo, Ney Matogrosso fez sucesso ao aparecer no programa Fantástico, no videoclipe da canção *América do Sul*.

É importante considerar que o disco *Tetê e o Lírio Selvagem* ocorreu paralelamente ao fenômeno chamado rock rural, cujos principais representantes foram Sá, Rodrix e Guarabira. Era uma musicalidade que havia incorporado elementos de música *folk* britânica e estadunidense, do *country*, de instrumentos eletroeletrônicos, somados a elementos da música do interior do Brasil, resultando numa espécie de *pop/rock* estilizado, como também foi *Tetê e o Lírio Selvagem*. De modo geral, são produções que sintetizam, em nível artístico, questões referentes ao processo de formação das cidades brasileiras.

O trabalho de divulgação de *Tetê e o Lírio Selvagem* resultou na formação de um imaginário popular em relação ao Mato Grosso e ao Mato Grosso do Sul. A região foi transformada num local em que 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 às questões de consciência preservacionista. Na verdade, na época do lançamento do disco, Mato Grosso do Sul já caminhava para a efetivação de um cenário urbano, que muito pouco tinha a ver com essa imagem de um lugar natural e exótico. Ainda assim, Tetê Espíndola faz questão de reafirmar essa imagem, como na ocasião em que revelou ter aprendido a cantar com os pássaros da região e que os instrumentos usados pelo grupo eram afinados pelos sons da natureza<sup>7</sup>. Aliás, essa preocupação em construir uma história vinculada ao que poderia se chamar de mundo natural tornou-se uma grande preocupação entre os irmãos Espíndola e, de modo geral, também entre os artistas que atuam no universo da música regional.

## Prata da casa e a consolidação da nova música sul-mato-grossense

Em 1982, a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul produziu, juntamente com a TV Morena, no teatro Glauce Rocha, em Campo Grande, o Festival Prata da Casa, reunindo artistas importantes da música de Mato Grosso do Sul, muitos deles já em pleno processo de profissionalização, como os irmãos Tetê, Geraldo e Celito Espíndola, já em apresentações individuais por conta do fim de Lírio Selvagem, Almir Sater, Guilherme Rondon, Paulo Simões, Lenilde Ramos, entre outros.

A proposta do evento era recuperar os festivais de música popular, tão importantes para a modernização da música sul-mato-grossense, entre os anos 1968 e 1981, além da valorização de uma linguagem regionalista que começava a tomar contornos mais precisos, uma recorrência de temas e sonoridades que seria considerada a expressão mais fiel da música sul-mato-grossense. O texto de apresentação, registrado no encarte do LP, assinado pela professora Maria da Glória Sá Rosa, é indicador da importância atribuída àquele evento na história musical de Mato Grosso do Sul.

Durante anos eles exerceram o ofício de cantar, de expressar em notas, em signos gráficos, o amor, o sofrimento, a integração com a natureza, onde bois e homens respiram a amplidão dos campos. Cantaram nas praças, nos festivais, nos shows, até que, muito tempo depois, aquela corrente musical se concentrou num espetáculo de duas noites em que o povo vibrou com os acordes de tantas vozes e instrumentos com cheiro de terra, com sabor de raiz. Depois de tudo fica o disco, doze canções que iniciam os registros dos traços indicadores da memória musical sul-mato-grossense. Ontem foi noite de festa no Glauce Rocha, foi festa também nos corações daqueles que sempre batalharam pela divulgação da música regional sul-mato-grossense (Texto de Encarte, 1982).

A partir daquele momento, com o apoio da UFMS e da TV Morena, o disco passou a figurar como marco histórico da cultura musical de Mato Grosso do Sul. A audição das canções do LP revela um dado importante: se, por um lado, algumas delas já estavam ancoradas em temáticas regionalistas, que consistiam numa demanda da época, outras ainda refletiam a proposta de alguns artistas em tornar mais universal a música sul-mato-grossense. O resultado foi uma espécie de síntese do universo rural/urbano, que seria tão característico na música sul-mato-grossense após o *Prata da Casa* (1982). Exemplo disso foi a apresentação da famosa canção *Quiquiô*, de Geraldo Espíndola. Apesar de a letra abordar a temática indígena, que se tornou um dos ícones da cultura sul-mato-grossense, a música foi apresentada ao público presente no festival e registrada no LP

como um *reggae*, acompanhado pela sanfona de Lenilde Ramos. Ou seja, era um ritmo bastante afamado nos anos 1980, cuja letra tratava de uma abordagem regional, que também se refletia na sonoridade que os acordes da sanfona imprimiam à canção. Evidentemente, era uma resposta à fusão de manifestações musicais do universo urbano com temas que apontavam no sentido do regionalismo. Essa canção, com o tempo, passou por diversas regravações, sendo que a maioria delas alterou seu ritmo original para uma toada que seria entendida como ainda mais regional, mas próxima de uma balada sertaneja.

Outro caso interessante foi a canção *Trem do Pantanal* (G. Roca e P. Simões), quando todos os artistas do evento subiram ao palco para cantá-la em conjunto. Naquela ocasião, a música já havia se tornado uma guarânia, e estava em processo de transformação num dos símbolos dessa identidade cultural regional sul-mato-grossense. No entanto, originalmente, ela apareceu com o título de *Sobre Todos os Trilhos da Terra*, a partir de uma levada mais *blueseira*. Para Geraldo Roca, um dos compositores, essa música nunca foi bem compreendida, afinal, “tem muita gente que admira a música como uma elegia ao Pantanal. E não é. A letra fala de um cara fugindo de uma ditadura pelo Pantanal. Ele não estava olhando as estrelas”<sup>8</sup>. Assim, uma canção que abordava um tema político, numa sonoridade bastante popular na música ocidental, que é o Blues, pela força do apelo midiático que o Pantanal iria adquirir nos anos 1980, somado à necessidade daquela geração em concretizar uma linguagem regionalista, foi transformada numa espécie de hino não oficial de Mato Grosso do Sul. Desde então, seu sentido foi redirecionado, atingindo questões identitárias como a beleza do céu estrelado do Pantanal, do Trem do Pantanal, um dos principais atrativos turísticos de Mato Grosso do Sul.

Naquele evento, outra surpresa, além de Celito Espíndola, com a canção *Coração Vagabundo*, abordando uma temática romântica a partir de uma toada próxima do chamamé, foi a presença de Guilherme Rondon, com a canção *Horizonte* (I. Fischer, P. Simões e G. Rondon), um dos artistas que traria uma sofisticação harmônica inédita para a música urbana de Mato Grosso do Sul, baseada em elementos harmônicos próprios do *Jazz*, mais especificamente da Bossa Nova, em decorrência da própria formação musical de Guilherme no CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical), escola do Zimbo Trio. Além disso, o trabalho de Guilherme Rondon revelava uma grande influência dos artistas do Clube da Esquina, movimento musical surgido em Minas Gerais, na década de 1960, e que contou com a adesão de grandes artistas da música brasileira, como Milton Nascimento, Lô Borges, Tavinho Moura, Wagner Tiso, Flávio Venturini, Toninho Horta e 14 Bis.

É interessante notar que o período entre o lançamento do disco *Teté e o Lírio Selvagem* e o *LP Prata da Casa* foi suficiente para que a maioria dos elementos sonoros e temáticos que iriam resultar na chamada “música pantaneira” se estabelecesse. A partir de então, tudo aquilo que se considera

como a música regional de Mato Grosso do Sul acontece apoiado em ícones vinculados ao mundo natural, como índios, matas, florestas, Pantanal, etc. Além disso, a influência dos ritmos ternários dos países da Bacia Platina foi incorporada, resultando numa sonoridade singular se pensada a partir do universo da Música Popular Brasileira.

### **A consciência ambiental sobre a preservação do Pantanal enfatiza a geração prata da casa**

Um dos assuntos mais marcantes desde a década de 1980 esteve relacionado à preservação do Pantanal, sendo o Pantanal Alerta Brasil, promovido pela Reserva Nacional, entre os anos de 1987 e 1993, um dos eventos mais emblemáticos.

Contando com a adesão de músicos, escritores, artistas plásticos, cineastas e jornalistas de todo o país, o evento proporcionou simpósios, shows musicais e exposições artísticas no intuito de conscientizar a população brasileira sobre os problemas do Pantanal que, naquele momento, já havia sido transformado em um paraíso ecológico. Segundo Leite:

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

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

Em uma entrevista, a cantora e instrumentista Lenilde Ramos revelou

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

[...] eu comecei a incentivar meus amigos músicos a conhecer o Pantanal, porque todo mundo cantava o Pantanal, o Guizzo cantava o Pantanal, os mais antigos cantavam o Pantanal, bem certeza que eles já conhecessem o Pantanal. [...] acontece que o Pantanal começou, na década de 70, a ser mais falado em relação à preservação... Todo mundo começou a se dar conta de que o Pantanal tanto do Norte quanto do Sul que, na verdade era um só, a nação pantaneira, os ícones da nação pantaneira... Então nós, super urbanos (a gente ia daqui pra São Paulo, no máximo daqui pra Dourados), tinha essa coisa de que nós temos um cenário, aí o Pantanal... Eu falo de boca cheia que eu sou do Pantanal [...] (LEITE; CAETANO, 2010).

O fato é que “até o final da década de 1970, o impacto ambiental do desenvolvimento econômico brasileiro foi negligenciado tanto pelos formuladores da política econômica quanto pelos acadêmicos”. Entretanto, a atitude perante essa questão mudou radicalmente desde o início da década de 1980, quando o rápido crescimento dos movimentos em prol da proteção ambiental nos países desenvolvidos serviu de exemplo para os países em desenvolvimento, os quais estabeleceram tentativas de controlar as consequências devastadoras geradas pela industrialização, caminhando na direção de um desenvolvimento mais sustentável, especialmente nas áreas ainda “preservadas” (BAER, 2002, p. 399).

Durante um longo tempo, a região pantaneira foi um ‘problema’ para os governos mato-grossense e sul-mato-grossense. Somente a partir dos anos 1980, especialmente na administração de Wilson Barbosa Martins, há uma mudança de posicionamento político e, em vez da implantação de indústrias na região pantaneira, com um polo siderúrgico em Corumbá, o qual utilizaria as reservas do maciço da região de Ladário e das encostas das Minas de Urucum, optou-se pela exploração do seu potencial turístico como uma solução economicamente viável. Assim, no evento Pantanal Alerta Brasil, a “comitiva” dos artistas sul-mato-grossenses atuou como verdadeira divulgadora desse potencial turístico, chamando atenção do público para as belezas da região pantaneira e suas peculiaridades culturais.

O saldo positivo para esses artistas foi o registro de suas apresentações, um trabalho produzido por Guilherme Rondon. No que se refere às canções presentes no disco, não há nenhuma grande novidade. Os ritmos vão da guarânia ao arrasta-pé, com exceção da canção *Na Chapada*, gravada anteriormente por Tetê Espíndola, que não participou do evento por conta do nascimento do

seu primeiro filho, hoje um dos novos nomes do “clã” Espíndola, Dani Black. Na ocasião, Celito homenageou a irmã interpretando a canção.

O que há de mais notável para estes artistas é o fato de terem se transformado em referências do universo cultural pantaneiro. Dali em diante, confirma-se a ideia de uma ‘música pantaneira’, um gênero musical que elegeu temas típicos da fauna, flora e cultura pantaneiras, a partir de ritmos fronteiriços em divisões ternárias. Desde então, o disco *Tetê e o Lírio Selvagem*, que já fazia crítica ao desmatamento e à necessidade de preservação ambiental, sob nítida influência do *Flower Power*, com estampas que faziam referência à fauna e flora do cerrado sul-mato-grossense, passou a ser entendido como um disco sobre a preservação do Pantanal, mesmo que, em nenhum momento, esse lugar seja citado nas letras. Desde então, passaram a valorizar, em suas entrevistas e materiais de divulgação, uma relação estreita com o bioma pantaneiro.

### **A Polca-Rock, uma nova identidade musical sul-mato-grossense na virada do século XXI**

A partir da metade dos anos 1990, a música sul-mato-grossense passou por uma transformação mercadológica profunda. Começava a surgir, enfim, um mercado consumidor da música regional. Entretanto, mesmo que a geração do Festival Prata da Casa já tivesse conquistado seu lugar na história musical do Estado, foi outro gênero musical o objeto de desejo no interior desse novo cenário. Havia chegado a vez das bandas “baileiras”, sob forte influência da música gaúcha (vanerão, xote, música nativista, etc.), cultivada principalmente nos CTGs (Centros de Tradições Gaúchas) do Estado. Com isso, os artistas da geração do “Prata da Casa”, do pós-divisão, ficaram, de certo modo, esquecidos, enquanto proliferavam na região os conjuntos de artistas vestindo botas, chapéu de boiadeiro, calças apertadas, danças coreografadas, etc.

Foi em meio a esse *boom* da música regional de Mato Grosso do Sul que surgiu, entre final de 1980 e início de 1990, a polca-rock, um gênero híbrido, em que estão fundidos elementos do *pop/rock* nacional e internacional, combinados a ritmos ternários, organizado inicialmente por Caio Ignácio, Jerry Espíndola e Rodrigo Teixeira.

Enquanto a “vanera”, como era chamado um dos ritmos característicos da cena baileira, firmava-se na preferência popular, chegando a vender mais de cem mil discos relacionados ao gênero, algo extraordinário dentro de um Estado com população menor que, por exemplo, a cidade de Belo Horizonte, a polca-rock se firmava em nível nacional como um gênero altamente experimental, resultando num efeito sonoro diferente daquilo que se fazia em termos de música *pop* no Brasil na última década do século XX. Era a mistura de guitarras distorcidas, um dos símbolos da revolução cultural dos anos 1960, com a sanfona, com os ritmos ternários, elementos típicos da música platina. O crítico musical Carlos Calado, colunista da Folha de São Paulo, em uma matéria

sobre Jerry Espíndola e a polca-rock poucos dias depois de uma apresentação de Jerry, no SESC Pompéia, na capital paulista, escreveu:

Caçula da família musical mais conhecida de Mato Grosso do Sul, o cantor e compositor Jerry Espíndola está articulando um inusitado movimento. Juntou sua experiência nas praias do rock e do pop (fez parte da alternativa banda paulistana Os Incontroláveis entre 1983 e 1990) com influências da música sertaneja de sua terra e chegou à polca-rock, fusão rítmica com a qual pretende lançar uma nova corrente no pop brasileiro<sup>9</sup>.

Antes do movimento polca-rock, no entanto, em meados dos anos 1980, surgiu o Grupo Poranguetê, do qual faziam parte Lenilde Ramos, Pedro Ortale, Geraldo Ribeiro, Antônio Porto e o baterista Cacá. Era o chamado *Rock de Botina*, fazendo um som roqueiro abordando temas que falavam “de bicho, de natureza”, etc. (LEITE, CAETANO, 2010). Além disso, o compositor Geraldo Roca havia composto a canção *Polca outra Vez*, que também revela essa mistura entre o rock e a música paraguaia. Apesar de muitas vezes passar despercebido, essa canção narra, de forma satírica, a vinda de um jovem da capital para um mundo ruralizado e retrógrado, que seria, na visão do compositor, o Centro-Oeste brasileiro. Para o próprio Geraldo Roca, “*Polca Outra Vez* é um cara saindo da civilização, do Rio de Janeiro, ou de onde ele estivesse, e adentrando o mundo do Centro-Oeste, a Terra do Boi, a Zebulândia [...] *Polca Outra Vez* é Rock n’ Roll, não é outra coisa [...]. Tem até aquele rife a la Chuck Berry, mas em compasso ternário”<sup>10</sup>.

Para Rodrigo Teixeira, que, na condição de jornalista, é um dos principais pesquisadores e divulgadores da música de Mato Grosso do Sul, mas, na condição de músico, é um dos pensadores da polca-rock, toda a proposta que veio a calhar no conceito estético desse gênero surgiu de uma necessidade de uma geração mais recente (Caio Ignácio, Jerry Espíndola, o próprio Rodrigo Teixeira, Sandro Moreno, entre outros), por superar os resquícios da geração Prata da Casa. Para ele:

Estávamos do outro lado do muro do Prata da Casa, querendo mudar, contestar o fato de as mesmas pessoas permanecerem no comando desde a década de 1970. [...]. Queríamos ir de encontro àquele som da geração Prata da Casa, que o Alex Fraga denominou de Jacarelândia. Na época, brigava-se por um espaço maior para a música urbana [...] Naquele final de anos 1980, havia uma escassez de bandas e a polca-rock veio com a vontade de regionalizar, de envenenar a polca paraguaia e ser portadora da mensagem: olha, estamos aqui, somos uma nova geração de músicos, não existe apenas o pessoal da Jacarelândia (SÁ ROSA; DUNCAN, 2009, p. 201).

A partir da virada para o século XXI, a música urbana de Mato Grosso do Sul ganhou novas roupagens e, no caso da polca-rock, essa roupagem é muito mais pesada, mais *rock n' roll* que os fragmentos do conceito da polca-rock que estavam no *Tetê e Lírio Selvagem*, no conjunto Poranguetê, ou mesmo na música *Polca Outra Vez* de Geraldo Roca. Entretanto, a canção *Colisão*, de Jerry Espíndola, composta em parceria com Ciro Pinheiro, por volta de 1985, gravada no disco *Polca-Rock* é, sem dúvida, a canção inaugural do movimento. A partir dela, passam a existir modelos mais bem definidos desse universo estético da polca-rock.

Nesse disco, houve a incidência de elementos sonoros de divisões ternárias, especialmente em 3/4 e 6/8, que são característicos da polca paraguaia, da guarânia, do chamamé. No entanto, nesse contexto, a música paraguaia invariavelmente aparece como uma matéria-prima a ser aprimorada, uma musicalidade quase primitiva, que se torna atualizada apenas a partir da fusão com elementos de rock, jazz, blues e reggae. Ou seja, é resultado da mistura de elementos de música universal, com aquilo entendido como regional. No entanto, foi significativa a recorrência de temas ecológicos, como em *Céu Azul*, em que se estabelece um discurso preservacionista, de um clima conflituoso entre o mundo natural e o urbano.

Atualmente, o discurso mais corriqueiro em relação ao conceito estético da polca-rock é considerá-lo como uma decorrência da própria experiência do *Tetê e o Lírio Selvagem*, mesmo que exista uma relação muito frágil entre esses dois produtos. Essa é, no entanto, uma estratégia no campo das artes já discutida por Pierre Bourdieu. Como lembrou o sociólogo francês, “constituir os acontecimentos últimos como fins das experiências ou das condutas iniciais”, que, nesse caso, é justificar a polca-rock a partir da experiência do *Tetê e o Lírio Selvagem*, por exemplo, estabelece “um princípio gerador”, algo que justifica uma coerência entre o que seria o início e seu fluxo no tempo (BOURDIEU, 1996, p. 213-214).

### **Considerações finais**

Isso que se chamou aqui de música regional de Mato Grosso do Sul, que vai desde o surgimento dos primeiros festivais de música em Campo Grande, passando pelo lançamento do Disco *Tetê e o Lírio Selvagem*, até culminar no aparecimento da polca-rock, somado ao fato de estarmos lidando com esse objeto no campo da História, emprestando recursos próprios do campo da Musicologia, é um elemento de grande importância para a história musical e cultural de Mato Grosso do Sul. No entanto, a proposta mais geral contida neste estudo foi refletir sobre esse processo, que aconteceu paralelo a tantos outros, a fim de compreender como esses fenômenos culturais fornecem os índices que compõem, a meu ver, o que se pode chamar de identidades culturais sul-mato-grossenses.

Quando surge o disco *Tetê e o Lírio Selvagem*, coincidindo com o

processo de criação do Estado, era fundamental estabelecer uma nova cena cultural moderna; afinal, existia uma expectativa bastante grande de que Mato Grosso do Sul, visto como a força econômica do antigo Estado, fosse rapidamente transformado no “Estado-modelo”, fato que permitiria avanços significativos nas esferas culturais e artísticas. Dessa forma, quando os irmãos Espíndola passaram a ter uma inserção, embora bastante breve, na grande mídia brasileira, foram rapidamente eleitos, como os novos representantes da música de Mato Grosso do Sul, trazendo consigo toda a geração dos primeiros festivais “surianistas” (Paulo Simões, Lenilde Ramos, José Boaventura, entre outros), numa época de grande efervescência cultural em Campo Grande.

No entanto, um ponto importante que a história deu conta de apagar é o fato de que aquela geração, especialmente no início dos anos 1980, não contava com apoio maciço da população. Eram considerados marginais, desocupados, “comunistas”, um tema que ainda carece de pesquisa. Além disso, o próprio discurso de apresentação da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, da qual fizeram parte Lenilde Ramos e Humberto Espíndola, deixou evidente essa questão, afirmando que, enquanto alguns chamavam a proposta de “coisa de comunista”, a FCMS seria responsável por “projetar sobre uma sociedade rurícola, seus contornos de pretensa catedral do Espírito”<sup>11</sup>. Assim, à medida que passaram a representar o Estado, muito por conta de um interesse que vinha mais “de fora” do que “de dentro”, a partir de um discurso preservacionista, a própria Fundação teve a tarefa de conscientizar a população em relação àquela nova cena artística.

Além disso, há o fato de que, por volta dos anos 1980, sob a força de uma questão em nível mundial, as principais lideranças políticas do Estado optaram pela exploração do potencial turístico que o Pantanal, naquele contexto, exercia. Assim, a geração que se consolidou no Festival Prata da Casa, que já percebia esse novo cenário em relação à consciência ambiental, adotou o Pantanal como o símbolo mais evidente da identidade musical sul-mato-grossense, fato que os transformou nos grandes divulgadores da região, garantindo-lhes espaços nas grandes mídias do país e, conseqüentemente, transformando o sul-mato-grossense, mesmo que de modo não oficial, em pantaneiro. A partir daí, a música regional sul-mato-grossense adquiriu essa aura preservacionista, marca mais evidente da sua discografia.

Além disso, é possível notar que símbolos como o *Pantanal* e a *Fronteira* são os dois principais índices identitários dessa música sul-mato-grossense; o primeiro enquanto temática, a segunda enquanto suporte. Ou seja, é uma fusão entre os temas relacionados ao universo natural e cultural pantaneiro, somado às influências da música paraguaia. No entanto, isso é resultado de um processo histórico que vai sendo construído desde os primeiros festivais em Campo Grande e que foi acentuado pela Divisão, num momento de grande interesse pela definição de uma identidade cultural sul-mato-grossense, conforme assinalado anteriormente.

Tudo isso acabou reafirmado no movimento da polca-rock, até agora a última grande expressão da música regional urbana sul-mato-grossense, muito embora os artistas desse circuito tenham reafirmado constantemente seus mitos de origem (*Poranguetê, Na Catarata, Polca Outra Vez*), justificando, desse modo, seu lugar na história musical urbana de Mato Grosso do Sul. Vale lembrar que esse movimento da polca-rock surgiu num contexto em que vários artistas sul-mato-grossenses tentavam construir uma carreira musical em São Paulo. Visto que o apelo midiático do Pantanal e o clima exótico da música fronteiriça já haviam dado certo em outros momentos, essa nova geração fez a fusão de tudo isso, garantindo, assim, certo destaque na mídia nacional.

Como se percebe, a história de Mato Grosso do Sul, uma região que elegeu o Pantanal como cartão de visitas, que valorizou a influência da cultura paraguaia, perpassa pela história da sua música regional. Igualmente, é inegável que os artistas envolvidos nesse processo contemham sua parcela de responsabilidade na formação dessas identidades culturais sul-mato-grossenses. Isso permite notar que uma das possibilidades para a compreensão desses elementos é imaginável através de um estudo combinado à musicologia histórica, como tentei desenvolver aqui, embora de maneira introdutória.

Entretanto, devido às novas possibilidades de pesquisas suscitadas pelo aumento do interesse dos historiadores pela música, revelado pelo próprio aumento dos cursos em nível de pós-graduação em Musicologia Histórica, essa questão já caminha para um estágio bem menos problemático, tanto em termos da escolha do objeto, quanto ao seu tratamento. Além disso, o estudo da música regional é altamente revelador, pois, normalmente, ele dialoga com questões importantes no contexto das produções identitárias, vindo a reboque do próprio interesse da História Cultural pelas produções em torno da história regional.

## **Notas**

\* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Grande Dourados (PPGH/UFGD) e bolsista da CAPES. E-mail: laboratoriodemusica@hotmail.com

<sup>1</sup> A ocorrência de festivais musicais de cunho competitivo aconteceu em Campo Grande até meados dos anos 1980.

<sup>2</sup> A TV Morena, um dos empreendimentos comerciais do Grupo Zahran, é a primeira emissora de TV no antigo Mato Grosso, fundada em 1965, hoje afiliada à Rede Globo de Televisão. Nos primeiros anos de atividade, a emissora retransmitia a programação da Rede Record de Televisão, o que incluía musicais e programas humorísticos, além das telenovelas e jornais das TV Excelsior e TV Tupi.

<sup>3</sup> Em entrevista concedida a Eudes Fernando Leite e Gilmar Lima Caetano no ano de 2010.

<sup>4</sup> Leituras mais específicas em: TEIXEIRA, Rodrigo. Humberto Espíndola: O dono dos Bois. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/humberto-espindola-o-dono-dos-bois-1>>. Acesso em: 25 fev. 2012.

<sup>5</sup> Segundo Sá Rosa, “1960 foi a década dos festivais de música em Campo Grande, na época denominada capital econômica do Estado de Mato Grosso” (SÁ ROSA, 1981, p. 9).

<sup>6</sup> Juntamente com a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), a emissora foi responsável pela produção e transmissão de shows e documentários sobre a música sul-mato-grossense, especialmente nos anos 1980.

<sup>7</sup> Informação verbal de Tetê Espíndola no Programa Venegas Music TV. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=khgVZhSMNPY>>. Acesso em: 25 fev. 2010.

<sup>8</sup> Trecho de música de Geraldo Roca de Teixeira Rodrigo, intitulado *Sobre Todos os Trilhos da Terra*. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/geraldo-roca-sobre-todos-os-trilhos-da-terra>>. Acesso em: 25 fev. 2012.

<sup>9</sup> Letras de música encontradas em Jerry Espíndola aposta no impacto da polca-rock. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/jerry-espindola-aposta-no-impacto-da-polcarock>>. Acesso em: 26 fev. 2012.

<sup>10</sup> O texto completo pode ser encontrado em Geraldo Roca: Sobre Todos os Trilhos da Terra de Rodrigo Teixeira. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/geraldo-roca-sobre-todos-os-trilhos-da-terra>>. Acesso em: 25 fev. 2012.

<sup>11</sup> Transcrição de informação verbal feita por Augusto Assis em Parto Cultural. Executivo Plus. Campo Grande, ano 1, n. 1, p. 25, fev. 1984.

## Referências

ASSIS, Augusto. Parto Cultural. **Executivo Plus**. Campo Grande, ano 1, n. 1, p. 25, fev. 1984.

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

BITTAR, Marisa. **Mato Grosso do Sul: a construção de um estado**. Regionalismo e divisionismo no Sul de Mato Grosso, v. 2, Campo Grande: Ed. UFMS, 2009.

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

CALADO, Carlos. **Jerry Espíndola aposta no impacto da polca-rock**. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/jerry-espindola-aposta-no-impacto-da-polcarock>>. Acesso em: 26 fev. 2012.

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

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

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

COPLAND, Aaron. **Como ouvir (e entender) música**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

ESPÍNDOLA, Geraldo. **Entrevista**. Campo Grande (2010). Entrevista concedida a Eudes Fernando Leite e Gilmar Lima Caetano.

\_\_\_\_\_. **Intimidade Acústica**. Campo Grande: Produção independente, 2005. 1CD.

\_\_\_\_\_. **Trinta anos nesse Mato**. São Paulo: FIC-MS, 2002. 1 CD.

- ESPÍNDOLA, Jerry. **Polca-Rock**. São Paulo: Elo Music, 2002. 1 CD.
- \_\_\_\_\_, Tetê; et al. **Tetê e o Lírio Selvagem**. São Paulo: Polygram, 1978. 1 LP.
- FONTELES, Bené (Org). **O rei e o baião**. Brasília: Editora Fundação Athos Bulcão, 2010.
- GUIZZO, José Octávio. **A moderna música popular urbana de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: UFMS, 1982.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva dos músicos. In: \_\_\_\_\_. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- LEITE, Eudes Fernando; CAETANO, Gilmar Lima. **Entrevista**. Campo Grande, 27 de agosto de 2010.
- LEITE, Eudes Fernando. Do Éden ao Pantanal: Considerações sobre a construção de uma representação. **Espaço Plural**, Marechal Cândido Rondon, n. 18, p. 145-151, 1º semestre, 2008.
- NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla B. (org). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.
- PREARO, Penna. **Divulgação do Tetê e o Lírio Selvagem**. Disponível em: <<http://wloverocknroll70nobrasil.blogspot.com.br/2011/07/tete-e-o-lirio-selvagem.html>>. Acesso em: 28 de fev. 2012.
- PROJETO PANTANAL ALERTA BRASIL. **Pantanal Alerta Brasil**. São Paulo: Reserva Nacional, 1988, 1 LP.
- QUEIROZ, Paulo R. Cimó. Notas sobre divisionismo e identidades em Mato Grosso/Mato Grosso do Sul. **Revista Raído**, Dourados, n. 1, p. 137-163, 1º semestre, 2007.
- RAMOS, Lenilde. **Entrevista**. Campo Grande. Entrevista concedida a Eudes Fernando Leite e Gilmar Lima Caetano, 2010.
- SÁ ROSA, Maria da Glória (Coord.) **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: UFMS. Projeto Universidade 81, 1981.
- \_\_\_\_\_; DUNCAN, Idara. **A Música de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: FIC/MS, 2009.
- TEIXEIRA, Rodrigo. **A origem da música sertaneja de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista**. In: SÁ ROSA; DUNCAN, p. 201, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Geraldo Roca: Sobre Todos os Trilhos da Terra**. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/geraldo-roca-sobre-todos-os-trilhos-da-terra>>. Acesso em: 25 fev.2012.
- \_\_\_\_\_. **Humberto Espíndola: O dono dos Bois**. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/humberto-espindola-o-dono-dos-bois-1>>. Acesso em: 25 fev. 2012.

\_\_\_\_\_. **Tetê Espíndola**: sertaneja planetária. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/tete-espindola-sertaneja-planetaria>>. Acesso em: 25 fev. 2012.

TURISMO no lugar das Indústrias. **Executivo Plus**. Campo Grande, ano 1, n. 2, p. 12-14, abr. 1984.

UFMS. **Prata da Casa**. Campo Grande: UFMS, 1982, 1 LP.

Recebido em: abril de 2012.

Aprovado em: maio de 2012.