

ELITES LETRADAS E MÚSICA REGIONAL: UMA HISTÓRIA SOBRE A IDENTIDADE CULTURAL SUL- MATO-GROSSENSE.

Gilmar Lima Caetano¹

RESUMO: Ao longo da década de 1980, o recém-criado Estado de Mato Grosso do Sul experimentou um processo importante no interior de seus circuitos intelectualizados: tratava-se do momento de projetar uma identidade cultural para a região. Embora algumas organizações estivessem mais interessadas nesse processo que outras, a contribuição de alguns segmentos intelectualizados foi fundamental. Assim, este artigo busca recuperar um pouco desse processo, tomando como ponto de partida a música regional sul-mato-grossense e o alinhamento intelectual estabelecido entre artistas e alguns segmentos das elites letradas da região.

PALAVRAS-CHAVE: História regional; elites intelectualizadas; identidade cultural.

INTELLECTUAL ELITES AND REGIONAL MUSIC: A STORY ABOUT THE CULTURAL IDENTITY OF MATO GROSSO DO SUL

ABSTRACT: Along the 1980s, the newly created state of Mato Grosso do Sul experienced an important process within their intellectualized circuits: it was the time to design a cultural identity for the region. Although some organizations were more interested in the process than others, the contribution of some intellectualized segments was fundamental. So, this article seeks to recover a little of that process, using as its starting point the regional OF MATO GROSSO DO SUL music and intellectual alignment between established artists and some segments of the educated elites of the region.

KEYWORDS: regional history; intellectual elites; cultural identity.

¹ Mestre em História pela Universidade Federal da Grande Dourados. Doutorando em História pela mesma instituição (Bolsista CAPES).

INTRODUÇÃO

No campo das Ciências Humanas, não há novidade em reconhecer que as identidades culturais são estruturas genuinamente inventadas, históricas, não essenciais, decorrentes de forças operantes e inerentes à vida em sociedade, mesmo que possam parecer, em princípio, essenciais e, portanto, a-históricas. Diante desse quadro, nossa experiência histórica vem demonstrando que os grandes projetos de identidade coletiva, antes de tudo, revelaram a capacidade que determinados setores da sociedade tiveram em impor seus valores em esferas universalizadas e/ou coletivizantes.

Aliás, Michel Foucault foi muito próspero ao demonstrar, ao longo de sua obra, que o poder, que não se limita apenas ao poder da coerção, nem apenas ao poder do Estado, mas que está em todo o corpo social, também se reserva na capacidade que alguns indivíduos ou grupos têm de instituir as realidades, ou seja, instituir o discurso da ‘verdade’. Os que detêm mais poder reúnem para si os mais variados meios para comunicar e inscrever seus valores. Dominar os meios de comunicação, por exemplo, permite flertar, de alguma maneira, com a subjetividade dos sujeitos. Daí se revela a importância das estruturas capazes de legitimar o poder, de impor uma verdade: formar e conformar a subjetividade dos receptores. Aquele que detém mais poder terá, efetivamente, uma força de ação maior no intuito de impor a sua verdade, a sua interpretação, a sua versão das coisas. Dentre essas demandas dos grupos que detêm o poder estão, por exemplo, as inúmeras tentativas das elites em compor, instituir e controlar as chamadas identidades coletivas.

Embora os alicerces das identidades coletivas sejam inúmeros e estejam por todos os lados, a produção artística circunscrita ao universo das chamadas artes regionais, tem colaborado imensamente para divulgar e perpetuar essas estruturas, especialmente a partir dos espaços destinados à apreciação da cultura regional. No caso do Estado de Mato Grosso do Sul, podemos identificar alguns importantes centros culturais como, por exemplo, a cidade de Ponta Porã, espaço de trocas e rejeições culturais intensas entre brasileiros e paraguaios, embora exista certo esforço político no intuito de criar um clima amistoso nesse jogo cultural. No entanto, além de ser a capital do estado, a cidade de Campo Grande é, com toda certeza, o principal centro cultural da região. Ela comporta importantes museus, bibliotecas, parques públicos, eventos musicais e teatrais, centros acadêmicos, que compõem aquilo que o sociólogo norte-americano Roy Wagner, denominou como “instituições culturais”, ou seja, polos geradores, promotores e divulgadores de cultura, conferindo à cidade uma cena urbana muito mais dinâmica em relação aos outros centros de Mato Grosso do Sul.

A importância fundamental dessas estruturas está amparada na necessidade que os grupos humanos têm de promover uma espécie de imortalidade da memória, afinal, são espaços que promovem não só a perpetuação, como também a reprodução de conhecimentos considerados indispensáveis a partir dos valores que organizam os segmentos que detêm poder e sua inserção nos domínios sociais. Tornam-se, sob esse viés, elementos culturalmente necessários. Segundo Wagner:

É nesses santuários especializados, mantidos à parte da vida cotidiana por regulamentos especiais e cuidados por pessoal altamente qualificado, que os documentos, registros, relíquias e corporificações das mais altas realizações humanas são preservados e a “arte” ou a “cultura” é mantida viva (WAGNER, 2010, P. 55).

Esses “centros culturais”, por sua vez, são organizações distintas no interior da sociedade, cujo controle e as normas que regem seu funcionamento estão ligados, na maioria das vezes, aos indivíduos vinculados à intelectualidade. Um interessante estudo publicado originalmente em 1966, assinado pelos sociólogos franceses, Pierre Bourdieu e Alain Darbel, notava, exatamente, que “o acesso às obras culturais é privilégio da classe culta”, ou seja, dos segmentos intelectualizados (BOURDIEU, 2007, p. 69). Ao longo desse estudo, que analisou o público frequentador de museus franceses, os autores concluíram que, apesar do acesso às obras de arte ser possível, a princípio, a todas as camadas da população, apenas alguns grupos podiam, de fato, concretizá-lo. Na argumentação, sustentaram a ideia de que aquilo que havia sido denominado como uma “necessidade cultural”, ou seja, a disposição em usufruir dos bens artísticos, refletia uma relação bastante estreita com o nível de educação formal afirmado pelos indivíduos observados. Notaram, por exemplo, que quanto maior o grau de instrução do frequentador dos museus, maior o tempo dedicado à visita, que girava em torno de vinte e cinco minutos para os visitantes das classes populares e quarenta e sete minutos para os visitantes das “classes superiores”. Observaram, ainda, que o tempo médio de visita declarado, independentemente do grau de instrução do visitante, era sempre equivalente, revelando a existência de um “esforço dos sujeitos menos cultos para se adaptarem ao que consideram como a norma da prática legítima”. Da mesma forma, o número de visitas anuais declarado, que girava em torno de três ou quatro, acabava por definir uma “imagem feita pela maioria a respeito do que seria a prática conveniente” (BOURDIEU, 2007, P. 70-71). Nesse sentido, um dos pontos fortes desse trabalho foi ressaltar que os comportamentos e os valores culturais elaborados pelas elites letradas podem provocar nas camadas populares uma atitude de reconhecimento de autoridade, às vezes de veneração.

A pesquisa de Bourdieu e Darbel (2007) inspira investigar mais efetivamente como as camadas que compõem a sociedade e, nesse artigo, a sociedade sul-mato-grossense que vai se formando ao longo da década de 1980, forjam valores na ambição de indicar exatamente o comportamento socialmente desejável. Isso exige identificar quais são as estruturais sociais que viabilizam tais valores. Não exige grande esforço, todavia, notar que são as elites intelectualizadas, que controlam os “centros culturais”, pensando a partir de Wagner (2010), quem alicerçam os mecanismos necessários para projetar seus valores, determinando, assim, seu lugar social. Daí a utilização das artes como uma maneira eficiente para ‘vender’ um estilo de vida, que confere diferenciação social, explicando, sob esse ponto de vista, as razões que levam as camadas menos instruídas a reconhecerem, ao menos no discurso, a importância das expressões da alta cultura, tornando a conduta contemplativa diante do fato artístico, instituído a partir dos valores das elites intelectualizadas, algo que deve ser socialmente cultivado.

Nesse jogo de poder, há ainda uma outra via, mais conservadora, defendendo que o acesso aos bens artísticos deve estar circunscritos exclusivamente ao universo das elites. Em uma rápida entrevista concedida a Marília Kodic, o escritor peruano Mario Vargas Llosa defendeu com significativo entusiasmo a ideia de que a *cultura*, entendida por ele como uma síntese das expressões artísticas historicamente relacionadas à chamada *alta cultura*, como a literatura, as artes plásticas e a músicas, por exemplo, deve ser um patrimônio privativo das elites. Llosa sustenta a ideia de que quaisquer que fossem as tentativas que caminhassem na direção de uma democratização desses bens culturais, tenderiam sempre à descaracterização, pois transformaria em entretenimento e diversão, algo que foi projetado para ocupar um espaço muito maior, corrompendo, assim, seu caráter mais autêntico: “[...] a arte tem a função muito mais importante que a de entreter e divertir, que é a de preocupar, de te abrir janelas para determinados problemas existenciais, políticos, culturais, filosóficos”, nas palavras do escritor.²

Há que se considerar, ainda, a estreita relação entre as elites intelectualizadas e o poder político, afinal, é através desse jogo, muitas vezes, que a intelectualidade encontra subsídios para implantar suas ideias culturais. O escritor norte-americano Thomas Stearns Eliot, prêmio Nobel de literatura em 1948, já havia feito sérias reflexões acerca da relação próxima entre “cultura”, mais uma vez pensada a partir dos valores das elites letradas, e a política, ou, em suas palavras, na “cultura reconhecida como um instrumento de política, e como algo socialmente desejável que cabe ao Estado promover” (ELIOT, 1988, p. 105). Ao longo de seu texto, é possível notar que, sendo Eliot, assim como Llosa, um intelectual, a experimentação artística também deve estar delimitada aos entendimentos forjados pelas elites intelectualizadas. Para ele, os bens artístico-culturais encontram-se apoiados sobre três níveis de experiência: “a aquisição de conhecimento, o desfrute da arte e o prazer do entretenimento” (ELIOT, 1988, p. 109).

Embora as concepções de ambos os pensadores possam parecer antagônicas, afinal, para Llosa o viés do entretenimento acaba por empobrecer, ou desqualificar o estatuto artístico, a meu ver, Eliot avança sob um terreno que é significativo no comportamento dessas elites, e que é obliterado em algumas ocasiões por consentir ser entendido de maneira menos estimada. É evidente que as elites letradas encaram as artes também como entretenimento. Mas, não se trata de um entretenimento qualquer, pois é ‘verdadeiramente’ usufruído por aqueles que detêm o capital intelectual necessário para decodificá-lo. Isso, por si só, já delimita, reforçando ainda mais as fronteiras sociais.

Não é possível deixar de perceber que o real valor das expressões artísticas, sobretudo aquelas contempladas pelas elites, na dinâmica das sociedades atuais, têm sido, antes de tudo, uma formidável representação de poder. Deter o controle sobre as artes é uma das formas de reafirmar prestígio e autoridade sobre alguns setores da sociedade. Não é fortuito, portanto, que no processo de formação de uma sociedade, que envolve

² KODIC, Marília. Entrevista com Vargas Llosa. Revista Cult. Edição 177. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/03/vargas-llosa-ataca-outra-vez/>. Acesso em 17 ago. 2013.

o forjamento de uma identidade e de uma memória coletiva, seja dada às artes uma importância peculiar, tornando-as, inclusive, parte das agendas políticas.

Tomando por base a sociedade sul-mato-grossense oitocentista, é flagrante que alguns setores tomaram a dianteira no que diz respeito à formação desse conjunto de valores que, do ponto de vista da alta cultura, seria socialmente desejável. Podemos apontar a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), a Academia Sul-mato-grossense de Letras (ASL), o Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul (IHGMS), o Jornal Correio do Estado, a TV Morena e a Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS). Todas essas instituições, em maior ou menor grau, estiveram interessadas em compor uma identidade e memória cultural regional para os sul-mato-grossenses, sempre sob a vigilância e cumplicidade de alguns importantes representantes das elites políticas locais.

É justamente no universo criado em torno dessas instituições que surgiu um grupo de artistas comprometido com o que se imaginava como a cultura regional sul-mato-grossense que, ao longo dos anos 1980, esteve em processo de produção. Estavam nesse contexto nomes que ainda figuram na cena da música regional sul-mato-grossense, tais como, os irmãos Geraldo Espíndola, Tetê Espíndola, Alzira Espíndola e Celito Espíndola, que formaram, no final da década de 1970, o grupo *Tetê e o Lírio Selvagem*, cujo lançamento do primeiro disco coincidiu com a oficialização da autonomia político-administrativa do Estado de Mato Grosso do Sul, em 1979, figurando como o primeiro disco autoral de músicos sul-mato-grossenses. Além deles, podemos citar, ainda, Lenilde Ramos, Guilherme Rondon, Almir Sater, Paulo Simões, Geraldo Roca, entre outros. No caso desses artistas, cantar a “cultura regional” reforçava o ‘pacto’ entre os músicos e a intelectualidade local na intenção de forjar uma identidade. Isso pode ser facilmente verificável quando notamos que os espaços em que se dava essa experiência artística estiveram circunscritos, basicamente, aos domínios das organizações citadas anteriormente. Além disso, todos eles estavam sob uma vigilância política que partia da FCMS (Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul) criada em 1984, um órgão do governo estadual responsável por promover cultura no estado, e que tinha o poder de certificar como legítimas, ou não, certas manifestações culturais. Ao mesmo tempo, controlava essa produção dita regional manejando os financiamentos públicos para os artistas. Aliás, essa viria a ser uma das grandes marcas das expressões que estão delimitadas ao universo regional de Mato Grosso do Sul. Tal experiência revela que o financiamento público também é uma das formas mais eficientes de manter o controle sobre os valores que serão veiculados através das artes.

Por se tratar de um dos movimentos artísticos mais intensos das décadas de 1970 e 1980 em Mato Grosso do Sul, muito do que se imagina enquanto uma identidade cultural sul-mato-grossense, ou seja, as representações que são elaboradas no intuito de reforçar as particularidades culturais dos sul-mato-grossenses, seus padrões de conduta, seus sentidos de identificação e seus sentimentos de pertencimento à região,

pode ser analisado a partir da música regional. É possível notar que muitas canções elaboradas no transcorrer da década de 1980, quando a preocupação com a identidade cultural caminhava a plenos pulmões, traduzem o pensamento que um segmento artístico intelectualizado esperava imprimir ao gentílico sul-mato-grossense.

UMA PRETENSA REVOLUÇÃO CULTURAL NO SUL DE MATO GROSSO: O ENFRENTAMENTO ENTRE O VELHO E O NOVO.

Os primeiros acordes daquilo que seria, após 1977-1979, legitimado como uma autêntica música urbana sul-mato-grossense remete ao final década de 1960, quando aconteceram na cidade de Campo Grande, uma série de festivais de música popular. Mesmo que naquele momento a televisão ainda não participasse efetivamente do cotidiano da população local, a ocorrência dos festivais revelava a apropriação que alguns intelectuais da cidade fizeram em relação aos grandes festivais de música popular que aconteciam nos grandes centros brasileiros, especialmente os promovidos pela Rede Record de televisão. Esse aspecto fica evidente quando, no texto de abertura de um livro dedicado às memórias daqueles certames, intitulado **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul** (SÁ ROSA, 1981), a professora Maria da Glória Sá Rosa, uma importante figura do universo cultural e artístico sul-mato-grossense, explicava o fenômeno como uma “necessidade de saber-se que tipo de música se fazia na região e também a vontade de aproximar os compositores”, deixando manifesto “o fato de que no eixo Rio-São Paulo estavam acontecendo os Festivais de Música da TV Record que estimulavam o processo criativo de nossos jovens” (SÁ ROSA, 1981, P. 9).

Além do texto assinado pela professora Maria da Glória, na mesma obra há uma pequena monografia escrita por Cândido Alberto da Fonseca e Paulo Simões, ambos ligados à cena artística da cidade de Campo Grande, na qual nota-se ainda uma ênfase maior à influência dos festivais da Rede Record. Segundo eles, a ocorrência dos festivais de música no antigo Sul de Mato Grosso, está vinculada a uma perspectiva nacional. Para os autores, os festivais de música popular em Campo Grande foram “reflexos, em seu início, dos certames patrocinados pela TV Record de São Paulo” (SIMÕES & FONSECA, 1981, P. 13). No entanto, a ocorrência dos festivais não revela apenas uma simples iniciativa de copiar um modelo, mas, ao mesmo tempo, a grande influência cultural que o Sudeste brasileiro, em especial a cidade de São Paulo, exercia sobre o Sul de Mato Grosso. Além disso, aqueles festivais servem como exemplo para compreender como alguns setores daquela sociedade estiveram entusiasmados em reproduzir aqueles que eram os eventos com maior potencial midiático da televisão brasileira da época, movidos pelo ar de desenvolvimento e modernidade que isso conferiria à cidade de Campo Grande.

Na organização dos primeiros festivais, estiveram reunidos o Jornal do Comércio, dirigido, na ocasião, pelo Pe. Félix Zavattaro, o Clube Surian, dirigido por Nelson Nachif e a Aliança Francesa, cuja diretora era a professora Maria da Glória Sá Rosa.

Além deles, foi presença marcante dos certames o escritor José Octavio Guizzo, uma importante personalidade das elites letradas de Campo Grande, vencedor, na categoria música inédita, do 1º Festival de Música Popular com a canção **Mané Bento Vaqueiro do Pantanal**³, interpretada por Jorge Antônio Siufi. Diante desse cenário, percebe-se que os festivais representavam, ainda, muito mais que as inspirações midiáticas, ou as aspirações modernizadoras para a cidade. Tratava-se, ao mesmo tempo, de um evento vinculado à intelectualidade e à alta sociedade campo-grandense, no qual ela reafirmava seu prestígio e também um momento de contemplação de uma arte vinculada a ela.

Analisando algumas das letras das principais canções dos primeiros festivais, é possível perceber que os temas voltados às questões de maior impacto midiático da época foram o grande preceito do evento, especialmente aquelas que eram transmitidas pela televisão, que ainda figurava como um bem de consumo exclusivo da elite campo-grandense como, por exemplo, em **O amor vence a cor**, de Lenilde Ramos, interpretada por Darci Terra e José de Almeida, inspirada na luta pelos direitos civis norte-americanos: “Negro não quer mais sofrer/ Negro não quer mais chorar/ Negro também sabe sorrir/ Negro também sabe amar”.

Cândido Alberto da Fonseca e Paulo Simões destacaram em seu texto, por exemplo, que “a ressonância desses festivais, que até então atingira em Campo Grande apenas círculos restritos de pessoas ligadas às atividades artísticas, alcança, a partir daí, [referindo-se aos festivais televisivos da Record de 1966], bases mais amplas” (SIMÕES & FONSECA, 1981, P. 14). A influência dos festivais da Record é reafirmada, por exemplo, no fato de que muitos artistas sagraram-se vencedores em diferentes categorias, apostando em canções como **Alegria, Alegria**, de Caetano Veloso, **A Banda**, de Chico Buarque e **Disparada**, de Geraldo Vandré, que eram, por conta dos festivais, os grandes sucessos da música brasileira do final dos anos 1960 e início dos anos 1970.

O fator que chama atenção nessa história é o surgimento e consolidação de uma nova geração de artistas em Campo Grande, capazes de incorporar as novas linguagens da música nacional e internacional às expressões musicais da cidade. Entrava em cena uma juventude representativa da classe média campo-grandense, que comportava inovações de cunho estético e performático que confrontava com alicerces sociais já cristalizados, o que incluía, por exemplo, certa rejeição à música sertaneja de raiz, que figurava como a vertente musical mais popular nas rádios locais da época. Além disso, esse grupo procurou dar um ar mais urbano para Campo Grande, rejeitando o aspecto de “grande fazenda”, como foi dito pelo compositor Geraldo Roca ao se reportar à cidade em uma entrevista concedida à Maria da Glória Sá Rosa (SÁ ROSA, 2009, P. 79).

No entanto, isso não é uma particularidade da região, afinal, um dos os capítulos de maior efervescência cultural da história humana no século XX foi escrito ao longo das décadas de 1960 e 1970. Além de um período de grandes avanços no campo econômico,

³ Esta canção, apesar do título, não agrega os valores simbólicos atribuídos hoje ao Pantanal. Mané Bento Vaqueiro do Pantanal trata da bravura e heroicidade de um peão enfrentando o que o compositor chama de sertão.

inserindo de maneira um pouco mais eficiente o cidadão comum no mercado de consumo, uma das suas grandes marcas corresponde à redefinição de rígidas balizas sociais, permitindo que personagens secundarizados pelo discurso histórico, adquirissem novos papéis no interior da sociedade, corrompendo, assim, antigas estruturas edificadas e solidificadas ao longo de séculos. Ela marca, por exemplo, o nascimento de um novo conceito de juventude. É bem verdade, no entanto, que algumas demandas de cunho social e de inovação cultural que se seguiram após os anos 1960, não podem ser consideradas uma novidade em algumas regiões do planeta, especificamente na Europa Ocidental e na América do Norte, espaços cuja dinâmica capitalista já havia adquirido certo grau de sofisticação, como assinalou Eric Hobsbawm (HOBSBAWN, 1995, p. 283).

Além disso, é necessário abrir espaço para ressaltar que juventude, atualmente, também é sinônimo de adolescência, que é um termo ainda mais recente, não é um conceito exclusivamente biológico, relacionado às transformações que acometem os indivíduos de maneira imprecisa entre os dez e os vinte anos, muito embora elas ocorram, hoje, muito mais cedo que há tempos atrás. Adolescência e a juventude, que caminham ao lado da puberdade, são conceitos legitimados pela sociedade contemporânea a partir dos referenciais da medicina, portanto, fatos essencialmente históricos. Nesse sentido, com a revolução cultural da segunda metade do século XX, sob o pretexto de compreender e explicar o que se passava nas mentes juvenis, entra em cena a psicologia, trazendo para o jogo um conceito que iria se tornar, especialmente após as grandes manifestações de 1968, sinônimo de juventude: a delinquência.

Um dos acontecimentos mais marcantes dessa relação conflituosa entre a sociedade de campo-grandense e uma “juventude delinquente” que se despontava na cena artística de Campo Grande foi a ocorrência do grupo *Os Bizarros*, formado na década de 1960 por Paulo Simões, Geraldo Espíndola, Maurício Almeida, James de Deus e João Batista Clivelarro, embora, ao que parece, apenas os dois primeiros tenham seguido a carreira profissional. O impacto das apresentações do grupo está evidente em vários depoimentos da época. Para os mais cometidos, “este grupo refletia aqui a ocorrência do tropicalismo, a começar por um surpreendente aspecto visual em suas apresentações”. Além disso, “a música que escolheram, **2001**, dos Mutantes, era também oriunda do festival da Record, onde causara impacto como uma das primeiras e mais audaciosas tentativas de se chegar a uma síntese rural/urbana” (SIMÕES & FONSECA, 1981, p. 17). O radialista Ailton Guerra, no entanto, no exercício de lembrar os festivais da década de 1960, do qual foi um dos organizadores e jurados, fez a seguinte observação:

Eu me lembro de um conjunto estranho que apareceu por aqui, chamado **Os Bizarros**. No princípio eu fiquei meio assustado com aquilo. Até perguntei se deixava passar ou não. E eu me julguei até um cara desatualizado. Afinal aquilo era para Rio e São Paulo. Foi um grupo que veio, impressionou e sumiu.⁴

O trecho citado dá uma boa medida do estranhamento causado pelo grupo. Basta notar que, ao mencionar “conjunto estranho” e “fiquei meio assustado”, Ailton Guer-

⁴ FONSECA, Cândido Alberto da. Entrevista com Ailton Guerra. In: SÁ ROSA, Maria da Glória. Os Festivais de Música em Mato Grosso do Sul. Projeto Universidade 81. Campo Grande: UFMS, 1981.

ra evidencia, claramente, um choque de gerações, sintetizando a reação de uma boa parte da população campo-grandense em relação ao grupo. Além disso, quando alega, “Até perguntei se deixava passar ou não”, reafirma, além de certo conservadorismo, uma das estratégias mais fundamentais de quem detém poder nas circunstâncias dessa natureza, que é sufocar aquilo que considera indesejável. Por outro lado, dizer que “aquilo era para Rio e São Paulo”, traz novamente à tona algo que já foi mencionado anteriormente, que é o reconhecimento de que a vanguarda cultural se encontrava nos grandes centros urbanos do país.

O descompasso entre essa juventude e a sociedade mais tradicional pode ser explicado no fato de que até aquele momento, o imaginário popular idealizava o indivíduo jovem como um personagem a ser preparado para reproduzir fixamente suas referências familiares. Nos anos 60, no entanto, a juventude rompe com essa estrutura, e passa a ser notada como um segmento social que detém identidades próprias. Não foi sem razão, portanto, a preocupação das grandes agências capitalistas em percebê-los enquanto um nicho de mercado altamente promissor. Surge, então, uma cultura jovem baseada em novos valores e em novos padrões de consumo, foi perceptível no antigo Sul de Mato Grosso dada a ampla divulgação de revistas destinadas ao público jovem, como, por exemplo, a *Revista Pop*, citada pela artista Lenilde Ramos ao lembrar como era o acesso da juventude de classe média sul-mato-grossense aos meios culturais.

Retornando à questão anterior, é necessário comentar que, em termos estéticos, *Os Bizarros* trouxe para Campo Grande uma cena musical mais rock n’ roll, confrontando com a música sertaneja que figurava, até aquele momento, como a trilha sonora da vida urbana, na qual as questões do universo rural estavam fortemente presentes, mesmo na vida nas cidades. Além disso, confrontava com o bom-mocismo da Bossa Nova, que no Mato Grosso daquela época havia conquistado um número seletivo de seguidores, normalmente oriundos da classe média. Almir Sater e Paulo Simões, por exemplo, revelaram que suas famílias demonstravam certo gosto pela Bossa Nova, registrados no livro de Maria da Glória Sá Rosa e Idara Duncan (2009).

Embora os festivais de música tenham perdurado, em Campo Grande, até meados dos anos 1980, contando com a participação constante dos artistas que surgiram logo nos primeiros festejos, existe uma guinada logística importante no momento em que há a criação do Estado de Mato Grosso do Sul, sobretudo porque os festivais ganham uma importância política mais acentuada, amparados pela principal emissora de televisão da região, a TV Morena, uma importante aliada política do governo estadual. É somente a partir daí que se pode falar de um interesse mais expresso em regionalizar a produção musical de Campo Grande.

A CRIAÇÃO DE MATO GROSSO DO SUL E A NECESSIDADE DE REGIONALIZAR.

Para inúmeros artistas da música regional de Mato Grosso do Sul, os grandes festivais representam na memória atual, uma espécie de período gestacional da identidade cultural do Estado. Basta analisar as palavras das professoras Maria da Glória Sá Rosa e Idara Duncan, logo nas primeiras páginas da obra **A Música de Mato Grosso do Sul: História de Vida** (SÁ ROSA & DUNCAN, 2009), num discurso cuja tônica reafirma a ligação entre os festivais e a intelectualidade emergente de Campo Grande. Segundo elas:

De grande importância foram os festivais de música, iniciados em 1967 em Campo grande, responsáveis pelo aparecimento de compositores e músicos da melhor qualidade. Nos anos 1960, com a abertura dos cursos superiores, nova mentalidade começou a impor-se (SÁ ROSA & DUNCAN, 2009, P. 22).

No panteão dos grandes compositores e músicos de Mato Grosso do Sul, surgidos naqueles festivais, figuram Paulo Simões, Almir Sater, Guilherme Rondon, Geraldo Roca, Lenilde Ramos, Carlos Colman, João Fígar, Rubens Aquino, os irmãos Espíndola, os integrantes do Grupo ACABA (Associação dos Compositores Amadores do Bairro Amambaí), Aurélio Miranda, entre outros. Esses nomes são, atualmente, os grandes expoentes da música regional de Mato Grosso do Sul.

Embora esse período, que começa no final dos anos 1960 e atravessa a década de 1970, tenha sido de grande importância para a cultura sul-mato-grossense, marcando, como já foi dito, o início de uma vida cultural mais urbana para a região, foi no contexto da criação do Estado de Mato Grosso do Sul, entre 1977 e 1979, quando a porção setentrional do Estado de Mato Grosso adquiriu autonomia político-administrativa, que a questão da identidade cultural tornou-se ainda mais intensa.

Se, nos primeiros festivais as temáticas estavam voltadas aos temas mais universais, a partir daquele momento passa a existir uma tentativa bastante clara em regionalizar a música que se fazia em Mato Grosso do Sul, afinal, ela seria parte importante de um projeto identitário para a região. Para Sá Rosa, “a Divisão do Estado acentuou em nossos compositores a necessidade de afirmação da identidade cultural o que significava dar ênfase aos temas mais regionais” (SÁ ROSA & DUNCAN, P. 22).

Para algumas das principais lideranças políticas, a criação do estado significou a oportunidade de garantir o efetivo controle político sobre a região, afinal, mesmo que eles pertencessem à elite econômica local, especialmente nos domínios do agronegócio, que foi durante muito tempo o motor econômico da região, não precisariam mais medir forças políticas com as lideranças políticas “do norte”.⁵ Do ponto de vista do cidadão comum, esse empreendimento abriria novas oportunidades de emprego e renda, especialmente na capital Campo Grande, resultando no grande fluxo migratório

⁵ Para maiores informações sobre esse assunto ver BITTAR, Marisa. Mato Grosso do Sul: a construção de um estado. Campo Grande: Editora UFMS, 2009.

ocorrido ao longo das décadas de 1980 e 1990. Conforme dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), enquanto a população residente na cidade de Campo Grande não alcançava a marca de 75.000 habitantes na década de 1960, no senso demográfico de 1991 ela já ultrapassava meio milhão de habitantes.⁶ Com base no Anuário Estatístico do Brasil - 1980, a população residente em Mato Grosso do Sul era ligeiramente superior a Mato Grosso, sendo pouco mais de 1,1 milhão e cem mil habitantes, frente a aproximadamente 1,4 milhão de habitantes. No entanto, o dado que chama a atenção é que, na década de 1970, a população residente no Mato Grosso indiviso, era oficialmente de 1.597.090 de habitantes, revelando que as migrações foram decisivas para o desenvolvimento da região na década seguinte.⁷ A região passou a ser reconhecida como um novo celeiro de oportunidades e, de fato, o processo de crescimento das principais cidades do estado apresentou uma grande aceleração, atraindo, assim, uma quantidade significativa de migrantes de outras regiões do país, além de estrangeiros, tanto grupos europeus, quanto dos países da fronteira, Paraguai e Bolívia. Essa população se acumulou nas cidades, garantindo uma fase de transição importante para a região. Assim, na passagem dos anos 1970 para 1980, ela deixava de ser uma sociedade eminentemente rural para se tornar efetivamente urbana, uma tendência que se iniciou no Brasil já na segunda metade do século XX.

Existem razões óbvias para o ajuste desse cenário no que se refere à identidade cultural da região. A primeira delas, e talvez a mais aguda, foi a necessidade de afirmação de uma nova identidade que estabelecesse distinções precisas entre os mato-grossenses e os sul-mato-grossenses, exigindo que as demarcações das diferenças fossem afirmadas e reafirmadas a todo instante, não só na música, recuperando a memória de intensas disputas entre as regiões que compunham o Antigo Mato Grosso, conforme se observa em autores como Zorzato (1998) e Queiroz (2007). Sob outro aspecto, foi necessária uma remodelagem da estrutura política a ser instituída em Mato Grosso do Sul, visto que a divisão despertara em muitos setores a esperança na construção de um Estado que fizesse frente aos mais avançados do país, sempre tendo como parâmetro comparação o Estado de São Paulo, considerado por muitos o mais avançado da época.

Assim, o contexto da criação do Estado de Mato Grosso do Sul foi significativo para os artistas que figuravam na cena campo-grandense. A partir daquele momento eles seriam reconhecidos como os grandes expoentes da música do novo estado. No entanto, isso traz à tona um debate que não pode ser ignorado, embora ele tenha passado despercebido em muitas análises sobre a cultura sul-mato-grossense, que aborda, justamente, a disputa entre a cultura popular e a cultura erudita ou das classes cultas.

A música sertaneja daquela época, também chamada de música de raiz, era, através do rádio, parte do cotidiano sul-mato-grossense. Imagino que fosse possível andar pelas ruas de Campo Grande, nos anos 1960 e 1970, ouvindo a programação que

⁶ Segundo dados do Censo Demográfico de 1991, a população residente na cidade de Campo Grande saltou oficialmente de 74.249/hab. em 1960, para 525.463/hab. em 1991. Fonte: IBGE, Censo Demográfico 1991.

⁷ Fonte: IBGE, Anuário Estatístico do Brasil - 1980, 1980, P. 72.

provinha das janelas das residências ou das portas do comércio. Naquela época, a apreciação da música sertaneja de raiz era parte do gosto musical das camadas populares. Afinal, não há como ser diferente, pois o rádio era um bem de consumo muito mais acessível à população se comparado ao televisor. Na região, até os anos 1980, os artistas mais ouvidos pela rádio eram *Tonico & Tinoco*, *Délio & Delinha*, *Beth & Betinha*, *Zacarias Mourão*, *Amambai & Amambai*, entre outros. Isso, por si só, tornava esse tipo de música representativo do Estado de Mato Grosso ainda não dividido. No entanto, naquele momento era necessário dilacerar os laços culturais que vinculavam os novos sul-mato-grossenses aos mato-grossenses, o que era incentivado pelo governo estadual por questões de governabilidade. Abriu-se espaço, então, para que os artistas dos antigos festivais fossem recrutados para compor o que seria a legítima música regional sul-mato-grossense, amparados pelo poder político e intelectual.

Em maio de 1982, a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) promoveu aquele que seria considerado um dos mais importantes episódios da história musical e cultural do estado, o **Festival Prata da Casa**. Contando com a participação de artistas atuantes na cena musical campo-grandense, o festival revelava-se para além da apresentação de seus mais importantes músicos, como uma tentativa de propagar a ideia de uma cultura regional projetada pelas elites sul-mato-grossense, afinal, estavam reunidos em torno do evento representantes das maiores forças intelectuais, políticas e artísticas da região, como a UFMS, a ASL, entre outras organizações.

Embora o Festival Prata da Casa seja, na lembrança dos artistas que participaram do acontecimento, um misto de entusiasmo e saudosismo, é bem verdade que se trata, sob certo ponto de vista, de um fato apenas lateral na história cultural de Mato Grosso do Sul. Esse entendimento só é possível quando se aprofunda a análise histórica e se percebe que ele não gerou grande mobilização entre a população da época, ficando restrito a uma pequena parcela da sociedade campo-grandense (CAETANO, 2012). Há quem diga, no entanto, que sua importância reside no fato de ter sido responsável por revelar os grandes nomes da música sul-mato-grossense. Isso significa muito pouco, haja vista que, raras exceções, como Almir Sater e Tetê Espíndola, a maioria dos artistas, bem como sua produção artística, ainda hoje são ilustres desconhecidos dentro do estado. À meu ver, as referências ao **Prata da Casa** sobrevivem, via de regra, pelos discursos daqueles que estiveram envolvidos e algumas poucas personalidades políticas e intelectuais de Mato Grosso do Sul, que até hoje detêm certa abertura nos veículos de comunicação regional. Isso torna o referido evento um enorme monumento, sempre lembrado nas solenidades de memorização da identidade sul-mato-grossense. Isso não significa questionar ou desmerecer a qualidade artística dos músicos que participaram do projeto, mas apenas dizer que é bem provável que os últimos episódios de *Brilhante*, novela escrita por Gilberto Braga e Daniel Filho, com nomes de grande expressão na dramaturgia brasileira, como Vera Fischer, Tarcísio Meira, José Wilker, Dênis Carvalho e Fernanda Montenegro no elenco, e que foi exibida em horário nobre pela Rede Globo de Televisão entre setembro de 1981 e março de 1982, tenha

tido muito mais audiência e esteja mais viva na memória do cidadão comum, que o superestimado **Festival Prata da Casa**, ainda que fosse necessário que os vizinhos se reunissem na casa daquele que tivesse condições de adquirir um aparelho televisor.

A explicação para essa carga simbólica tão positiva construída em torno daquele festival, está, também, no fato de que ela traz consigo as expectativas oriundas da divisão do Estado de Mato Grosso, ou seja, pouco tempo depois da própria criação do Estado de Mato Grosso do Sul, entre os anos de 1977 e 1979. Esse foi um fato determinante para que o **Prata da Casa** passasse a representar, na memória cultural sul-mato-grossense, um dos mais importantes eventos da cultura regional do estado. Não fosse isso, muito provavelmente ele estaria renegado ao mesmo patamar dos seus predecessores: os festivais estudantis do Clube Surian, da Rádio Clube, além dos festivais promovidos pela TV Morena. Além disso, ele contava com a chancela de uma universidade federal, até bem pouco tempo, a mais importante do estado, o que confere a ele, ares de alta cultura ou cultura de elite.

Em um de seus últimos textos, publicado no Brasil em 2013, o falecido historiador inglês Eric Hobsbawm se propôs a analisar, e o fez de maneira muito lúcida, as experiências artísticas a partir de suas relações com o poder. No texto intitulado “Arte e Poder”, que integra a coletânea *Tempos Fraturados*, Hobsbawm indica ao menos três demandas que o poder impõe às artes. Resumidamente, a primeira é “demonstrar a glória e o triunfo do próprio poder; a segunda, “organizar o poder como drama público”; e, por fim, “um terceiro serviço que a arte poderia prestar ao poder era educacional ou propagandístico: ela poderia ensinar, informar e inculcar o sistema de valores do estado” (HOBSBAWN, 2013: 269-270). A partir da perspectiva apresentada por Hobsbawm, é possível chegar a uma conclusão pertinente: se a arte é importante dentro do jogo político, é necessário que o poder a tome como uma política de estado, instituindo os mecanismos de legitimação das expressões artísticas a fim de que elas sejam eficientes enquanto um mecanismo que submetem o grande público aos grupos que detém o poder.

Não há como negar que o Governo do Estado de Mato Grosso do Sul se utilizou da música para tonar real as expectativas que as elites geraram em torno da cultura do estado. Basta observar que o 1º FESSUL (Festival Sul-mato-grossense de Música), que foi um certamente fortemente influenciado politicamente por ser o primeiro festival televisionado do estado recém-criado, em 1979, teve como grande vencedor o grupo ACABA, cuja canção vencedora, **Kanaciuê**, apostava em um tema importante para a intelectualidade sul-mato-grossense, na qual se ressaltava a importância da tradição indígena para a cultura do estado. Embora a canção que contasse com maior simpatia do público fosse **Cartas na Manga**, do compositor corumbaense Matusalém Vieira do Carmo, os jurados preferiram dar maior projeção para a proposta que entendiam ser mais regionalista e, portanto, mais condizente com o momento político e social do Estado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Criado a partir do desmembramento territorial da porção meridional do antigo Mato Grosso, entre os anos de 1977 e 1979, Mato Grosso do Sul nasceu sob a promessa do “estado modelo”, um conceito político adotado pela primeira administração estadual que pressupunha a reformulação da estrutura administrativa, reduzindo, por exemplo, o número de secretarias de governo, tornando a máquina pública estadual menos burocrática em relação aos outros estados da federação (BITTAR, 2009, P. 359). Essa perspectiva extrapolou o campo político e, em poucos anos, se fazia sentir também nas esferas artísticas e midiáticas, especialmente naquelas que tomaram a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), a Associação Sul-mato-grossense de Letras (ASL), o Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul e, mais tarde, a Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS), como suas grandes referências intelectuais. Diante desse cenário, em pouco tempo a história, a identidade, a cultura, seria tratada como política de governo, algo que caberia ao Estado promover, construindo um discurso capaz de evidenciar o novo momento histórico da região, rompendo os laços que, porventura, viessem a vincular os sul-mato-grossenses ao Estado de Mato Grosso, um enunciado tratado nos discursos mais entusiasmado com a criação do novo Estado, como provinciano e arcaico, contrastando com o ideal moderno e vanguardista que se cobiçava para Mato Grosso do Sul. A máquina do estado havia se tornado a chancelaria das principais elites intelectuais, políticas e econômicas do estado.

A partir dos estudos que fiz sobre a música regional de Mato Grosso do Sul, ficou evidente que a opção dos artistas pela chamada arte regional engendra um paradoxo: ao mesmo tempo em que ela é capaz de projetar o artista, a arte regional também restringe seu alcance midiático, visto que o faz circular em esferas muito específicas, ao contrário da arte pop, que dissemina, que levanta mecanismos para atrair consumidores. Em Mato Grosso do Sul, os artistas que perceberam nos anos seguintes à criação do estado a oportunidade de alavancar suas carreiras, acabaram ficando reféns do rótulo de regionais, aparecendo muito esporadicamente nas grandes mídias, geralmente em eventos comemorativos da história regional, dependentes de ações do governo local para divulgar ou conceber alguns novos projetos. Mesmo Almir Sater e Tetê Espíndola, reconhecidamente só fizeram sucesso depois que figuraram nas grandes mídias nacionais independentemente do vínculo com a cultura regional de Mato Grosso do Sul.

Em linhas gerais, a proposta desse texto foi refletir sobre como as estruturas que detêm poder intelectual e político em Mato Grosso do Sul se utilizaram da chamada música regional para imaginar um ideal de identidade cultural para Mato Grosso do Sul, posto em prática ao longo dos anos 1980 de maneira bastante efetiva. Embora o que foi apresentado ao longo do texto sejam questões que merecem mais pesquisas e debates, ela enfatiza algo que não se deve deixar escapar sobre a cultura do Estado de

Mato Grosso do Sul, que foi o modo como as elites se apropriaram de espaços para colocar em prática seus valores, fazendo surgir daí uma perspectiva homogeneizadora, estereotipada, que quase nada corresponde à cultura da região e, ao mesmo tempo, como as artes são influenciadas pelas agendas de uma determinada época, sendo requisitadas como parte do processo de imaginação da região.

REFERÊNCIAS E FONTES

BITTAR, Marisa. **Mato Grosso do Sul: a construção de um estado**. Campo Grande: Editora UFMS, 2009.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Zouk, 2007.

CAETANO, Gilmar Lima. **A música regional urbana e identidades culturais de Mato Grosso do Sul: questões a partir da musicologia histórica**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Grande Dourados. 2012.

ELIOT, Thomas S. **Notas para a definição de Cultura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

IBGE. **Anuário Estatístico do Brasil – 1980**, 1980.

IBGE. **Censo Demográfico**, 1991.

KODIC, Marília. Entrevista com Vargas Llosa. **Revista Cult**. Edição 177. Disponível em : <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/03/vargas-llosa-ataca-outra-vez/>. Acesso em 17 ago. 2013.

QUEIROZ, Paulo R. Cimó. *Notas sobre divisionismo e identidades em Mato Grosso/ Mato Grosso do Sul*. **Revista Raído**, Dourados, nº 1, p. 137-163, 1º semestre. 2007.

SÁ ROSA, Maria da Glória; DUNCAN, Idara. **A Música de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: FIC/MS, 2009.

_____. **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: UFMS, 1981.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo-SP: Cosac Naify, 2010.

ZORZATO, Osvaldo [1998]. **Conciliação e identidade: considerações sobre a historiografia de Mato Grosso (1904-1983)**. 1998. 181 f. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH/USP, São Paulo.