





# LUTO E MELANCOLIA NO CANTO DA SERIEMA DO CERRADO: por uma identidade da crítica cultural local

Edgar Cézar Nolasco<sup>1</sup>  
Dedico este ensaio aos NECCenses

Se queres compreender o que é saudade  
Terás que antes de tudo conhecer  
Sentir o que é querer, o que é ternura  
E ter por bem um grande amor, viver!

Então compreenderás o que é saudade  
Depois de ter vivido um grande amor  
Saudade é solidão, melancolia  
É nostalgia, é recordar, viver!

(Saudade. Mário Palmério)<sup>2</sup>

Se as narrativas existem, como vimos nessa virada de século, com a finalidade de fundar a nação, então podemos dizer que uma nação existe para que as narrativas sejam inventadas.<sup>3</sup> Nessa produção da nação como narração, queremos pensar que as manifestações culturais de uma nação contornam o desenho do mapa cultural no qual estão inseridas, propõem uma representação imaginária do espaço a elas circunscrito, além de pontuarem o *locus* identitário do povo e da própria cultura pertencentes ao lugar. Como nosso recorte se resume ao espaço territorial do então estado de Mato Grosso do Sul, acabamos

<sup>1</sup> Edgar Cézar Nolasco é professor da UFMS.

<sup>2</sup> Mário Palmério (M. de Ascenção Palmério), político e romancista, nasceu em Monte Carmelo, M.G., em 1º de março de 1916, e faleceu em Uberaba, M.G., em 24 de setembro de 1996. *Cftapadão dos bugres* e *Vila dos confins* são suas obras mais importantes. A letra de saudade foi escrita quando o autor era embaixador do Brasil no Uruguai.

<sup>3</sup> Ver BHABHA. *Nação e narração e O local da cultura*.

por priorizar algumas manifestações culturais que, entre várias outras, não deixam de representar essa banda fronteiriça do Centro-Oeste do País: "Seriema de Mato Grosso", com letra e música de Mário Zan e Nhô Pai; "Chalana", com música de Mário Zan (1944) e letra de Arlindo Pinto (1964); o livro de memórias *Onde cantam as seriemas*, de Otávio Gonçalves Gomes (1975); e também "Saudade", com autoria de letra e música de Mário Palmério.

Para melhor atendermos à aproximação que estamos propondo entre as manifestações culturais selecionadas e a formação identitária cultural local, vamos ancorar nossa leitura crítica em três eixos que, além de se complementarem, ajudam-nos a situar o sujeito em seu *locus* cultural. São eles: afeto, espaço e circunstâncias. Sobre o *afetto*(1), Julia Kristeva, ao tratar da depressão e da melancolia, do sol negro que ensombra o humano e a criação literária, diz que esta é uma aventura do corpo e dos signos, "que dá testemunho do afeto: da tristeza, como marca da separação e como início da dimensão do simbólico; da alegria, como marca do triunfo que me instala no universo do artifício e do símbolo, que tento fazer corresponder ao máximo às minhas experiências da realidade."<sup>4</sup> De acordo com o raciocínio da psicanalista, a criação literária, ao que estenderíamos toda criação artística, "transpõe o afeto nos ritmos, nos signos, nas formas."<sup>5</sup> Conclui Kristeva dizendo que "o 'semiótico' e o 'simbólico' tornam-se as marcas comunicáveis de uma realidade afetiva presente, sensível ao leitor (gosto desse livro porque ele me comunica a tristeza, a angústia ou a alegria) e contudo dominada, afastada, vencida."<sup>6</sup> Tristeza, alegria, saudade, perda, luto e melancolia, por serem representações próprias dos afetos, encontram-se presentes nas manifestações culturais locais e são, por conseguinte, categorias fundacionais da formação identitária da cultura e do povo sul-mato-grossenses. Além do que postula Kristeva, corroboram nossa leitura sobre o afeto o que dizem o comparatista Walter Moser, ao tratar dos afetos do *Spatzzeit* no ensaio "Spatzzeit"<sup>7</sup>, e o antropólogo Néstor García Canclini, em seu livro *Lattino-americanos à procura de um lugar neste século*, quando discute que o popular consiste mais naquilo que é mais acessível ou mobiliza a *afettividade* do povo.<sup>8</sup>

Sobre o *espaço*(2), e pensando especificamente na delimitação territorial na qual se circunscreve nosso objeto de eleição aqui, o que diz Merleau-Ponty, em seu livro *Fenomenologia da percepção*, é esclarecedor: "dissemos que o

<sup>4</sup> KRISTEVA. *Sol negro*: depressão e melancolia, p. 28.

<sup>5</sup> KRISTEVA. *Sol negro*: depressão e melancolia, p. 28.

<sup>6</sup> KRISTEVA. *Sol negro*: depressão e melancolia, p. 29.

<sup>7</sup> Apud MIRANDA (org.) *Narrativas da modernidade*, p. 33-54.

<sup>8</sup> C.f CANCLINI. *Lattino-americanos à procura de um lugar neste século*, p. 94.(grifo meu)

espaço é existencial; poderíamos dizer da mesma maneira que a existência é espacial, quer dizer, que por uma necessidade interior ela se abre a um ‘fora’, a tal ponto que se pode falar de um espaço mental e de um ‘mundo das significações’ e dos objetos de pensamento que nelas [“percepções analíticas”] se constituem.”<sup>9</sup> Se o espaço é existencial e a existência é espacial, como quer Merleau-Ponty, então podemos dizer que aí se encontra preparado o terreno para a contaminação entre as representações dos afetos e as manifestações culturais locais, intermediadas pelo sujeito artista. Num *continuum* produzir-se da nação localista como narração, abre-se um espaço no qual o narrador-artista dá-se a conhecer-se como tal, possibilitando uma representação do mundo por meio de sua produção. Sua experiência/existência espacial e vivência trabalham no sentido de formar uma identidade territorial e cultural local. Nesse sentido, tendo em pano de fundo o espaço bio/geo/histórico que nos constitui como povo sul-mato-grossense, podemos dizer que tudo o que nos rodeia, a fauna e a flora por exemplo, constitui nossa espacialidade existencial, contribuindo, por conseguinte, para nossa compreensão como indivíduos desse *locus* marcado por nosso *bio* cultural. Como veremos mais adiante, o ritmo, a música local, a poesia, a saudade, o lamento amoroso, a perda, a viagem, a distância, a alegria e a tristeza, levam o sujeito-artista, atravessado por esses sentimentos, para o outro lado da fronteira (real e imaginária) para trazê-lo de volta à própria terra local. É essa relação existencial e espacial que dá ao sujeito localista a certeza de um *pertencimento*.

Já sobre as *circunstâncias*(3), quem melhor tratou da relação entre circunstâncias pessoais de vida e criação poética foi o escritor argentino Jorge Luis Borges. Em sua conferência “A cegueira”, o escritor argentino trata dessa circunstância pessoal, “esse lento crepúsculo”/lenta perda da visão que começou quando ele começou a enxergar. Para os propósitos da conferência, o escritor situa o “momento patético” de sua cegueira: “digamos, aquele em que eu soube que tinha perdido a visão, minha visão de leitor e de escritor. Por que não fixar a data, tão digna de lembrança, de 1955? Não me refiro às épicas chuvas de setembro; refiro-me a uma circunstância pessoal”.<sup>10</sup> Entre vários outros fatos curiosos, foi em fins de 1955 que Borges foi designado como diretor da Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Depois que assume o cargo, descobre que a biblioteca continha novecentos mil livros. Vê-se de repente como o centro de novecentos mil volumes em diversos idiomas, e comprova que “mal conseguia decifrar as capas e as lombadas. Então escreve o “poema dos dons” que começa

<sup>9</sup> MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 394.

<sup>10</sup> BORGES. *Obras completas III*, p. 312.

assim: “Ninguém rebaixe a lágrima ou rejeite / Esta declaração da maestria / De Deus, que com magnífica ironia / Deu-me a um só tempo os livros e a noite.”<sup>11</sup> Segundo ele mesmo, deu-lhe dois dons que se contradizem: “os muitos livros e a noite, a incapacidade de lê-los”. Na sequência, Borges enumera vários escritores que morreram cegos, e alguns tão ilustres que ele se diz envergonhado de ter falado de seu caso pessoal, para chegar aonde mais nos interessa neste ensaio que é a *cegueira como um modo de vida*, um instrumento pessoal a mais do qual se pode tirar proveito na circunstância: “o escritor, ou todo homem, deve pensar que tudo o que lhe ocorre é um instrumento; todas as coisas lhe foram dadas para um fim, e isso tem de ser mais forte no caso do artista. Tudo o que lhe acontece, até mesmo as humilhações, a vergonha, as desventuras, tudo isso lhe foi dado como argila, como material para sua arte; tem de aproveitá-lo.”<sup>12</sup> Borges conclui sua conferência dizendo que a cegueira “deve ser mais um instrumento entre tantos, tão estranhos, que o destino ou o acaso nos deparam.”<sup>13</sup> Nesse sentido, Eneida Maria de Souza, com certeza aludindo à cegueira do escritor, diz que “os grandes temas existenciais da literatura como a cegueira, o suicídio, a morte, o amor, guardam sua natureza ficcional e se espraiam na página aberta do espaço textual e nos interstícios criados pelo jogo ambivalente da arte e do referente biográfico.”<sup>14</sup>

## CERRADO & Sertão

O canto da seriema, o movimento da chalana e o ritmo melancólico e triste da música local esboçam uma biografia da paisagem cultural sul-mato-grossense.

Tendo por base nosso escopo, podemos dizer que os afetos, atravessados pela existência espacial do sujeito-artista num determinado *locus* e pelas circunstâncias, tornam-se instrumentos na mão e na voz dos artistas localistas, além de imprimirem, por meio das grafias, dos ritmos, das cores, das marcas, dos sons, a assinatura identitária do povo e da cultura sul-mato-grossenses. *Grosso modo*, é isso que procuraremos mostrar nos textos por nós selecionados, como já dissemos no início. Nesse sentido, vejamos “Seriema de Mato Grosso”:

Ó seriema de Mato Grosso  
Teu canto triste me faz lembrar  
Daqueles tempos que eu viajava

<sup>11</sup> BORGES. *Obras completas III*, p. 313.

<sup>12</sup> BORGES. *Obras completas III*, p. 322.

<sup>13</sup> BORGES. *Obras completas III*, p. 323.

<sup>14</sup> SOUZA. *Crítica cultt*, p. 119.

Tenho Saudade do teu cantar  
Maracaju, Ponta Porá  
Quero voltar ao meu Tupã  
Rever os campos  
Que eu conheci  
E a seriema eu quero ouvir  
Ó seriema quando tu cantas  
De Mato Grosso a saudade vem  
Ó seriema quando tu choras  
E vai embora, choro também.<sup>15</sup>

Se os afetos do luto, da nostalgia, da melancolia, entre outros, têm em comum o fato de serem desencadeados, em algum sentido, pela experiência da perda, ou “pela consciência de uma distância que deslizou entre nós e um objeto que nossa força desejante investiu,”<sup>16</sup> então podemos dizer que esse campo nostálgico encontra-se estruturando o campo semântico de “Seriema de Mato Grosso”, posto que o canto da seriema é o objeto desencadeador do sentimento da saudade que estrutura o texto, o ritmo e a vida do sujeito imbricado na situação. A tristeza do canto, a lembrança do passado evocado com suas histórias, o lamento, o ir e vir da seriema que metaforiza a condição de andarilho, de sujeito viajante sempre fora do lugar, em trânsito, e principalmente a saudade que desencadeia a significância do texto, com sua música e ritmo, deflagram a condição nostálgica e melancólica do sujeito viajante pelo estado, sinalizando, por conseguinte, a grandeza da espacialidade existencial do lugar entendido por Mato Grosso (do Sul). Essa situação na qual se encontra o sujeito artista nostálgico diante de uma “saudade” incurável, posto que sem objeto, é metaforizada na imagem descriptiva que Otávio Gonçalves Go-

<sup>15</sup> A seriema é uma ave que pode ser encontrada em vários lugares do Brasil e da América Latina. No Brasil, as seriemas são encontradas, principalmente, “nos terrenos secos, campos e cerrados do centro oeste brasileiro”, conforme se lê em *Onde cantam as seriemas*, de Otávio Gonçalves Gomes. Sua plumagem é cinzenta com ligeira tonalidade parda ou amarelada, apresentando um olhar ameaçador. Segundo Gomes, essas aves “são as sariemas do caboclo, cujo vocabulário tem origem indígena. *Seri* mais *ema* quer dizer: ema com crista” (GOMES. *Onde cantam as seriemas*, p. 21.). Reza a lenda que Kabói, o patriarca dos Carajás, vivia com seu povo no interior da terra. Lá havia sol, quando na terra era noite e vice-versa. Um dia penetrou a voz da seriema até lá e kabói resolveu, acompanhado de alguns de sua gente, seguir aquele canto. Desse modo, chegaram até uma abertura que levava à superfície da terra. Mas só uma parte de seu povo passou, ele mesmo que era um pouco mais corpulento, não pode passar, senão a cabeça. Aqueles que passaram, devassaram a região, achando muitas frutas, abelhas e mel. Retornaram ao patriarca e lhe contaram tudo o que viram na terra. Resumindo a lenda, todos foram aconselhados para que não mais voltassem à terra, mas apesar dos conselhos de Kabói, grande parte de seu povo povoou a superfície da terra encontrada. Aqueles que ficaram debaixo da terra com Kabói, ainda hoje são vigorosos, enquanto o povo sobre a terra, pouco a pouco se aproxima de sua perdição. ([WWW.rosanevolpatto.trd.br/seriema.htm](http://WWW.rosanevolpatto.trd.br/seriema.htm))

<sup>16</sup> MOSER. Spätzeit, p. 49.

mes faz das aves: ‘as seriemas vivem cantando, andam bradando seu clangoroso chamamento, sibilante e penetrante às vezes, tal qual um clarim. Seu canto é plangente e evocativo, ecoa triste pelas campinas.’<sup>17</sup> Diríamos que também o é o que enlaça letra e música da canção sobre as seriemas. “Ouve-se o seu grito-canto a qualquer hora, desde alta madrugada até a noite. É justamente o som altissonante que chama a atenção dos viajores.”<sup>18</sup> Seduzidos pelo canto da sereia do cerrado, os cantores viajores enfrentam sua travessia pelo sertão, replicando o canto plangente que encontra ressonância na condição deles de estarem sempre fora do lugar, voltando para casa, ou atravessados pelo desejo de retorno.

Como é o afeto da saudade que se sobressai mais em “Seriema de Mato Grosso”, vamos tomá-la no sentido de “spätzeit” proposto por Moser, como “alguma coisa que resta precisar,”<sup>19</sup> ou “um afeto impossível de se satisfazer.”<sup>20</sup> Canto e saudade se fundem na canção: a saudade do artista é *insatisfeita* e, por isso mesmo, cabe a ele precisar o impreciso, ou seja, o canto “triste” da seriema. O canto aí já aparece enlutado pela tristeza por dar-se encoberto pelo sentimento da saudade do artista. Sua saudade não nomeável, apenas situável, encobre o canto da ave do cerrado. Na canção, a saudade não é do canto, nem muito menos de um ente querido, mas, antes, de perda, da ausência de um lugar territorial específico que se encontra no imaginário do artista. Atravessado pelo espaço existencial e na condição de sujeito de uma existência espacial na qual se encontra, resta ao artista tirar proveito de seu sentimento da saudade, como a um instrumento a mais, para a construção de sua produção artístico-cultural. Vale-se do afeto da saudade como uma estratégia capaz de situá-lo no espaço no qual se encontra e que, ao mesmo tempo, acaba de alguma forma estabelecendo uma interação do sujeito com o, diga-mos, ambiente espacial.

Já que aproximamos a saudade do “spätzeit”, convém lembrarmos que, segundo Moser, os afetos próprios do termo alemão são a nostalgia e a melancolia. Antes, porém, de nos determos na separação entre os afetos, na tentativa de melhor situar o papel e lugar da saudade como constituinte da categoria identitária da cultura sul-mato-grossense, devemos tentar precisar o que o comparatista Walter Moser entende por “spätzeit”. Segundo Moser, há toda uma “confusão babólica” em torno da traduzibilidade do termo, a ponto de o autor

<sup>17</sup> GOMES. *Onde canttam as seriemas*, p. 22.

<sup>18</sup> GOMES. *Onde canttam as seriemas*, p. 22.

<sup>19</sup> MOSER. Spätzeit, p. 33.

<sup>20</sup> MOSER. Spätzeit, p. 50.

preferir mantê-lo em língua original.<sup>21</sup>O termo comporta, desde o sentido da palavra, um componente temporal , ou seja. “é aquilo que vem depois de alguma coisa que o terá precedido, mas não é determinada”, diz Moser.<sup>22</sup>Por estar preso a uma “pura posterioridade”, segundo o autor a condição do termo *inclui a vida num mundo cultturalmente pleno, cfteio dos resttos das épocas que o precederam*: “a cultura do Spätzeit se elabora num campo de restos, de fragmentos, de escombros, de ruínas, até mesmo de dejetos. Destruídas e decaídas, as culturas do passado estão, entretanto, materialmente presentes sob a forma de destroços que irrompem no presente, que se impõem à paisagem cultural contemporânea. Esses destroços são inúmeros e estão em toda parte. O presente é percebido como a descarga das culturas do passado. O espaço cultural é um campo de escombros.”<sup>23</sup>Pensando em nosso *locus* cultural específico, podemos dizer que essa saturação cultural apontada por Moser dá-se na constituição da cultura localista por dois motivos básicos: um, pelos restos originais das culturas internas (e externas) do passado que retornam na cultura do presente, como em qualquer cultura; o outro motivo, pelos restos, pelas contaminações das culturas fronteiriças que migram de fora para dentro e de dentro para fora, rasurando as possíveis marcas de origem. Este caso é específico de lugares fronteiriços como o é o estado de Mato Grosso do Sul. As manifestações culturais locais estão condenadas a *perlaborar* o empilhamento cultural de objetos culturais heterogêneos que diferenciam a cultura aqui em questão. Nesse *locus*, as miniculturas migram e transitam umas sobre as outras, estando a um só tempo em todos os lugares, desenhando, assim, a imagem cultural do presente. Esse presente, diferentemente do que diz Moser, não se apresenta aqui como um despejadouro de culturas passadas, mas, antes, como um espaço cultural por meio do qual as culturas se contrabandeiam entre si, condenadas que são/ estão por um ato litigioso que remonta às suas *origens*.

Vejamos agora a aproximação entre o sentimento da saudade e o sujeito-artista, tomando esse afeto como um instrumento fundacional da identidade cultural do estado, tendo em pano do fundo os dois afetos do *spätzeit* a nostalgia e a melancolia, ambos, incluindo a saudade, provocados pela experiência de uma perda, ou pela consciência de um distanciamento que deslizou entre o

<sup>21</sup>“Como traduzir Spätzeit? ‘época tardia’ não é corrente, ‘termo de decadência’ é restritivo demais, ‘o tempo que chega tarde’ literal demais. Trabalhemos, pois, com o termo alemão como a sigla de alguma coisa que resta precisar [...] Certamente que Spätzeit já faz parte dos escritos sobre a história e sobre a cultura, mas trata-se de uma figura, de um termo, de uma noção ou realmente de um conceito?” (MOSER. Spätzeit, p. 33)

<sup>22</sup> MOSER. Spätzeit, p. 44.

<sup>23</sup> MOSER. Spätzeit, p. 38.

sujeito e o objeto perdido. De acordo com Moser, o afeto nostálgico “consiste no desejo de recuperar o objeto perdido e gozar dele novamente, ou, pelo menos, encurtar a distância que nos separa dele. Ele se baseia na convicção — ou seria preciso dizer na crença? — de que o objeto em questão permaneceu intacto, esperando-nos alhures.”<sup>24</sup> Contrariamente ao sujeito nostálgico, o sujeito melancólico, também segundo Moser, “sabe que o objeto perdido ou longínquo não é recuperável, que será sempre inatingível.[...] O melancólico não saberia virar-lhe as costas ou, em termos freudianos, fazer dele o trabalho do luto para desinvesti-lo inteiramente. Ele tem ainda algum trabalho a fazer com esse objeto, se bem que à distância e sem esperança de recuperá-lo. Ele sabe que deve entender-se ao mesmo tempo com esse objeto e com sua perda.”<sup>25</sup> Considerando que saudade é melancolia e nostalgia ao mesmo tempo, vejamos como que a teoria de ambos os afetos se presentifica em “Seriema de Mato Grosso”. Por um lado, o sujeito-artista acredita na possibilidade de recuperar o objeto perdido, ou melhor, no sentimento de lugar perdido no tempo, na possibilidade de, depois de muitas viagem e andanças pelo sertão adentro e pelo cerrado, voltar ao lugar de origem e o encontrar intacto: “quero voltar ao meu Tupã / Rever os campos / Que eu conheci / E a seriema eu quero ouvir.” Pelo canto triste da seriema, o sujeito-artista lembra-se dos lugares pelos quais passou, encurta caminho e os aproxima dele de novo no presente. A crença de que o objeto que desencadeou a saudade permaneceu intacto, esperando o sujeito-artista alhures, corresponde ao tamanho da saudade sentida pelo canto da seriema, cujo canto, por sua vez, metaforiza o afeto nostálgico impossível de ser satisfeito e acena com a possibilidade de que o objeto para sempre perdido possa retornar. Nesse sentido, o canto nostálgico da seriema leva o sujeito-artista a gozar da presença do objeto perdido em sua ausência. Podemos dizer que, se pela letra da canção, as faltas, as perdas, a lembrança e o esquecimento são temporariamente resolvidos, pela música tudo é revisto e retorna sob a insígnia da saudade como se fosse pela primeira vez. Em “Seriema do Mato Grosso,” a saudade *vela* histórias dos lugares passados que retornam na história do presente, constituindo, assim, sua formação identitária e cultural local.

Por outro lado, o sujeito-artista melancólico sabe que o objeto ou lugar perdido não é recuperável, tornando-se para sempre inatingível, e o que é pior: terá que conviver com ele em sua consciência. O sujeito artista melancólico está condenado a jamais abandoná-lo, talvez porque não possa fazer o trabalho do luto sobre a perda. Mesmo sem esperança alguma de recuperá-lo, acredita ter

<sup>24</sup> MOSER. Spätzeit, p. 50.

<sup>25</sup> MOSER. Spätzeit, p. 50.

algum trabalho para fazer com o objeto perdido. E faz. Não é por acaso que a melancolia, de acordo com o que Freud disse sobre o assunto, “comporta uma liberdade na forma de um desvio afetivo” que leva à produção intelectual. Em “Seriema do Mato Grosso”, o sujeito-artista, se pelo lado nostálgico está mais propenso a fazer o luto, enquanto sujeito melancólico sabe da impossibilidade de tal realização e, por conseguinte, canta esse luto incorrigível: Ó seriema quando tu cantas / Do Mato Grosso a saudade vem / Ó seriema quando tu choras / E vai embora, choro também. Podemos dizer que quando a seriema canta, o sujeito-artista padece da saudade; já quando a ave chora, ele canta/produz. Quando o cantar leva à saudade, aí se instaura o afeto nostálgico; agora quando o chorar leva à produção artística, aí ocorre o afeto melancólico. Pensando na manifestação artístico-cultural que é “Seriema de Mato Grosso”, podemos dizer que a seriema, mais o que ela carrega consigo de canto e dor, ocupa o lugar da perda de um lugar para sempre querido. Nesse sentido, vejamos o que disse Freud sobre o luto: “o luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante.”<sup>26</sup> Na sequência, o psicanalista diz que em algumas pessoas as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto, e que este é “superado após certo lapso de tempo.” Roland Barthes, de alguma forma, contrapõe-se ao que diz Freud sobre a superação do luto: “dizem que o luto, por seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor; eu não podia, não posso acreditar nisso; pois, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda (não choro), isso é tudo. Quanto ao resto, tudo permaneceu imóvel.”<sup>27</sup> Acompanhando o sujeito-artista no desenrolar da letra e da música de “Seriema de Mato Grosso”, vemos que ele vai, progressivamente, convivendo com a experiência da perda (fazendo um luto interminável): quando o sujeito-artista lembra-se do canto triste, também se lembra de seu tempo de viajante pelo cerrado e sente saudade do cantar. Aí o sentimento da saudade elabora a convivência com o tempo perdido das viagens. Ao mesmo tempo em que o sujeito-artista quer “voltar à sua cidade de origem (Tupã), quer também “rever os campos / que eu conheci / e a seriema eu quero ouvir.” A letra da música mostra que não a seriema em si, mas seu canto reconstrói, traz de volta no imaginário do artista seu lugar de pertença e para sempre extraviado no tempo, ou seja, aquele lugar (a cidade de Tupã) é um retrato emoldurado pelo ritmo da música que traz em pano de fundo o sentimento de uma saudade incurável. Na sequência da letra da canção, quan-

<sup>26</sup> FREUD. Luto e melancolia, p. 1.

<sup>27</sup> BARTHES. *A câmara clara*, p. 113.

do o artista ouve a seriema cantar, vem-lhe à alma uma saudade do Mato Grosso; e quando ela chora e vai embora, ele chora também. Aqui o canto não está mais associado ao lugar de origem do artista, sua terra natal, mas, sim, ao lugar específico chamado Mato Grosso por onde ele outrora passara em suas viagens pelo sertão. Podemos dizer que a seriema até chora em seu canto, mas que é mesmo de sua natureza estar sempre na condição de estar indo embora, em trânsito, posto que é uma ave pernalta e andarilha, sempre em movimento, nômade, não por acaso está sempre à beira de estradas. Sua condição é a de estar voltando para casa; o problema é que sua viagem, diferentemente da do viajante, é cíclica, ou seja, está em todos e em nenhum lugar ao mesmo tempo, metaforizando, assim, o espaço existencial do cerrado descampado que também não deixa de constituir a existência do lugar denominado de Mato Grosso do Sul. Agora por que chora o sujeito-artista? resta-nos a pergunta. Chora pela saudade do lugar querido, chora pelos lugares pelos quais passou, chora pelo canto da seriema e chora pela própria saudade. Mas fica subentendido na canção que ele chora também por um ente querido que está de fora da letra e é da ordem do *bio* do sujeito-artista. O afeto da tristeza contido no ato de chorar mostra a contenção da perda (Barthes) do artista e funciona ao mesmo tempo como um desencadeador da criação artística.

## GUARÂNEAS & Guavirais<sup>28</sup>

O pantanal sul-mato-grossense, o guavirai, o cerrado, o canto do urutau e o pôr-do-sol na fronteira sul do Centro-Oeste brasileiro captam o traço biográfico da paisagem sanguinolenta que tinge a alma do povo do lugar.

<sup>28</sup> Guavira. (Lenda mágica) Personagens: Yguatí. Apicacú. Cuñá-payé. Ayurú. Ação: Na luta contra os espanhóis, os guarani fizeram um prisioneiro. O cacique vencedor, Yaguati, o entregou a sua filha Apicaçu. A jovem e bela índia não escondeu sua alegria. Porém o belo prisioneiro não correspondia aos seis sentimentos. Ela fez cobertores, adornos e todo o possível para alegrá-lo. Em vão, até chorou e suplicou-lhe amor. Amaria ele a outra, em terras longínquas? Desesperada, recorreu à violência, mandando que o amarrarem a uma fogueira, só para covencê-lo. Perante a morte, ele ainda mostrava indiferença e audácia. Ela caiu a seus pés, chorando envergonhada. Ele confessou-lhe que não podia amá-la porque, na verdade já estava comprometido. Silenciosa, à meia noite Apicaçú partiu em busca da “cuña-payé”, (feiticeira). Contou-lhe suas dores, pediu-lhe algo contra o amor do seu prisioneiro pela branca espanhola. A feiticeira disse-lhe que voltasse no dia seguinte, com o cristão, ao sopé do primeiro morro que encontrasse. Lá lhe falaria um ayurú (papagaio), perguntando-lhe o que desejava. Ela deveria responder-lhe que queria apanhar frutos do guavirai. O papagaio a conduziria aonde cresce essas árvores e ela teria que dar a seu amado muito daqueles frutos. Ao comê-los, o cristão perderia sua memória. E desde então só pensaria em Apicaçu. Assim sucedeu. Final etiológico: “... e conta a tradição que na terra dos admiráveis conselhos, toda menina que se acha apaixonada por um estrangeiro, proporciona-lhe o **guavirai**, a fim de que a perigosa nostalgia não impulsionne o amante a sua

Esse tom melancólico e nostálgico, atravessado por uma imagem enlutada e poética ao mesmo tempo, como a uma saudade de uma despedida sem adeus, também é encontrada na canção “Chalana”:

Lá vai uma chalana,  
Bem longe se vai  
Riscando o remanso  
Do Rio Paraguai  
Oh chalana, sem querer,  
Tu aumentas minha dor  
Nessas águas tão serenas  
Vais levando o meu amor  
E assim ela se foi,  
Nem de mim se despediu  
A chalana vai sumindo Lá  
na curva do rio  
E se ela vai magoada  
Eu bem sei que tem razão  
Fui ingrato, eu feri  
O seu meigo coração<sup>29</sup>

Antes do afeto da saudade, o afeto que se corporifica estruturando letra e música de “Chalana” é o da tristeza (da perda, da separação, da distância ou da ausência do objeto amado). Se o sentimento da tristeza está sempre envolto a algum tipo de separação, então podemos dizer que o ir e vir, o estar em movimento da chalana como pequena embarcação que desliza sobre o rio Paraguai, metaforiza a distância entre o sujeito-artista e o ente querido, a “falta” da despedida que não houve. O “lá vai uma chalana,/bem longe se vai” e “a chalana vai sumindo/ lá na curva do rio”, se, por um lado, marcam a separação entre sujeito e objeto, por outro, também apontam para a dimensão espacial inherente ao espaço geográfico do lugar em questão. A chalana “riscando o remanso do rio Paraguai”, ou melhor, o rio mesmo em movimento, metaforiza, além de sua condição fronteiriça, os limites, as dimensões desenhadas pelas histórias dos viajantes na região do Centro-Oeste, como bem sinaliza “Seriema do Mato Grosso”. Encontramos na parte da canção, que se abre por um vocativo, a tristeza resumida que se estende até à culpa do sujeito ingrato: “Oh chalana, sem querer/ tu aumentas minha dor/Nessas águas tão serenas/vais levando o meu amor.” Tanto “Seriema” quanto “Chalana”, talvez por terem ambas música de

---

pátria, deixando promessas e juramentos sem cumprir”. ( NETO, Paulo de Carvalho. *Folklore Del Paraguay*. Asunción: Editorial, 1996) [ Agradeço a tradução da lenda da guavira do espanhol ao mestrandro Rony Márcio Cardoso Ferreira e ao bolsista PIBIC/CNPq Rafael Cardoso-Ferreira].

<sup>29</sup> Chalana. Música de Mário Zan (1944); Letra de Arlindo Pinto (1964).

Mário Zan, metaforizam a condição em movimento, de ir e vir, de passagens, de marcha para o Oeste, de lonjuras e distâncias abissais, de fora do centro urbano brasileiro, que caracterizam a vastíssima região do cerrado do país. Ambas também propõem um final semelhante: a seriema chora e vai embora, enquanto o sujeito-artista fica e chora; a chalana, por sua vez, magoada e com o coração ferido, some na curva do rio, deixando o amado ingrato lamentando sua dor do lado de cá, ou melhor, no *entre-meio*, na divisa, na terceira margem, entre as águas serenas que também lembram dor, perdas, sangue, guerra e separação. Tendo em vista a questão espacial existencial que delimita o *locus* circunscrito ao Estado de Mato Grosso do Sul, podemos dizer que “Seriema” metaforiza a dimensão existencial espacial própria do lugar/local, bem como simboliza todo o movimento em trânsito de todos os sujeitos imbricados no contexto. Na letra de “Seriema”, apesar de ser mencionada a cidade fronteiriça de Ponta Porã, é para a cidade paulista de Tupã que o sujeito-artista quer voltar, ou seja, há um apontamento em direção ao centro do país. Já em “chalana”, diferentemente, ocorre uma alusão direta, geográfica, com os demais países vizinhos, por meio da água que separa e junta os povos e as culturas ao mesmo tempo. Enfim, da “Seriema” à “Chalana”, do centro à fronteira, o que temos aí espelhado é nossa condição de homem fronteiriço que produz uma cultura híbrida, multicultural, transculturada, que converge do centro para a margem e da margem para o centro, isto é, de dentro para fora e de fora para dentro nas mesmíssimas proporções. A identidade cultural sul-mato-grossense se constrói nessa condição intervalar.

Podemos dizer que em “Chalana”, lugar do crescimento da dor e letra da tristeza, o sujeito-artista *deserdado* carrega inscrito na pele de sua voz e de sua carne, e até mesmo na cor vermelho escarlate de seu lenço sempre amarrado ao pescoço, “o objeto da sua tristeza”(Kristeva). Em “Chalana”, o sujeito-artista amado e deserdado nomeia seu sofrimento, exalta-o na letra, dissecá-lo como meio de reabsover seu luto pelo objeto/chalana-ente querido perdido. O afeto nostálgico da tristeza em “Chalana” é de uma beleza insuportável que dói. O aumento da dor sem querer, plantada no meio da canção e da ordem da repetição (refrão), é a presença instaurada do afeto da tristeza generalizada do princípio ao fim da canção. De acordo com Walter Benjamin, “a tristeza é a disposição do espírito na qual o sentimento dá uma vida nova, como uma máscara, para o mundo desertado, a fim de, ao vê-lo, gozar de um prazer misterioso. Todo sentimento está ligado a um objeto *a priori* e sua fenomenologia é a apresentação deste objeto.”<sup>30</sup> Atravessado por uma circunstância biográfica, a

<sup>30</sup> Apud KRISTEVA. *Sol negro*, p. 99.

qual não é do nosso conhecimento e nem vem ao caso rastreá-la aqui, o sujeito-artista compõe a música de “Chalana” de forma a reproduzir na arquitetura de sua voz e no ritmo da canção o corpo da tristeza enlutada que toma forma. Se até antes ao momento da criação artística, o sentimento da tristeza estava ligado a uma perda amorosa (ente querido), na música ele é transferido para o objeto chalana, que metaforiza o objeto amado e para sempre perdido. Sabedor que é de que o objeto perdido não será mais reencontrado, o sujeito-artista amado e deserdado explora com lucidez a condição de melancólico na qual se encontra e produz artisticamente. “Chalana” chora a perda de um ente magoado, ferido e de coração meigo, fazendo com que a dor do sujeito-artista aumente e as águas serenas do rio Paraguai transbordem por sobre as planícies dos cerrados e dos pântanos fronteiriços, próprios desse local produtor de lugares deslizantes e em constante movimento, dentro e fora ao mesmo tempo, entre-meio, entre-curvas e linhas de fuga.

O livro *Onde cantam as seriemas*, de Otávio Gonçalves Gomes, também corrobora a discussão em torno de uma possível constituição identitária da cultura local sul-mato-grossense. O livro teve duas edições, sendo a primeira de 1975 e a segunda de 1988. Esta edição, com a qual trabalhamos, traz reproduzi- do o prefácio da primeira edição, de autoria do folclorista Luís da Câmara Cascudo, e aba do escritor José Couto Pontes. O subtítulo do livro, “Memórias e regionalismos”, representa bem a temática tratada por Gomes por todo o livro. Além de poder ser lido como um livro de memórias, um livro regionalista e um livro de reminiscências do autor, como se lê em “Acróstico” (“reminiscências dos tempos de ginásio”, p. 18), *Onde cantam as seriemas* também pode ser lido como uma biografia histórico-familiar do autor. Além do título do livro que se abre por um advérbio de lugar, sinalizando tratar-se de um local geohistórico específico, o livro traz outros signos paratextuais, a exemplo da capa es- tampando seriemas e um possível pé de guavira, que corroboram o retrato de uma cultura, um memória, uma história passada que hoje ajuda- nos na discussão da formação identitária da cultu- ra local, bem como numa possível conceituação do que se entende por local.

Entre as dedicatórias, o livro é dedicado à memória do escritor sul-mato-grossense Ulysses Serra, por “nossa imorredoura saudade”. Há, por todo o livro, uma saudade que aperta o coração, como se lê em “vida de carreiro”, mas uma sauda-



de se não infantil, com certeza de um tempo de infância que passou. O jogo que a memória do livro desenha em sua leitura do passado, mais o conteúdo tratado e a cor do “tempo humano”, certificam a saudade ali encontrada, mos- tram a distinção entre nostalgia e melancolia, e a diferença entre ela e essas duas. De acordo com Eduardo Loureiro, em *Mittologia da saudade*, a nostalgia, a melancolia e a saudade são sentimentos ou vivências universais que inventam o passado como ficção: “a melancolia visa o passado como definitivamente passado e, a esse título, é a primeira e mais aguda expressão da temporalidade [...]. A nostalgia fixa-se num passado determinado, num lugar, num momento, objetos de desejo fora de nossa alcance, mas ainda real ou imaginariamente recuperável. A saudade participa de uma e de outra, mas de uma maneira tão paradoxal, tão estranha [...] que, com razão, se tornou num labirinto e num enigma para aqueles que a experimentam como o mais misterioso e o mais precioso dos sentimentos.”<sup>31</sup> Sem ser nostálgica ou melancólica, a saudade da qual o escritor se vale como instrumento para escrever *Onde canttam as seriemas* é apenas saudosa, permitindo, por sua vez, que o passado histórico seja reinventado no presente da ficção. Comparativamente, podemos dizer que a saudade descrita em *Onde canttam as seriemas* dá-se de forma completamente diferente das saudades tanto de “Seriema de Mato Grosso” quanto de “Chalana”.

Entre as homenagens especiais prestadas pelo autor do livro, a primeira é à Estrada de Ferro Noroeste do Brasil S.A. que, nas palavras de Gomes, “construiu o primeiro barraco, ao lado do qual surgiram: a estação e as primeiras casas do povoado.”. A estrada, como se sabe, abriu o trânsito para o centro-sul do país, trazendo o progresso, emigrantes de várias partes do mundo, como os japoneses de Okinawa. Em “A vila do rio Pardo”, Otávio Gomes, ao tratar do vilarejo familiar, descreve com precisão as mudanças que a Noroeste propôs para o lugar e, por extensão, para o Estado como um todo: “na rua principal da vila, ampla e em linha reta instalavam-se o comércio, a escola, o cartório e tudo mais que havia de importante no lugarejo. Uma rua comprida, cortada pelos trilhos da E.F. Noroeste, cujo comércio se fazia de um único lado, porque o ‘corte’ da via férrea impedia o livre trânsito para o outro lado.”<sup>32</sup> Lembramos que é exatamente a Bandeira com o Brasão de Ribas do Rio Pardo que abre o livro *Onde canttam as seriemas*,<sup>33</sup> seguida do Acróstico, antes mencionado, com o nome da cidade Rio Pardo, e do “Hino a Ribas do Rio Pardo”, com letra de Otávio Gonçalves Gomes. Na letra do Hino, o autor menciona a Estrada de Ferro Noroeste:

<sup>31</sup> LOURENÇO. *Mittologia da saudade*, p. 13.

<sup>32</sup> GOMES. *Onde canttam as seriemas*, p. 25.

<sup>33</sup> Ver GOMES. *Onde canttam as seriemas*, p. 7.

Os bois pastando, mugindo,  
Trazendo riqueza pra terra  
Correndo a Noroeste  
Em lindos campos  
Apitando vem.<sup>34</sup>

Entre as muitas Opiniões que se encontram abrindo o livro, destacamos dois comentários que melhor traduzem a aproximação do livro de Gomes como representante da história memorialística sul-mato-grossense e como retrato da cultura local: na opinião de Hernani Donato, Gomes escreve “monologando com o espelho de memória”, enquanto que na de Zora Seljan, os temas tratados pelo autor “deram um retrato do extremo-oeste do Brasil.”<sup>35</sup> Como espelho de memória e retrato de um local específico, ao dizer em que lugar cantam as seriemas, o livro de Gomes desarquiviza traços específicos da cultura fronteiriça do extremo-oeste do Brasil. José Couto Pontes comenta sobre as reminiscências vividas pelo autor e traduzidas depois pela memória-escrita: “os moradores da sossegada vila de Rio Pardo, quase perdida nos cerrados sul-mato-grossenses, às margens do Botas (afluente do Pardo, que é afluente do Paraná), não poderiam nem de leve imaginar, naqueles distantes anos 20 e 30, que um garoto esperto e muito observador (que ateara fogo ao parque abandonado dos escoteiros, mas que jamais anuira à molecagem de virar a chave na hora do trem da Noroeste passar) estava colhendo e gravando as cenas e episódios do cotidiano de então, destinados, não fosse a sua memória, a se perder na voragem do tempo.” (PONTES. Aba do livro)

Também na letra do Hino de Mato Grosso do Sul, Gomes capta e traduz a paisagem encontrada em *Onde canttam as seriemas*: “Sob um céu de puro azul”, encontra-se uma gente audaz, cheia de farturas, pujança e grandeza, orgulho e certeza, cujo lugar é descrito de forma exageradamente romântica: “Tuas matas e teus campos/O esplendor do Pantanal/E teus rios são tão ricos/que não há igual.” Parodiando a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, podemos dizer que essa terra não tem palmeiras, mas tem guavirais onde cantam o sabiá e a seriema do cerrado. No texto “As seriemas”, o autor diz que são nas paisagens dos guavirais “onde vivem e onde cantam as seriemas”. Luis da Câmara Cascudo, no Prefácio ao livro, corretamente advertia: “a seriema aparece competindo com a jandaia de José de Alencar e com o sabiá de Gonçalves Dias”. (CASCUDO. Prefácio) Romantismos, nacionalismos e regionalismos à parte, é oportuno destacar a forma como o folclorista via o livro: “é um documentário que a História

<sup>34</sup> GOMES. *Onde canttam as seriemas*, p. 19.

<sup>35</sup> Apud GOMES. *Onde canttam as seriemas*, p. 11.

valoriza porque fixou pormenores na limitação geográfica dos acontecimentos, permanentemente esquecidos pelo historiador mecânico dos sucessos convencionais. O canto das seriemas sobrevive à cronologia das lutas políticas e das sucessões administrativas, moldura imóvel das exposições oficiais, ressuscitando ‘casos’ que foram emoções coletivas. São ‘instantâneos’ reais e não retratos da galeria protocolar e semelhante às galerias de todos os recantos da amada terra do Brasil.” (CASCUDO. Prefácio) O canto da seriema, entre a história passada e a presente, entre as perdas e os ganhos, o cerrado e o pântano, o sertão e o mar, o centro-oeste e a fronteira, a saudade, entre o luto e a melancolia, *defende e guarda o passado fumilde e sedutor da região inesquecida e linda* (CASCUDO), além de estar condenado a desarquivar a dor de um luto por um objeto para sempre extraviado na vasta imensidão do espaço do cerrado. Entendemos ser impossível retrair a biografia identitária da cultura local sul-mato-grossense sem levar em conta esses “pormenores na limitação geográfica dos acontecimentos”, a não ser que se continue a tomar a História a contrapelo de seus ínfimos acontecimentos.

É curioso observar que depois dos textos patrióticos que abrem o livro, a crônica seguinte é sobre “as seriemas”, justificando, inclusive, o título do livro. No texto, depois de descrever toda uma aula bio-ornitóloga sobre o *modus-vivendis* da ave símbolo do cerrado, o autor de *Onde cantam as seriemas* fecha seu texto lembrando que há, nas palavras dele, “uma modinha caipira que diz”:

Seriema de Mato Grosso  
Seu canto triste me faz lembrar  
Daqueles tempos que eu viajava  
Tenho saudades do seu cantar.

Deixando um certo tom pejorativo que fica subentendido no “modinha caipira”, que mais beira um preconceito por parte do autor, posto que “Seriema de Mato Grosso” é da década de quarenta e de autoria musical de Mário Zan, artista reconhecido no país inteiro, Otávio Gomes, ao transcrever parte da letra, alude diretamente à sua própria história vivida na infância e que será relembrada por todo o livro, suas memórias e saudades de um tempo que passara. Se, por um lado, o autor de “As seriemas”, bem como o livro como um todo, não pactuam de uma saudade nostálgica ou melancólica como já dissemos, por outro, sua transcrição de parte da letra da música evidencia um certo afeto da saudade com relação à História passada a qual não será mais reencontrada. Nesse sentido, podemos dizer que o livro de Gomes, desde o título, propõe abrir aquela parte do arquivo da História local que só pode ser aberto por meio dos sentimentos da saudade, da tristeza, da melancolia ou até mesmo do luto, uma vez que tal escaninho arquivado consigna outras histórias locais que foram

guardadas para que uma História maior (mais oficial) se sobressaísse na cultura. No caso específico de Gomes, a memória, as reminiscências pessoais são a chave para a compreensão desse lado da história local que precisa ser exumado e reinserido na cultura como forma de se compreender melhor, assim, a própria identidade da cultura local.

A crônica “O sabiá” segue na mesma linha de “As seriemas”, isto é, reforçando um tom descritivista que se dá em torno da paisagem encontrada na região. Também reforça a presença da recuperação da infância do autor-menino, aliás, nesse sentido, marca e pano de fundo recorrente por todo o livro, inclusive contribuindo sobremaneira para o registro memorialístico que faz a narrativa. Depois de dizer que o sabiá existe por toda parte de Mato Grosso (do Sul), o autor reitera que “sua cantiga é um gorjeio melodioso, compassado e repousante, que fere diretamente a sensibilidade de quem o escuta.”<sup>36</sup> Reforça o tom romântico da escrita da memória quando, na sequência, o autor reproduz os versos iniciais de “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, “Minha terra tem palmeiras/Onde cantam os sabiás”, para reiterar “mas tem arvoredo e mata onde, na primavera, o sabiá canta, também.”<sup>37</sup> Como se vê, Gomes faz questão de dizer que além das palmeiras, o lugar por ele visado tem também arvoredo, mata, aludindo, por sua vez, ao próprio estado de Mato Grosso. “Foi sob oinfluxo do canto do sabiá [...], onde vivi minha meninice,” constata o autor, que se deu seu desejo para descrever o que é belo, ou seja, a criação artística, concluindo que “era o encantamento da natureza que me havia de acompanhar por toda a vida: Eterno enamorado da natureza belezas naturais da minha terra.”<sup>38</sup> A crônica “O sabiá” reforça o eterno enamorado da natureza de *onde canttam as seriemas*. Também reitera, por sua vez, aquele apelo do e pelo natural que subsiste entalhado em toda a produção cultural que caracteriza a cultura sul-mato-grossense, fazendo mesmo parte de seu *corpus*. Não vemos que haja aí um problema aparente nesse exotismo; antes, vemos que há uma inevitabilidade de tal presença. Por outro lado, o que não se deve fazer (assim como o Estado tem reforçado até a exaustão) é tomar tal “naturalismo” de forma acrítica, como também o fez parte de trabalhos analíticos que já se debruçaram sobre a questão. Nessa direção, Gomes conclui sua crônica lembrando que “o criador de todas as coisas fala aos seus eleitos pela voz do sabiá e outras aves canoras.”<sup>39</sup> Em vista do exposto, entendemos que ao artista pode até ser facul-

<sup>36</sup> GOMES. *Onde canttam as seriemas*, p. 31.

<sup>37</sup> GOMES. *Onde canttam as seriemas*, p. 32.

<sup>38</sup> GOMES. *Onde canttam as seriemas*, p. 32.

<sup>39</sup> GOMES. *Onde canttam as seriemas*, p. 32.

tado falar pela voz do sabiá, bem como por meio do canto de outras aves, a exemplo da seriema, fauna e flora em conjunto, mas à crítica tal gesto não seria jamais lícito. Porque a ela está facultado saber ler o “mimetismo” que as manifestações culturais se encarregam de produzir por conta de um traço localista que se impõe em todas as produções culturais humanas. Seriemas, sabiás e guaviras exumam uma memória identitária da cultura sul-mato-grossense que propõe um desarquivamento de uma crítica que, por estar fortemente embasada num olhar de fora, preferiu atacar ao invés de buscar entender a paisagem exótica que também faz a diversidade da cultura local.

“Saudade”, com letra e música de Mário Palmério, apostila como epígrafe a este ensaio, serve para fechar a discussão em torno da formação identitária da cultura local sul-mato-grossense a que nos propusemos. Diz-se que a letra da música foi criada pelo escritor brasileiro como resposta ao que seria saudade para os brasileiros e, por extensão, para a língua portuguesa como um todo, quando perguntado pelos paraguaios (lembremos que o escritor mineiro foi embaixador do Brasil em Assunção), uma vez que a palavra saudade não existe em língua espanhola, pelo menos como a palavra é usada e empregada em língua portuguesa. Parafraseando a letra, se quisermos de fato compreender o que é saudade, ou melhor, de qual saudade é tratada nas manifestações culturais locais, é preciso, antes de mais nada, olhar para o de-dentro como se estivéssemos de fora, uma vez que dentro e fora contaminam-se, constituindo, por conseguinte, a diversidade cultural que nos especifica como nação sul-mato-grossense. Para se compreender a cultura local teremos, antes de tudo, que querer conhecer, que viver a experiência biogeohistórica do lugar que não é só da ordem do imaginário. Saudade, no contexto cultural aqui em debate, é *reviver* como se fosse pela primeira vez uma experiência esquecida. Esta, pelo menos, parece ser a condição de eterno-retorno na qual se encontram e se produzem as manifestações culturais sul-mato-grossenses. Assim, depois de ter vivido a experiência do lugar, mesmo que de forma metafórica, compreende-se a cultura da saudade do que não perdeu, da extensão territorial, da fronteira, da solidão do boi no campo, do luto e da melancolia cultivados pelas aves dos cerrados, das nostalgias e das recordações desarquivadas dos barbaquás históricos, das vivências de todas as raças, cultura esta que se situa numa zona de contato fronteiriça que a diferencia das demais regiões do país.

Podemos dizer que as letras musicais, bem como todas as demais produções artísticas locais, representam uma doença da tradição local, na medida em que exumam para o presente um passado enterrado vivo. Nesse sentido, podemos dizer também que a estampa real e imaginária é alegre, vegetal,

mineral e animal, mas a experiência do passado é melancólica, caracterizando uma vivência sofrível, abandonada, do sujeito enlutado sul-mato-grossense. Um sujeito intervalar, fronteiriço como o homem sul-mato-grossense, de coração partido por veias fronteiriças que não se rompem, está condenado a ver demais e, por extensão, a não trair aquela voz multilingual (misturas de línguas), apaixonada e saudosa que sai de dentro de si, como forma de fazer relembrar uma parte da história local, mesmo que tenha sido sangrenta como a Guerra do Paraguai, mas que insistente mente retorna para lembrar ao sujeito sua condição e lugar de herança/errância: “e às vezes me deixa assim/ ao revelar que eu vim/ da fronteira onde o Brasil foi Paraguai”<sup>40</sup> Vir de um lugar que um dia pertencera a outro revela a condição nômade e transitória do sujeito fronteiriço que caracteriza o sul-mato-grossense, e também narra a construção dessa história e o processo de transmissão, contaminação e empréstimo sem lei que marca o corpo das produções culturais locais. Tomados historicamente e culturalmente ainda pelo *som dos fuzis da guerra*, talvez resta-nos lembrar do que disse Walter Benjamin de que “nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie”, e que, “assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”<sup>41</sup>. O que estamos querendo dizer, na esteira do filósofo, é que a cultura sul-mato-grossense aproveita de sua condição de fronteira sem lei e ocupa a insígnia de *cultura grileira* por excelência.<sup>42</sup> A ideia de cultura grileira aqui lembra-nos, em parte, do que propõe o crítico Ricardo Piglia em “Memória y tradición”, onde o crítico discute com propriedade a formação da literatura argentina. De acordo com Piglia, para um escritor a memória é a tradição, mas uma *memória impessoal, feita de cidades, onde se falam todas as línguas*. Fragmentos de textos, línguas em convulsão e culturas em diálogo permanente parece ser a condição na qual se encontra a cultura local sul-mato-grossense. Nesse sentido, podemos dizer que nossa cultura localista encontra-se num estado de entrevero cultural, onde línguas, culturas próprias e alheias, usos e costumes contrabandeados, desconsideraram fronteiras reais e imaginadas e transitam livremente de ambos os lados das nações vizinhas. Na esteira de Piglia, podemos dizer que a identidade da cultura local se constrói na tensão entre o que é de ninguém e é anônimo, clandestino e nômade, próprio e alheio, condenada que está pela condição de limiar da fronteira real e imaginária, onde leis e foras-da-lei ocu-

<sup>40</sup> ‘Sonhos Guaranis’. Letra e música de Paulo Simões e Almir Sater.

<sup>41</sup> BENJAMIN. *Magia e técnica, Arte e política*, p. 225.

<sup>42</sup> Ver nosso ensaio intitulado *Contrabando cultural*.

pam o mesmo espaço. Em sua fundação, a identidade da cultura local sul-mato-grossense está condenada ao movimento de se pôr do lado de lá e de cá da fronteira, no entremeio, como forma de ver-se de *per se* do outro lado, na terceira margem, já que este outro lado pode ser o lado de cá ou de lá, ambos simultaneamente. Essa cultura localista parece sofrer da consciência dilacerada de que não tem uma história própria, uma cultura própria, trabalhando, por conseguinte, com uma tradição esquecida e alheia (Piglia). Nesse caso, não haveria aí nenhum estado de melancolia, nostalgia ou tristeza, em se tratando da cultura aqui em questão, posto que esta seria sua condição desde sua fundação. Diferentemente do que postula Piglia, a cultura local aqui em estudo não se encontra na situação de estrábica, uma vez que não há em sua formação um olhar enviesado, nem muito menos dualista; antes, e pelo contrário, seu olhar está condenado a mirar para todos os lugares ao mesmo tempo, desde, e principalmente, que tais lugares se restrinjam às *entrantias da pátria*, quer esta fique do lado de cá ou de lá da fronteira que torna o estado de Mato Grosso do Sul lindeiro dos países Paraguai e Bolívia. A condição de lugar descentrado, de natureza fronteiriça por excelência, de identidade que se constrói sempre fora do local (extralocal), desobriga-o a ter que pôr um olhar no centro (na inteligência europeia), como o defendido por Piglia em sua “mirada estrábica.”

Em suas *comunidades imaginadas*, Benedict Anderson ao tratar da biografia das nações diz que “como não existe um criador original da nação, sua biografia nunca pode ser escrita de uma forma evangélica, ‘avançando no tempo’ ao longo de uma cadeia generacionista de procriações. A única alter-nativa é moldá-la ‘recuando no tempo’”<sup>43</sup>. Na direção do que defende Anderson, mas pensando especificamente em nossa *comunidade* mais real que imagina-dada, podemos dizer que a biografia das nações, dos lugares, como o lugar fronteiriço de Mato Grosso do Sul, agarra aqueles suicídios exemplares da história, os assassinatos, as guerras, bem como as paixões, as perdas, as viagens, a condição de migrante permanente, ou de andarilho, e põe tudo a serviço da finalidade narrativa da história local, ou seja, toma tudo como um *instrumento* a mais para a construção das manifestações culturais locais. Daí podermos dizer, por fim, que a biografia da nação sul-mato-grossense agarra e incorpora em seu corpo as fronteiras com suas emboscadas e liberdades, sua imensa mobilidade que avança, o Estado com suas beiras de estradas repletas de cruzes que velam a lembrança de um corpo despedaçado na/dá história.

<sup>43</sup> ANDERSON. *Comunidades imaginadas*, p. 279-280.

## Referências

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol. III. São Paulo: Globo, 2000. p. 311-323: A cegueira.
- CANCLINI, Néstor García. *Lattino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CARVALHO NETO, Paulo de. *Folklore del Paraguay*. Asunción: Editorial Lector, 1996. (Colección Folklore 1)
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. ESB – Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1973. (1917)
- GOMES, Otávio Gonçalves. *Onde cantam as seriemas*. 2 edição. Campo Grande: Ed. do autor, 1988.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MOSER, Walter. In: MIRANDA, Wander Melo (org.) *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 33-54: Spätzeit
- NOLASCO, Edgar Cézar. Por uma poética crítica da cultura local. In: BOLETIM PROPP/ Pró-reitoria de pesquisa e pós-graduação (UFMS). Setembro/2009, n1, p. 4-5.
- NOLASCO, Edgar Cézar. Contrabando cultural (ensaio inédito)
- PIGLIA, Ricardo. Memória y tradicion. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990. Belo Horizonte, 1990. Anais... Belo Horizonte: UFMG, 1991.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cultt.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.



