

**HELOISA AFONSO ARIANO**

**VOZES DA CUIABANIA: IDENTIDADE E GLOBALIZAÇÃO NO  
RASQUEADO CUIABANO.**

**Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Antropologia, Curso de Pós-Graduação em Antropologia, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná.**

**Orientadora: Profa. Dra. Marcia Scholz de Andrade Kersten**



**CURITIBA**

**2002**

## DEDICATÓRIA

Aos ribeirinhos do Rio Cuiabá que, com sua simplicidade, inventaram a Viola de Cocho e, com sua perseverança, trouxeram-na viva até nossos dias, nas festas de santos, nos rasqueados, siriris e cururus.

## AGRADECIMENTOS

Realizar um trabalho de pesquisa acadêmica é uma experiência que proporciona um crescimento profissional, mas também permite desenvolver qualidades pessoais. Além do aprendizado da antropologia, chegar ao termo da dissertação, requer uma boa dose de disciplina, de perseverança, de superação do olhar superficial e cultivo do gosto pelo conhecimento em profundidade. Mas propor-se a um trabalho destes e não abrir mão, ao mesmo tempo, das dificuldades e dos prazeres de ser mãe de três filhos pequenos é uma tarefa hercúlea que só poderia ser concluída com o auxílio e a compreensão de muita gente.

Em primeiro lugar gostaria de agradecer à CAPES, cujo apoio financeiro permitiram-me essa aventura de sair com toda a família e ir cursar o mestrado em uma Universidade de outro estado.

Quero agradecer à banca de qualificação pelas preciosas observações que fizeram ao meu trabalho, algumas das quais procurei incorporar e outras pretendo explorar em outro momento. Suas contribuições renovaram meu interesse pelo tema, pois me mostraram a riqueza da *cuiabania* enquanto objeto de estudo e sua potencialidade para estudos futuros.

À minha orientadora, Márcia Kersten, gostaria de deixar registrada a minha gratidão por ter sido ela, a pessoa que me introduziu e me seduziu para os estudos da Antropologia. Nosso convívio mostrou que seus conhecimentos antropológicos se refletem de forma global em sua vida, pela paciência com que recebeu os inúmeros incidentes pessoais que sofri, pela compreensão que manifestou em relação aos obstáculos que a maternidade impôs ao meu trabalho, quando engravidei pela terceira vez ainda cursando as disciplinas. Meu desenvolvimento enquanto pesquisadora deve muito a sua orientação e à sua confiança que me guiou pelos caminhos que eu escolhi.

Foram as oportunidades de conversa e ao incentivo da professora Maria Fátima Roberto Machado que devo a idéia de desenvolver o tema desta dissertação.

Agradeço também o apoio da professora Edir Pina de Barros, pela amizade e atenção que sempre dispensou nas leituras dos textos, sempre paciente com as minhas

limitações.

Agradeço o auxílio do professor Aloir Pacini, cujas conversas foram fundamentais na escolha do recorte da realidade que seria mais produtivo.

Impossível esquecer as estimulantes conversas que tive com a professora Carolina Joana da Silva, uma cuiabana de chapa e cruz, a respeito de ecologia e de *cuiabania*.

Sou grata aos colegas do Departamento de Antropologia da UFMT, professores e funcionários, pelo apoio e compreensão que tanto necessitei em função de minha necessidade de manter unida minha família e sair em conjunto com meu marido, também professor desta universidade e afastado naquele momento para doutorado.

Sou grata aos meus amigos que mesmo perante a minha reiterada ausência, souberam compreender.

Os frutos que colho agora foram sementes que meus pais, pelo constante incentivo ao conhecimento, plantaram.

Esse trabalho não poderia ter sido elaborado sem a boa vontade de todas as pessoas que militam pela *cuiabania*, sobretudo os rasqueadores, que manifestaram o maior interesse em minha pesquisa e abriram espaço em suas vidas para conversar comigo sobre seus interesses e suas dificuldades.

Aos meus filhos, sou grata pelo estímulo constante que suas carinhas sorridentes significam para mim. Agradeço a presença do meu companheiro, Denilton Carlos Gaio, que apesar de ser físico, leu tudo que foi produzido durante este tempo, fazendo importantes correções no estilo, na gramática e no formato. Sou grata a ele também pela parceria, seja na hora de trocar uma fralda, seja como interlocutor, se dispondo a aprender um pouco de antropologia para poder discutir comigo.

Finalmente agradeço a Deus e ao Mestre Gabriel, pela serenidade imprescindível nestes momentos cruciais em que estamos experimentando ampliar nossos limites.

## AUTO-RETRATO FALADO

MANOEL DE BARROS

Venho de um Cuiabá garimpo e de ruelas entortadas.  
Meu pai teve uma venda de bananas no Beco Marinha, onde nasci.  
Me criei no Pantanal de Corumbá, entre bichos do chão,  
pessoas humildes, aves, árvores e rios.  
Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de estar  
entre pedras e lagartos.  
Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz.  
Já publiquei 10 livros de poesia; ao publicá-los me  
sinto como que desonrado e fujo para o  
Pantanal onde sou abençoado a garças.  
Me procurei a vida inteira e não me achei - pelo que fui salvo.  
Descobri que todos os caminhos levam à ignorância.  
Não fui para a sarjeta porque herdei uma fazenda de gado.  
Os bois me recriam.  
Agora eu sou tão ocaso!  
na categoria de sofrer no moral, porque só faço coisas inúteis.  
No meu morrer tem uma dor de árvore.

## SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS .....	VIII
RESUMO .....	IX
ABSTRACT .....	X
INTRODUÇÃO .....	1
TRAJETÓRIA .....	4
RECORTE TEÓRICO .....	6
<b>1. IDENTIDADES E GLOBALIZAÇÃO .....</b>	<b>9</b>
1.1. IDENTIDADE E ETNICIDADE .....	10
1.2. A <i>CUIABANIA</i> E A GLOBALIZAÇÃO .....	16
<b>2. METODOLOGIA .....</b>	<b>20</b>
<b>3. OS MÚLTIPLOS LUGARES DA <i>CUIABANIA</i> .....</b>	<b>27</b>
<b>4. ALGUNS PERSONAGENS DA <i>CUIABANIA</i> .....</b>	<b>34</b>
4.1. GRUPO DE SARÃ: ZULEICA DE ARRUDA E VERA BAGGETTI .....	34
4.2. GUAPO (MILTON PEREIRA) .....	41
4.3. ROBERTO LUCIALDO .....	45
4.4. DILSON DE OLIVEIRA .....	50
4.5. EDNA MACIEL VILARINHO .....	52
4.6. ABEL DOS SANTOS ANJOS FILHO .....	55
4.7. JAIME FREDERICO DE OLIVEIRA E OS “CINCO MORENOS” .....	58
<b>5. CUIABANOS DE CHAPA E CRUZ” VERSUS “PAUS-RODADOS” .....</b>	<b>64</b>
5.1. VIOLA DE COCHO: A DISPUTA POR UM SÍMBOLO .....	80
5.2. OS PAUS-FINCADOS .....	99
<b>6. RASQUEADO CUIABANO: DA BEIRA DO RIO PARA A TELEVISÃO .....</b>	<b>102</b>
6.1. FESTEJAR, CANTAR E DANÇAR .....	102
6.2. <i>RASQUEADO</i> CUIABANO .....	104
6.2.1. <i>RASQUEADO</i> PEDAGÓGICO .....	108
6.2.2. <i>RASQUEADO</i> COMERCIAL .....	109
6.3. REPRESENTAÇÕES DA IDENTIDADE LOCAL NO <i>RASQUEADO</i> .....	110
<b>7. RASQUEADO E SUAS RELAÇÕES COM OS FLUXOS GLOBAIS .....</b>	<b>119</b>
7.1. A FACE VERDE DA <i>CUIABANIA</i> .....	119
7.2. A INFLUÊNCIA DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA NO <i>RASQUEADO</i> .....	123

<b>CONCLUSÃO</b> .....	125
<b>GLOSSÁRIO</b> .....	130
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	136
<b>APÊNDICE 1 – RASQUEADOS</b> .....	143
GUAPO .....	143
VERA E ZULEICA.....	144
MOISÉS MARTINS E PESCUMA .....	145
DILSON OLIVEIRA .....	146
JOÃO ELOY .....	147
PESCUMA, HENRIQUE E CLAUDINHO.....	149
<b>APÊNDICE 2 – CULINÁRIA CUIABANA</b> .....	150
<b>APÊNDICE 3 - ENTREVISTAS</b> .....	153
ENTREVISTA COM ROBERTO LUCIALDO .....	154

## LISTA DE FIGURAS

1. Altar da Festa de São Benedito
2. Roda de Cururu
3. Festa de São Benedito
4. Bolo de Arroz
5. Igreja de N. S. do Rosário
6. Igreja de N. S. do Rosário
7. Barraca de Peixe - Pacus
8. Pesca Submarina praticada na região devido à limpidez dos rios do Mato Grosso
9. Casa do artesão
10. Artesanato local: cesto de jaca
11. Artesanato indígena
12. Frutas típicas
13. Chapada dos Guimarães – Salgadeira
14. Pantanal – Tuiuiú e Garça Branca
15. Rio Prainha
16. Av. Rubens de Mendonça
17. Centro Histórico
18. Viola de cocho e Ganzá
19. Mapas de Cuiabá
20. Concepção artística de Cuiabá do Futuro



## RESUMO

Este trabalho versa a respeito das identidades cuiabanas enquanto representações. Coloca em diálogo, algumas “vozes” da *cuiabania*, sobretudo aquelas que têm se dedicado à produção do *Rasqueado*. Busca descrever quem são os atores sociais vinculados a este tipo de música e como se articulam em sua trajetória, seus projetos individuais e coletivos. Investiga algumas das representações de identidade cuiabana veiculadas nas letras de *rasqueado*. Finalmente, procura demonstrar que através do entrelaçamento entre unidade e diversidade, modernidade e tradição, global e local, produzem-se algumas transformações na forma como as identidades cuiabanas vêm sendo representadas e ritualizadas.



## ABSTRACT

This study concerns the *cuiabana* identities while representations. It places into dialogues, some voices of the *cuiabania*, above all those who have dedicated themselves to the *Rasqueado* production. It searches to describe who are the social actors linked to this type of music and how they articulate within their trajectory, their individual and collective projects. It investigated some of the representations of the *cuiabana* identity expressed on the words of the *rasqueado*. Finally, it seeks to demonstrate that through the interweaving of unity and diversity, modernity and tradition, global and local, some transformations are produced in the form of how the *cuiabana* identities have been represented and ritualized.



## INTRODUÇÃO

A proposta desta dissertação é analisar algumas mudanças que as tensões global/local, tradição/modernidade, unidade/diversidade têm promovido nas estratégias de construção das identidades cuiabanas, entendendo-as como um fenômeno da ordem da representação.

Toda sociedade elabora diferentes sistemas particulares de representações, do cosmos, da totalidade social etc. São idéias que se refletem em todos os membros de uma sociedade, mas nos indivíduos, o sistema de representação aparece de forma incompleta, parcelada e inconsciente. Não aparecem, portanto, diretamente nas falas dos atores sociais, mas podem ser recuperadas a partir de fragmentos que o antropólogo pinça em diferentes fontes – discursos, rituais, mitos, costumes – procurando situá-las na hierarquia social.

Este trabalho versa sobre as identidades cuiabanas na forma como elas são representadas pelos produtores de *rasqueado cuiabano*. Identidade é entendida, no contexto deste trabalho, como representações que os grupos constroem a respeito do que os identifica como uma unidade e o que os diferencia de outros. Na perspectiva adotada aqui, a identidade não é necessariamente exclusiva e nem é fixa, ou seja, é um sistema de representação que está sempre em movimento e sofre, portanto, mudanças de acordo com os processos históricos a que o grupo está submetido.

Seguindo estas considerações, procurou-se comparar algumas diferenças nas formas pelas quais as identidades cuiabanas foram representadas e ritualizadas no passado e algumas características novas que assumem no presente.

Dados os múltiplos lugares, grupos e objetos em torno dos quais gravitam as identidades cuiabanas, procurou-se, ainda que superficialmente, conhecer diversos deles, no intuito de ter uma visão geral do fenômeno e de se estabelecer o melhor ângulo para abordá-lo. Finalmente, o enfoque escolhido foi o modo como as

identidades cuiabanas são pensadas por músicos de Cuiabá, cuja característica comum é produzir *rasqueados*, além de outros tipos de música; todas construídas com base em um projeto de regionalismo.

A opção pelos músicos deve-se a visibilidade que esse grupo vem conquistando na cidade. A restrição ao *rasqueado* deve-se a sua eleição pelos atores sociais como um ritmo próprio da região.

*Rasqueado* é uma categoria geral na qual se encaixam todos os tipos de música que, segundo o dicionário Aurélio, são tocadas no violão a partir do movimento "que consiste em passar as unhas, sucessiva e rapidamente, sobre as cordas, sem as pontear". Definido, desta forma, engloba músicas de vários gêneros e de inúmeros lugares, entretanto o chamado *rasqueado cuiabano* é um ritmo que tem características próprias tanto em termos musicais como temáticas<sup>1</sup>.

O ressurgimento do *Rasqueado* e sua difusão através do rádio e da televisão locais confirmam o que autores como Paula Montero e Canclini vêm afirmando sobre a necessidade que os movimentos sociais têm hoje de se estabelecer nos meios de comunicação de massa para poderem sobreviver. *As identidades pós-modernas são transterritoriais e multilingüísticas*, diz CANCLINI (1997: 37).

O modo atual como essas identidades vêm sendo construídas foram investigadas principalmente nas representações expressas nas letras dos *rasqueados*, vistas como "narrativas" destas identidades que articulam padrões locais e globais - reterritorialização e desterritorialização; uns, baseados em relações que se dão em um espaço concreto e outros, cujo espaço é simbólico. São manifestações que exaltam ao mesmo tempo a singularidade de seu território e vinculam-se ao movimento global de defesa do meio ambiente. O culto das tradições locais articula-se a padrões de outros tipos de música em voga nos meios de comunicação de massa de expressão nacional. Além das letras, os depoimentos dos autores enriquecem a compreensão e melhor situam o universo próprio que buscam registrar.

---

<sup>1</sup> Estas características do *rasqueado* cuiabano são descritas na seção 6.2.

Como forma de escapar a definições, ainda que amplamente utilizadas em outras Ciências Sociais, mas de conteúdo homogeneizante e etnocêntrico como *camadas dominantes*, ou nebulosas como a de *classes populares*, optou-se pela definição do grupo de estudo seguindo as orientações de Gilberto Velho quando afirma que “a possibilidade de construir e expressar projetos próprios é uma das maneiras de distinguir grupos sociais enquanto unidades com um mínimo de integração, pois o projeto é indispensável para a organização de indivíduos em torno de interesses comuns”.(VELHO, 1987: 109) Sempre aplicada após uma série de considerações, a noção de classes populares tornou-se de uso ainda mais problemático, dada a freqüentação intensa entre os diferentes grupos de nossa sociedade e a coexistência, num mesmo grupo ou até em um mesmo sujeito, de diferentes códigos simbólicos.

Ainda que se considere as representações coletivas como algo captado tanto na prática como no discurso, houve neste trabalho um privilegiamento da verbalização. Isto se deu porque, em primeiro lugar, tinha-se em mente as afirmações de Canclini e Montero de que quando se quer entender fenômenos que envolvem processos de construção de identidades, deve-se dirigir a atenção para quem são os atores envolvidos, seus projetos e suas estratégias. Em segundo lugar, por considerar a razão de Gilberto VELHO (1987: 27), quando afirma que “é a verbalização, através de um discurso, que pode fornecer as indicações mais precisas sobre os projetos individuais”.

Ao pesquisador, enquanto indivíduo, impõem-se controlar a subjetividade da sua presença no processo de produção do conhecimento. Sem ocultá-la ou dissimular sua existência, faz-se necessário revelar os laços entre a construção do saber e a trajetória do pesquisador. Em se tratando de antropologia este fato se torna crucial, pois, parafraseando Mauss, as ações do indivíduo são o lugar por excelência de expressão da cultura.

## TRAJETÓRIA

O interesse pela *cuiabania* foi se construindo desde minha chegada à Cuiabá, movida, como a maioria dos *paus-rodados*<sup>2</sup>, pela busca de trabalho e melhores condições de vida.

Oriunda de Curitiba, minha visão, apesar de especialista em antropologia, era ainda limitada das inúmeras diferenças culturais que dividem esse país. Além disso, ver através da televisão é diferente de experimentá-las no dia-a-dia. Naquele tempo, início da década de 90, as diferenças regionais não estavam tão na ordem do dia e só o que era mesmo exótico tornava-se notícia.

Foi como *pau-rodado* que estranhei muito os costumes da cidade. De certa forma, minha própria trajetória e sentimentos expressam o que muitos *paus-rodados* devem ter sentido em contato com Cuiabá e sua gente. Sentia-me morando em um *fim de mundo* ou, como disse Lilya GALETTI (2000), *confins da civilização*. Afinal estava chegando de Curitiba, uma cidade que naqueles tempos começava a tomar fama de um lugar de “Primeiro Mundo” dentro do Brasil. Isso me dava uma sensação de superioridade. A predominância de pessoas negras, mulatas e pardas reforçava esse sentimento, quando me lembrava de minha pele branca.

Vi pessoas ocupando o lugar de autoridades do governo local que se vestiam com muita simplicidade, às vezes falando um português carregado, *cheio de erros*. Ouvia familiares afirmarem preconceituosamente: “*Na minha terra (são paulistas) essa pessoa não passaria de uma empregada doméstica*”. Ficava chocada, mas aos poucos ia também flagrando em mim, preconceitos da mesma natureza. Fui entendendo melhor o que Goffman queria dizer com “expectativas sociais de papéis” e com “imagem deteriorada”.

Por um tempo fiquei idealizando Curitiba como o melhor lugar do mundo para se viver. Quando morava na capital paranaense não sabia dirigir, entretanto

---

<sup>2</sup> Denominação local para quem vem de outro estado morar em Cuiabá.

acreditava que lá as pessoas eram educadas no trânsito e em Cuiabá, não. Achava que todas as mazelas do Brasil, em Cuiabá estavam exacerbadas. Passei cinco anos sem retornar a Curitiba o que reforçou o meu processo de idealização de meu lugar de origem. Enfim vivi intensamente meu papel de *pau-rodado*.

Com o tempo fui percebendo que as emoções que sentia em relação à vida na cidade não eram exclusivamente minhas, eram compartilhadas com muitas outras pessoas e que isto, às vezes, vazava, inevitavelmente, pelas frestas das relações sociais. Através de gestos, atitudes e palavras, as pessoas manifestavam o que lhes passava por dentro.

Os sentimentos que nutrem *paus-rodados e cuiabanos de chapa e cruz*, uns pelos outros, parecem ser antitéticos: um misto de ódio e admiração. Pode-se ouvir: “– Que chique”, ao se apresentar uma carteira de identidade emitida no Paraná ou, ao contrário: “– Aqui não se pode dizer que se é paranaense, porque são malvistos” ou “os paranaenses são passadores de cheques sem fundos”.

As manifestações de desafeto chegavam ao cúmulo de aparecerem no jornal, como na oferta de emprego a motoqueiro que anunciava: “desde que não seja cuiabano”, visto pelo *pau-rodado* como lento e preguiçoso. Fatos que faziam os cuiabanos reagirem com irritação.

Lenine Póvoas, intelectual da cidade, ao elaborar uma definição de *cuiabanidade* diz que a trajetória do *pau-rodado* é tornar-se professor da universidade. Posição privilegiada para quem, no início da década passada, em Curitiba, encontrava um péssimo mercado de trabalho para professores de história e antropologia, mesmo para uma especialista. Por ironia, este privilégio foi o meu passaporte para descobrir a trama de alguns destes fios profundos no passado, que o problema da identidade cuiabana e sua imagem externa têm tecido. A árdua pesquisa realizada no jornal Diário de Cuiabá sobre os anos 70 a 74 só viabilizou-se após um ofício da UFMT

Depender da boa vontade dos outros para realizar um trabalho, nisso residem os “ossos” da antropologia; exige paciência e perseverança que resvala para a impertinência e eu detesto ser inconveniente. Muitas vezes fui obrigada a sê-lo e

descobri os benefícios de não ser tão preocupada com o que *os outros pensam*. O exercício da antropologia promove um autoconhecimento como poucas profissões podem oferecer.

## RECORTE TEÓRICO

A definição do recorte teórico também demandou um largo período de tempo, uma vez que as identidades são processos que envolvem diferentes grupos sociais e manifestam-se em diferentes locais e com objetivos diversos. Era necessário definir qual o recorte mais produtivo.

Nos bares onde se ouve o *rasqueado*, também tocam outros tipos de música e por isso, não parecia prometer muitos frutos para a compreensão da *cuiabania*. As festas de santo realizam-se muito antes da questão da identidade ser um problema e, portanto, essa é uma problemática secundária, o foco principal é a louvação do santo. Além disso, festas de santo como São Benedito, São Gonçalo, São João são comuns nas zonas rurais brasileiras e características de inúmeras regiões do país, por esta razão, já bastante estudadas. O ideal seria um objeto que servisse de porta de entrada para toda a riqueza e multiplicidade de símbolos que a *cuiabania* comporta.

A intenção, a princípio, era buscar um lugar onde se pudesse fazer uma pesquisa de campo nos moldes clássicos: observação participante, com uma inserção profunda no cotidiano dos atores sociais com a produção de uma etnografia. Mas seguindo este modelo nenhum espaço se encaixava com promessa de representar esse movimento nas múltiplas faces que ele assume na vida social. Os restaurantes “típicos” podem ser observados, mas fornecem apenas a expressão da culinária local. Os compositores de *rasqueado* não tinham e não têm nenhum sistema de organização formal. Falam de uma *Confraria do Rasqueado*, mas que acontece apenas nos momentos de confraternização. Tem um caráter informal e lúdico, do qual sobram uns poucos papéis e algumas fotografias. Questionados sobre reuniões, ficam evasivos. Aos momentos de confraternização que realizam não acham necessário convidar o

antropólogo. Talvez, para eles, cantar, comer churrasco e beber cerveja não tenha nada a ver com “fazer ciência”.

A princípio, a tentativa de aplicar o suporte teórico barthiano, na abordagem de um fenômeno de tal dispersão social, não forneceu nenhuma orientação de como captar o caráter performático das identidades. Talvez porque a proposta de Barth seja mais apropriada para o contato entre grupos étnicos, para os quais as diferenças são mais acentuadas. No presente caso, ao contrário, trata-se de grupos informais da sociedade dominante.

Mais de um autor (CANCLINI, 1997; MONTERO, 1993) diz da importância de, nos estudos sobre identidades hoje, registrar-se suas transformações e o *rasqueado* representa uma maneira de lidar com as identidades cuiabanas diferente daquelas que foram desenvolvidas no passado.

George MARCUS (1994) afirma que a investigação a respeito de identidades é, nos dias de hoje, o tema que mais desafios impõe a antropologia. Fazer antropologia na cidade não é, como se pode pensar a primeira vista, uma tarefa fácil. Mesmo porque penetrar na intimidade das pessoas em nossa sociedade não é menos difícil do que se aproximar dos povos indígenas. Com a agravante que ninguém se dispõe a *perder* seu tempo.

Quando o espaço é público, fica um pouco mais fácil; não é preciso ser convidado para participar de um *show* ou um almoço na casa de alguém, mas penetrar nos grupos, nas *panelinhas*, como diria Velho, é bem mais complicado. No caso em questão, não havia um espaço público ou privado que se pudesse frequentar assiduamente e observar participando, à maneira da antropologia clássica.

Era importante considerar também que as representações das identidades mudam conforme o grupo social escolhido para análise. Por isso, optou-se por ver como são representadas as identidades cuiabanas entre os produtores de *rasqueados* e como essas representações aparecem nas letras das músicas, as quais captam os inúmeros símbolos a partir dos quais se representa a *cuiabanidade*.

O desafio teórico era enfocar as identidades cuiabanas sob um ponto de vista

que considerasse suas características na atualidade, ou seja, captá-las menos como diferenças com fronteiras bem demarcadas e mais como intercâmbio e hibridismo, considerando a grande interpenetração dos universos simbólicos que caracterizam os dias de hoje.

Ver as identidades como *celebrações móveis* (MARCUS, 1994; HALL, 1998) facilita o entendimento de sua fragmentação no espaço e a aceitação que sua multiplicidade é inapreensível e inesgotável.

Após uma discussão teórica e um exame dos problemas metodológicos que o objeto envolve, os cenários principais nos quais esses atores sociais interagem e as identidades cuiabanas são ritualizadas é objeto do quarto capítulo. No capítulo seguinte, descreve-se a trajetória de alguns dos personagens da *cuiabania*, procurando ver quais os principais temas de suas preocupações e captar algumas inter-relações entre projeto individual e projeto coletivo. As descrições foram baseadas nas entrevistas cedidas à pesquisadora. A relação das entrevistas está no Apêndice 3, onde também uma foi reproduzida integralmente.

A seguir, o capítulo cinco contém um resumo do contexto histórico e social no qual as identidades cuiabanas se constituíram como problema e uma análise preliminar das categorias que estão na base da identidade cuiabana.

No sexto capítulo, o *rasqueado* é relatado: um pouco de suas origens, seus vínculos com as inúmeras festas de santo que marcam a vida social, assim como sua classificação a partir dos objetivos que têm seus compositores. Procura-se captar as representações mais frequentes nas letras dos *rasqueados* sobre o que é ser cuiabano.

No último capítulo propõe-se algumas linhas gerais de discussão de como o *rasqueado*, ritmo que busca ser uma expressão de valores locais, articula-se com fluxos globais, alterando e criando, desse modo, novos significados do que representa ser cuiabano.

Enfim, a realização desta pesquisa foi meu rito de passagem particular, uma viagem simbólica através da qual pude relativizar, ao menos um pouco, a minha condição de *pau-rodado*.

## 1. IDENTIDADES E GLOBALIZAÇÃO

[...] se buscamos o eterno e o imutável. [somos forçados] a tentar e a deixar a nossa marca no caótico, no efêmero e no fragmentário. (HARVEY:2000:26)

Uma das grandes surpresas que a modernidade (HALL,1998:14) trouxe foi o ressurgimento de movimentos sociais que reaperentaram velhas e novas questões. que se acreditava desapareceriam com o aprofundamento da urbanização e o conseqüente predomínio do individualismo e do nacionalismo.

Embora o apego ao passado e as tradições locais possa parecer, a primeira vista, uma manifestação de anacronismo, nostalgia incoerente com a racionalidade contemporânea, a presença de fatos desta natureza, ensina Eunice DURHAM (1977: 33) num antigo, mas atualíssimo texto, pode ser compreendida a partir das mudanças que uma sociedade ou grupo social sofreu: “[...] persistem as situações que lhe deram origem, ou alteram seu significado para expressar novos problemas”.

A modernidade, definida como uma época de intensa fragmentação, mudança caótica, rupturas e insegurança, pode ser resumida muitas vezes (BERMAN, HARVEY, HALL) pela célebre frase de Marx [...] *tudo que é sólido, desmancha no ar*. Ao banalizar o novo, os tempos modernos colocaram em jogo o problema do significado. Para enfrentar a ausência de sentido no mundo moderno, as pessoas procuraram, no passado, modelos que estavam abandonados ou em refluxo, como uma âncora que equilibra o navio em tempos de tempestade (BALANDIER, 1997:19).

Diferentes autores não discordam quanto à definição do fenômeno de generalização da modernidade, a que chamaram “globalização”, ainda que o enfoque e a interpretação de seu significado e suas conseqüências para a humanidade seja extremamente variado. A definição de CANCLINI (1997:17) nos parece satisfatória.

[...] a interação funcional de atividades econômicas e culturais dispersas, bens e serviços gerados por um sistema com muitos centros, no qual é mais importante a velocidade com que se percorre o mundo do que as posições geográficas a partir das quais se está agindo (CANCLINI, 1997: 17).

## 1.1. IDENTIDADE E ETNICIDADE

A reflexão sobre o conceito de cultura, proposta por Malinowski, dirigiu-se para a especificidade de um modo de vida. As fronteiras entre os grupos, vistas apenas como fruto do isolamento, não foram problematizadas. Tratava-se de entender a especificidade de uma cultura, o arranjo próprio de suas partes que a caracterizava. Um ponto de vista que se volta exclusivamente para o interior da cultura, entendida como partes integradas.

BARTH (1998: 188), para dar conta das relações interculturais, propõe o conceito de *etnicidade* com o objetivo de deslocar “[...] o foco da investigação da história e da constituição interna de grupos distintos para as fronteiras étnicas e a manutenção dessas fronteiras”.

Em sua perspectiva, as categorias de atribuição e identificação étnica construídas pelos indivíduos passam a ser vistas como organizadoras da interação. Seu conteúdo cultural não é prioridade da análise, pois, como afirma o autor: mudam ao sabor da situação e são simplificados quando os intercâmbios se tornam intensos, por isso, o foco da análise é no grupo étnico como forma organizacional. As palavras de BARTH (1998: 195) confirmam esta conclusão: “o ponto central da pesquisa torna-se a fronteira étnica que define o grupo e não a matéria cultural que ela abrange”.

A partir desta prioridade, a intenção será ver em que medida a concepção de Barth, a respeito dos contatos interculturais, é adequada para se pensar o problema da identidade na forma como ela vem se expressando atualmente. Para tanto, é fundamental acompanhar os desdobramentos que a noção sofreu nestes *tempos flaubertianos*.

Caracterizada por intensos contatos entre as diferentes camadas sociais e entre os mais distantes povos do mundo, torna-se difícil na conjuntura atual estabelecer o que é “próprio”, como diz CANCLINI (1997), ou estabelecer os limites do “consenso” no dizer de GEERTZ (2000). Nesta situação, a maior parte dos conflitos parece se traduzir em conflitos de identidade. Aliás, vivemos uma época de

generalização dos conflitos de identidade, que permite a autores como Adam KUPER(2000) e Clifford GEERTZ (2000) falarem em “guerras culturais”.

A forma de conceber o sujeito está estreitamente vinculada à maneira como as identidades são percebidas.

Os Iluministas refletiram uma concepção de sujeito como um ser totalmente centrado, unificado, racional e, portanto, coerente. Sua identidade, como consequência, era fixa, estável, concebida como uma entidade exclusiva. (HALL, 1997:11).

O surgimento das Ciências Sociais veio matizar essa noção extremamente individualista, ao introduzir o social como importante na formação do sujeito e de sua identidade, responsável pelos valores e sentidos que ele assume na vida social. Também os interacionistas simbólicos (MEAD, COOLEY) tiveram papel significativo no desenvolvimento desta noção, ao demonstrar que a identidade se constrói no diálogo do sujeito com os distintos universos culturais. Uniram, como se fosse com cimento, a sociedade e o indivíduo, tornando-o mais unificado e previsível (HALL, 1997:12).

Atualmente já não é mais possível usar o termo identidade no singular. HALL (1997: 13) diz que “[...] o sujeito assume diferentes identidades em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”.

Que mudanças aconteceram para que sujeito e identidade fossem definidos dessa maneira por Stuart Hall? A forma como as tecnologias (fax, internet, satélite, avião), ao promoverem o encurtamento das distâncias e o estabelecimento de relações sociais fora dos espaços concretos, aproximaram também sistemas de significação antes separados, pode ser uma resposta possível a questão.

Isso [a aproximação dos diferentes mundos] as leva [as sociedades] à busca de unidade, mas a distância entre os níveis e os modos de vida crescem continuamente gerando a dialética da universalidade e da divisão. da planetarização e do enfrentamento das unidades políticas.(BALANDIER,1997: 155)

Esta situação, muito bem caracterizada por BALANDIER (1997), foi responsável pela geração de uma multiplicidade de identificações e antagonismos que

agem no sentido de corroer as identidades exclusivas. Esta tendência tem sua contrapartida no surgimento de nichos de resistência que se encapsulam e lutam para manter-se “puros”. São os movimentos fundamentalistas que proliferam em plena *pós-modernidade*, como alguns preferem chamar os dias de hoje. (BALANDIER, 1997: 173) Dentre os que resistem às incertezas devidas à fragmentação da modernidade, o autor reconhece mais duas outras formas de reação: o “tradicionalismo formal”, que mantém modos familiares de relação e instituições, mas com conteúdo modificado; e o “tradicionalismo de resistência”, que usa a tradição como instrumento de recusa de uma condição marginal.

Além destas mudanças estruturais recorrentes nas pesquisas que têm a globalização como tema, HALL (1998: 22-50) propõe outras relacionadas ao surgimento de novos atores sociais e mesmo a transformações nas Ciências Sociais. O feminismo, por exemplo, promoveu a politização da subjetividade e do processo de identificação das pessoas como homens ou mulheres. Assim, iniciou uma reflexão que envolveu a formação das identidades sexuais e de gênero.

O pensamento freudiano é outro exemplo, pois demoliu as bases do sujeito cognoscente e racional do Iluminismo, dotado de identidade fixa e unificada. Afirmou que a lógica do Inconsciente não é a mesma da Razão e que uma imagem do eu se constrói com dificuldade ao longo de toda a infância, nunca deixando de ser, na realidade, uma ficção, pois de fato o sujeito é sempre incompleto, dividido. O “vazio” é preenchido pelo “outro”; a inteireza é uma fantasia.

Saussure também contribuiu para uma nova visão da identidade quando revelou a língua como um sistema de signos pré-existente ao sujeito. Além disso, mostrou que seu significado não é fixo, mas depende das relações entre similaridade e diferença, como a identidade. O significado e, portanto também a identidade, está o tempo todo, como diz SAHLINS (1997), sob risco.

HALL (1998: 13) vai concluir que todos esses fatores agem para tornar “[...] o processo de identificação instável, provisório. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’”.

Face a esse quadro, nova interrogação paira no ar: a maneira como Barth propõe que se investigue a identidade é adequada? Quais os limites desta proposta para um mundo que se *desmancha no ar*?

Jean-William LAPIERRE, citado por POUTIGNAT & STREIFF-FENART (1998: 12-13), destaca que “[...] conceitos muito gerais de organização e interação sociais são aplicáveis à análise de todo o tipo de identidade coletiva”. o que é, para ele, um ponto fraco da teoria barthiana, que impossibilita saber “[...] o que é especificamente ‘étnico na oposição entre ‘eles’ e ‘nós’ e nos critérios de pertença que fundam esta oposição”. Destaca também que os traços culturais diferenciadores [...] “não são uma coisa qualquer”, mas têm uma história e são, no decorrer dela, reelaborados sob um trabalho do imaginário social que os torna símbolos de uma identidade.

O conceito de Barth põe em relevo as diferenças entre os grupos e não considera o fato de que as categorias distintivas são construídas em situações de desigualdade social, nas quais a fala de um não tem o mesmo peso que a de outro. É preciso portanto considerar as relações de poder nas quais os sujeitos são classificados como “inferiores” ou “superiores” a partir de suas escolhas. Se anteriormente essa questão não era tão problemática e era possível considerar a relação entre as culturas como prevê o relativismo, ou seja, a absorção do novo nos próprios termos da cultura implicada, atualmente a questão se complexifica. ORTIZ (1996) fala que o “moderno” tem um peso diferente na qualificação das opções das pessoas e permite que sejam classificadas como “inferiores” ou “superiores”.

No contexto de modernidade há intenso contato entre os grupos e as trocas culturais são muitas, com uma conseqüente diluição da oposição “nós” / “eles”. Nesta situação, a preocupação com a forma como se mantém as fronteiras entre os grupos torna-se secundária em relação à maneira como acontecem as trocas entre eles e como se hibridizam os padrões culturais. ORTIZ (1996: 87) afirma que na modernidade-mundo, outra forma de se referir à globalização, “[...] não há mais centralidade, a mobilidade das fronteiras dilui a oposição entre o autóctone e o estrangeiro”. Ele

mesmo fornece bom exemplo ao mostrar que o inglês, antes “língua estrangeira”, torna-se a segunda língua em muitos contextos sociais, como em publicações científicas e de informática (ORTIZ, 1996: 101-102).

É consenso que o capitalismo como sistema global produziu uma generalização, nunca antes vista, nos padrões de consumo, nos modos de pensamento e nos estilos de vida. Foram criados locais, como os *shoppings centers* e os aeroportos, os quais AUGÉ (1994) denominou *não-lugares*. Ali predomina um padrão idêntico de comportamento, o que oferece a sensação de familiaridade, mesmo estando-se em qualquer ponto remoto e desconhecido da Terra.

ORTIZ (1996:181) recusa a idéia de uma homogeneização, mas admite que existe, no plano da cultura, um “nivelamento”. Ele diz:

Talvez fosse o caso de abandonarmos de vez definitivamente a noção de homogeneização fartamente utilizada nas discussões sobre a sociedade de massa. A idéia de nivelamento cultural parece mais adequada. Ela nos permite apreender o processo de convergência dos hábitos culturais, mas preservando as diferenças entre os diversos níveis de vida. A padronização não é neste caso negada, mas se vincula apenas a alguns segmentos sociais (ORTIZ, 1996:181).

Ainda nessa linha de raciocínio, HALL (1998:84) qualificou a expansão em escala planetária do capitalismo como um processo desigual, que atinge de maneira diferente as regiões e as populações do mundo e aprofunda as diferenças e as desigualdades.

O entrelaçamento entre essas duas lógicas, a global e a local, dá ensejo ao surgimento de novas diferenças. São duas as faces do fenômeno: ao mesmo tempo em que promove a integração das culturas periféricas, não-ocidentais, do ponto de vista ocidental, interno, ocorre o que MONTEIRO (1993) chamou “[...] separação das igualdades”, ou seja, uma explosão inédita de reivindicações de identidade que produz a “tribalização” da sociedade ocidental.

No Brasil, como no resto do mundo, despontam inúmeras reivindicações de identidades étnicas, regionais, de grupos: *darks*, *clubbers*, *punks*, *góticos*, torcedores entre outros. Em regiões, como o nordeste brasileiro, onde se acreditava terem

desaparecido muitos grupos indígenas, acontece uma “ressurreição étnica”. Povos indígenas organizam-se em torno de elementos de sua cultura e, mediante traços culturais inventados ou tomados a outros grupos, lutam por terras e outros direitos civis (PACHECO,1998).

Um dos trabalhos de Ruben OLIVEN (1992), sobre o gauchismo e o Movimento de Tradições Gaúchas, mostra ser geral a revitalização do interesse sobre as marcas que distinguem uma região de outra. Movimentos como o “gauchismo” e a “*cuiabania*”, que se pensava extintos sob a pressão dos padrões veiculados pelos meios de comunicação de massa, sofrem, ao contrário do que se imaginava, um reforço.

OLIVEN (1992:10 a 49) estuda esse fenômeno de identidade regional como representações construídas a partir das peculiaridades do Rio Grande do Sul “[...] que adquiriram uma força quase mítica que as projeta até nossos dias e as fazem informar a ação e criar práticas no presente:” São representações que trazem em seu interior tensões entre unidade e diversidade, entre nação e região, entre tradição e modernidade.

Ao examinar o “[...] modelo construído quando se fala das coisas gaúchas {Oliven mostra} que ele está baseado num passado que teria existido na região pastoril da Campanha no sudoeste do Rio Grande do Sul e na figura real ou idealizada do gaúcho”. Sua intenção é demonstrar que esse interesse renovado pelas tradições gaúchas está vinculado a uma necessidade de distinção cultural, em face da padronização difundida pelos meios de comunicação que massa.

A tradição representa o habitante do estado em um único tipo social, o gaúcho. OLIVEN (1992: 50) recompõe o intrincado processo de elaboração cultural que a figura do gaúcho sofreu até adquirir o significado atual de “indivíduo natural do estado do Rio Grande do Sul”. De um tipo social considerado desviante e marginal, por apropriação e reelaboração, assumiu um sentido positivo e tornou-se símbolo da identidade regional.

O autor reconstrói, a partir da fala nativa que capta em diferentes fontes, o campo semântico em torno do qual giram as disputas entre os grupos interessados.

Mostra quais os elementos recorrentes e conclui que, no processo de construção da identidade gaúcha, camadas sociais inteiras são excluídas, sobretudo negros e índios, consideradas não partícipes da história do estado. Para o autor, pelo menos em relação ao Rio Grande do Sul, “[...] só se chega ao nacional através do regional, ou seja, para eles, só é possível ser brasileiro sendo gaúcho antes”.(OLIVEN: 1992:10-11)

OLIVEN (1992) afirma ainda que os festivais de música são a instância privilegiada na qual acontecem os debates mais intensos a respeito das *coisas gaúchas*, o que é e o que não é próprio do gaúcho. Para a *cuiabania*, as letras das músicas são também espaço fundamental no qual são veiculadas as representações e as múltiplas formas de conceber o que é *ser cuiabano*.

Ao desintegrar-se e ao mesmo tempo integrar-se, as fronteiras políticas e econômicas caem e levantam-se novas fronteiras simbólicas. É o caso da *cuiabania*.

## 1.2. A CUIABANIA E A GLOBALIZAÇÃO

Que luzes essa reflexão sobre a modernidade lança para se compreender o movimento de *cuiabania*?

Em plena modernidade, aliás, em sua fase tardia caracterizada pela globalização, a *cuiabania* reúne pessoas preocupadas com o *resgate e preservação de tradições*. Ela também inspira as pessoas a lembrar o passado e promove uma proliferação de livros de memória – as letras de *rasqueado*. É a própria *nostalgia da nostalgia* de que fala BALANDIER (1997: 176)

Historiadores (GALLETTI, 2000; MACIEL,1992) testemunham que é antiga, a preocupação da cidade com sua imagem, objeto principal dos estudos que envolveram esse tema, pelo menos no que diz respeito aos intelectuais. Não há nenhum estudo que investigue a visão das camadas populares sobre esse problema em uma perspectiva histórica ou do ponto de vista atual quanto ao impacto da imigração e da modernização na cidade. Aliás, isso acontece até mesmo quando o enfoque é a construção da nação e deve-se a compreensão teórica de que são os intelectuais os

principais construtores de uma “cultura nacional” e de uma “memória nacional”.

A irritação que paira entre os intelectuais nativos, em relação ao modo como Mato Grosso era representado pelos “de fora”, remonta ao início do processo de construção da nação brasileira, quando, então, a região foi definida como espaço de barbárie, de atraso. Essa “imagem deteriorada”, diria GOFFMAN (1978), promoveu ações que visavam “manipular as impressões” que a cidade causava fora do estado. Foram anos de trabalho árduo para maquiagem o espaço urbano, repleto de signos que lembravam o passado colonial, de forma a que assumisse ares de modernidade.

A partir de 1970, o plano de integração nacional do Governo Militar, permitiu que o sonho de modernidade se tornasse realidade. Agora, o sonho não pareceu tão dourado. Dourados tornaram-se os anos de antigamente quando “todos se conheciam e se cumprimentavam”.

Pelo menos a partir dos anos 70, diferentes setores da população, tanto intelectuais, como populares, passaram a temer pelo esquecimento dos costumes. Antes vistos com sinais de atraso, eram agora interpretados como marcas que distinguem o cuiabano e por ampliação o mato-grossense, dos habitantes de outros estados.

“A movimentação dos costumes mostra avanços acompanhados de recuos, ou seja, a revalorização de modelos supostamente abolidos”, exatamente como BALANDIER (1997) constatou para outras situações da modernidade.

Acompanhando os clamores pela preservação da *tradição*, pela defesa da cultura local e pela volta dos *laços calorosos*, ouve-se também gritos em prol da preservação da natureza. Ações são desenvolvidas para que os traços mais distintivos da região - o *rasqueado* e suas paisagens características, o pantanal, o cerrado e a Amazônia - sejam conhecidos e reconhecidos no plano nacional. Fato que dá razão à importância que HALL (1998) confere à conclusão de Wallerstein sobre o significado do nacionalismo no mundo.

[...] os nacionalismos do mundo moderno são a expressão ambígua [do desejo] por [...] assimilação no universal [...] e, simultaneamente, por [...] adesão ao particular, à reinvenção das diferenças. Na verdade, trata-se de um universalismo através do particularismo e de um particularismo através do universalismo (HALL, 1998: 62).

Ao lado da tendência para a homogeneização global, “[...] há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da ‘alteridade’. Há, juntamente com o impacto do ‘global’, um novo interesse pelo ‘local’ (HALL, 1998: 83) que cria condições para o surgimento de mercados regionais de bens culturais”.

Em Cuiabá, praticamente todas as redes de televisão têm programas locais de variados gêneros. As atividades em torno da cultura local têm boa receptividade nos noticiários regionais e parece não ser um fenômeno exclusivo desta capital.

Por outro lado, as especificidades locais alçaram destaque nacional. A rede Globo de televisão, por exemplo, tem feito continuamente matérias sobre estas especificidades. O modo de falar caipira de Piracicaba, o sotaque cantado do gaúcho e o palavreado típico nordestino tornaram-se alvos da curiosidade geral e, portanto “notícia”, confirmando a conclusão de BALANDIER (1997: 172): “[...] os movimentos da modernidade revelam o ‘exótico’ dentro de nossas próprias sociedades; quer dizer, setores mal definidos, mal conhecidos de um grande número de sujeitos” ganham espaço nos meios de comunicação com perspectiva de alta lucratividade.

A música regional movimenta uma significativa parcela de todo o mercado musical na cidade de Cuiabá. Esse quadro leva a concordar que

Simultaneamente à desterritorialização das artes, há fortes movimentos sociais que afirmam o local e também por processos de comunicação de massa: rádios e televisões regionais, criação de micromercados de música e bens folclóricos, a ‘desmassificação’ e a ‘mestiçagem’ dos consumos engendrando diferenças e formas locais de enraizamento (CANCLINI, 1997: 146).

As letras dos *rasqueados* tornaram-se os cenários preferenciais para a encenação da identidade cuiabana principalmente após sua inserção nos meios de comunicação de massa. BALANDIER (1997:255) diz que “[...] a música, acompanhada de seus signos e de seus marcadores, ultrapassa as fronteiras [no caso em questão, das classes sociais locais] com grande eficácia”. Por isso, a excelência da música como instrumento para a construção de identidades.

Finalizando o exame sobre a pertinência do quadro teórico barthiano para os fenômenos de identidade em dias atuais, destaca-se que não se trata de abandonar todas

as suas proposições, pois afinal as identidades continuam sendo afirmadas em relação a um 'outro', mas de trabalhar com os processos de identificação como "celebrações móveis", nas quais há mais hibridização do que o fortalecimento da distinção *nós / ele*.

Para os novos padrões de desenvolvimento de Cuiabá, mais próximos ao de uma metrópole, o sonho de resgatar uma identidade cuiabana baseada no "onde todos se conhecem" de antigamente tornou-se impossível, menos nas representações que os compositores de *rasqueado* divulgam.

A articulação entre um padrão global, representado pelos meios de comunicação de massa, com uma lógica local, a do *rasqueado*, está produzindo nova forma de celebração da identidade cuiabana. Isto altera ou amplia, a reboque, o significado de muitos símbolos da *cuiabania*. O que mostra que

[...] os referentes de identidade se formam, agora, mais do que nas artes, na literatura e no folclore – que durante séculos produziram signos de distinção das nações –, em relação com os repertórios textuais e iconográficos gerados pelos meios eletrônicos de comunicação (CANCLINI, 1997: 124).

## 2. METODOLOGIA

A idéia deste trabalho é discutir a *cuiabanidade* como um fenômeno da ordem da representação como já se afirmou antes. Isso quer dizer que, apesar das pessoas acreditarem que indivíduos de um país ou região possuam certa uniformidade que se estende muitas vezes dos traços físicos e psicológicos aos culturais, em função de terem nascido num mesmo local, o que realmente conta é que esses espaços não são apenas entidades políticas ou geográficas, eles produzem sentidos, ou seja, um sistema de representações do que significa ser “brasileiro” ou ser “cuiabano”.

Em acordo com o que afirma Ruben OLIVEN (1992: 26), este trabalho entende que “nação [região] e tradição são recortes da realidade, categorias para classificar pessoas e espaços e, por conseguinte, formas de demarcar fronteiras e estabelecer limites. Elas funcionam como pontos de referência básicos em torno dos quais se aglutinam identidades”.

São representações que soldam uma comunidade no plano simbólico e engendram um sentimento de identidade e lealdade, para além das inúmeras diferenças que dividem o social (HALL, 1998:53).

Uma cultura nacional, e pode-se dizer o mesmo para uma regional, representa-se por um “[...] discurso, um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto à concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 1998:55).

Por considerar as identidades uma “celebração móvel”, ou segundo MARCUS (1991:204) entender que elas se produzem em muitos lugares diferentes e por uma diversidade de atores e objetivos, tornou-se um passo necessário da investigação o registro de alguns dos principais cenários nos quais essas identidades são encenadas.

Para isto foi realizada a observação direta de alguns destes cenários. Ainda que em geral as festas de santo sejam vistas como uma marca da vida social local, apenas a de São Benedito, que ocorre na Igreja do Rosário nos dias finais do mês de

julho, foi escolhida para uma descrição panorâmica, não etnográfica, como local de ritualização da identidade local por se tratar da festa mais notória da cidade, definida pelos organizadores como um momento de expressão de *cuiabanidade*. Além disso, apesar de serem tantos os santos cultuados, apenas dois têm uma expressão mais geral na cidade: São Benedito e São Gonçalo, curiosamente, um santo que foi marinheiro (a vida social local se constituiu em torno do Rio Cuiabá) e cozinheiro e um santo violeiro, duas presenças indispensáveis para a realização das festas. Participamos também de uma festa de São Gonçalo no município de Livramento a menos de 30 quilômetros da capital, entretanto em Cuiabá as festas deste santo são de caráter mais localizado e não envolvem a cidade como um todo. Existem também festas de São Benedito em outros locais, que não foram observadas pelo mesmo motivo acima apontado.

A Festa de São Benedito da Igreja do Rosário acontece apenas uma vez por ano o que dificultou a observação. Observamos apenas uma vez e são dois os motivos disso. Primeiro, porque o recorte ainda não estava estabelecido quando a festa aconteceu este ano e segundo porque esta festa em si não é o objeto desta pesquisa. Esta falta foi sanada através de conversas com organizadores e alguns participantes e com a leitura de material de divulgação das atividades da festa.

Os restaurantes observados foram dois. O primeiro, chamado *Regionalíssimo*, foi escolhido por ser o mais conhecido e fazer uma referência direta ao “típico”. Estivemos lá apenas três vezes quando almoçamos, conversamos com o proprietário, garçons e algumas pessoas que também almoçavam. Numa destas oportunidades conhecemos também a cozinha e conversamos com a cozinheira a respeito da preparação dos pratos e de como ela aprendeu a prepará-los. Perguntamos aos garçons sobre a frequência, quais os dias mais freqüentados e o tipo de pessoas que costumam almoçar ali. Responderam que os dias de maior freqüência são Sábado e Domingo. É preciso ter alto poder aquisitivo para ser assíduo em um restaurante que cobra 14 reais por pessoa. Os comensais com os quais conversamos eram ambos nascidos fora do estado: um, natural do Rio de Janeiro e o outro, paranaense. Ao serem

inquiridos sobre o motivo de almoçarem ali, responderam que apreciam a boa comida e que costumam freqüentar muito o restaurante. Conversamos com um casal de turistas paulistas que gostaram muito do lugar que lhes foi indicado por alguém na rua quando pediram para comer pratos típicos da região. Pudemos observar, da segunda para a terceira vez que fomos almoçar lá, um crescimento apreciável da freguesia.

Mais tarde descobrimos outros restaurantes que reivindicam ser classificados como de comida tradicional. Na verdade em Cuiabá todos os restaurantes que servem peixe e o preparam de acordo com as receitas tradicionais, podem reclamar esta classificação.

O segundo restaurante comentado, *Sabor Cuiabano*, é bastante recente na cidade. Inaugurou no ano de 2001 e estivemos lá umas três vezes, comendo bolo de arroz e comprando *pixé*<sup>3</sup> para as crianças. Numa destas oportunidades conversamos com a funcionária, porque o dono nunca está. Perguntamos sobre quem faz os alimentos e se tem vendido bastante. A freqüência pelo que pude observar é pequena.

Quanto aos *shows*, como não são objeto de descrição detalhada e apenas mencionados, não foram objeto de observação. Foram apenas mencionados a partir da divulgação que é feita em televisão, panfletos e faixas espalhadas pela cidade. Através de entrevistas com os músicos temos informações sobre público, locais de acontecimento, freqüência e outras.

Para compor um panorama geral do tema na cidade e conhecer sua profundidade histórica pesquisamos o jornal O Diário de Cuiabá dos anos 70 a 74, período escolhido em função de marcar o início das intensas imigrações para a cidade. Alguns livros de memória também foram lidos e constam da bibliografia.

Foram realizadas 18 entrevistas: uma com a jornalista Marta Arruda, dedicada a escrever crônicas e matérias a respeito da *cuiabania*. Pessoa de família

---

<sup>3</sup> *Pixé* é um pó preparado a partir do milho torrado e socado com açúcar embalado em papelotes em forma de um cone espetados em um palito muito apreciado pelas crianças antigamente. Faz apenas um ou dois anos que esse alimento reapareceu, pelo menos para ser vendido como alimento típico cuiabano.

tradicional da cidade, que possuiu alguns políticos de expressão no estado, mostrou sua visão particular da *cuiabania*: recusou, por exemplo, a Maria Taquara, um tipo popular da Cuiabá antiga, como símbolo da cidade, como é considerada por muitos. A entrevista foi gravada em sua casa.

A entrevista com um ator de teatro, considerado pioneiro no restabelecimento do linguajar cuiabano através da sátira, foi gravada na sala de aula, com uma turma de alunos do curso de comunicação. Os tipos que representava, além de reproduzir o falar cuiabano tradicional, buscavam compor características consideradas típicas do modo de ser cuiabano como a indiscrição, a simplicidade. Como não podia deixar de ser, Liu Arruda não era uma unanimidade. Alguns consideravam seu trabalho importante por restaurar a imagem do falar cuiabano, antes tão ridicularizado pelos imigrantes. Outros acreditavam que seus personagens<sup>4</sup> aprofundavam o estigma do cuiabano e de seu sotaque. Era possível perceber, entre os alunos, as divergências quanto ao significado do trabalho deste ator.

O cineasta Luiz Borges nos apresentou sua mais premiada<sup>5</sup> obra: *Uma cilada para os cinco morenos*, filme que conta parte da história deste grupo tradicional<sup>6</sup> de *rasqueado* “Os cinco Morenos” vinculando esta musicalidade ao catolicismo popular das bandeiras de esmolação. Na entrevista que se seguiu à sessão, Luiz Borges contou suas motivações para a realização do filme: denunciar a marginalização e a expropriação da produção musical dos ribeirinhos e frisou “daqueles que moram à margem do rio”, numa alusão à posição social marginal destes indivíduos.

As principais representações da identidade cuiabana foram recolhidas nas letras de alguns *rasqueados*. Muitos músicos foram entrevistados. Quinze outras

---

<sup>4</sup> Estes personagens compunham um família: comadre Nhara, seu marido e dois filhos. Os filhos não falavam com o sotaque típico.

<sup>5</sup> Recebeu o prêmio de melhor filme no Festival de Miami em 2000.

<sup>6</sup> É o único grupo tradicional ainda em atividade. Tocam só *rasqueado* instrumental, como se diz que eram os primeiros *rasqueados*.

entrevistas foram gravadas em diferentes lugares. Com Edna Maciel Vilarinho (que cedeu diversas letras de música, algumas de *rasqueados*, já que ela não possui *compact disc* gravado ainda), a entrevista foi em sua casa, durante a qual serviu, para a pesquisadora, café com *francisquito*<sup>7</sup>. Interrompeu a entrevista para atender ao telefone com palavras e sotaque do linguajar cuiabano. Pessoa extremamente amável e solícita. O Henrique, da dupla de *rasqueado* Henrique e Claudinho, também foi entrevistado na sala de aula com a presença de alunos do curso de Música. Esta dupla não compõe, apenas canta. No saguão da Rede Bandeirantes de Televisão local, Roberto Lucialdo concedeu entrevista gravada. Cantor e compositor de *rasqueados* muito conhecido, além de apresentador de um programa de música. Outro músico entrevistado foi Guapo, nascido em Cáceres, cidade distante uns 200 quilômetros da capital e próxima do Pantanal. As letras de suas músicas refletem sua experiência de vida com o Pantanal, suas figuras humanas e as características do ecossistema. É ele que produz mais músicas cujo conteúdo ressalta o Pantanal como paisagem típica desta *geografia imaginária* (HALL, 1997:76) que as identidades constroem a respeito de seu lugar. Aliás, ele tem um *compact disc* dedicado a este tema.

Convém acentuar que os músicos “nativos” não compõem apenas *rasqueados*, mas outros ritmos também. Geralmente ritmos de influência platina como polcas, guarânias, chamamés, boleros. Também é importante notar que poucos têm mais de um *compact disc* gravado, pelo menos até o momento em que essa pesquisa era finalizada. Portanto o universo de letras para análise não é muito grande. Quando Vera e Zuleica foram entrevistadas na casa delas, mostraram um número muito grande de músicas, mas poucas estão gravadas. Estas músicas são geralmente apresentadas em seus *shows* que, segundo elas mesmas contaram, é uma *performance* superelaborada. Estes *shows* não foram observados, porque são de pouca frequência e quando apresentados, não nos encontrávamos na cidade. Elas também demonstram uma grande preocupação ecológica. Mas a música escolhida como exemplo deste tipo de relação

---

7 Bolachinha típica cuiabana, tendo como um dos seus ingredientes raspas de limão.

entre local e global foi uma de Guapo que reuniu duas características importantes: é um *rasqueado* e fala deste assunto. Outras que denotam preocupação ecológica não são *rasqueado*. O *compact disc* de Vera e Zuleica é somente de *rasqueados*, mas a única música, que fala de preservação da natureza, tem como característica o uso do falar cuiabano. Em outros músicos essa preocupação (preservacionista) não aparece.

Entrevistamos ainda Moisés Martins, cuiabano, dentista, músico, tocador de gaita e que tem, junto com Pescuma, músico oriundo do interior de São Paulo, um *compact disc* gravado com canções, nas quais predomina o relato de costumes antigos. Suas letras revelam uma vontade de fazer lembrar o tempo em que todo mundo se conhecia em Cuiabá. Um de seu *rasqueados* chama particularmente a atenção: é o que tem como inspiração os tipos populares da Cuiabá antiga. Esses tipos são: dois sujeitos que eram portadores de defeito físico<sup>8</sup>; uma mulher, Maria Taquara, da qual existe até uma estátua bem no coração da cidade, que vivia de buscar água na bica central para as famílias ricas e que chamava a atenção por não ter uma sexualidade muito definida, às vezes se portava como mulher e às vezes como homem - destacava-se também por ter sido a primeira mulher a usar calças compridas; um sujeito homossexual que falava em linguagem *tatibitati*, ou seja, como criança, chamado Antônio Peteté.

Lembram ainda de outro personagem chamado Professor Ezequiel, filho de família rica e muito instruído, versado em muitas línguas, que era louco e vagava pelas ruas acompanhado de muitos cachorros. Moisés Martins produziu também um vídeo no qual apresenta esses tipos populares representados não por atores, mas pelos próprios militantes da *cuiabania*.

Outro entrevistado foi Dilson de Oliveira. Seus *rasqueados* demonstram seu interesse pelos ritmos e temas que circulam nos meios de comunicação de massa de expressão nacional. A música *Vai rolar um novo astral*<sup>9</sup> é a mais representativa desta tendência que nas suas criações parece ser acentuada. Seu pai, Seu Adolfo também foi

---

8 Um tinha a cabeça pequena e o outro, o oposto, tinha a cabeça muito grande

9 A letra do *rasqueado* está na pag. 73

entrevistado porque é *rasqueador* da velha guarda.

Henrique e Claudinho também gravam músicas com esse teor, mas não são eles os criadores das canções. Nenhum dos dois é natural de Cuiabá, um é do sul do estado, Corumbá e outro é de fora do estado. Realizamos ainda três entrevistas gravadas com o professor de música da UFMT, Abel dos Santos Anjos. Natural de Minas Gerais, estudioso e apaixonado pela viola de cocho, tem estreito vínculo com os cururueiros. Forneceu para esta pesquisa a discussão a respeito das características melódicas do *rasqueado*.

Realizamos também entrevistas com dois membros do grupo *Cinco Morenos*, Seu Jaime e Seu Raul com o objetivo de contrastar as “vozes” e a “trajetória” deste *rasqueadores* ribeirinhos, com os que vêm produzindo o *rasqueado* recentemente. Foram feitas ainda entrevistas gravadas com três membros do *Muxirum*, ambos fundadores, sendo que um ocupou o lugar de presidente e outro era um de seus membros mais ativos. Ambos coincidentemente possuem seu ambiente de trabalho agregado à moradia, locais onde foram entrevistados. O primeiro, Ulysses Calhao, possui uma casa finamente decorada onde conjuga o tradicional e o moderno, o segundo, senhor Névio Lotufo, cuja residência chama a atenção em função de parecer parada no tempo. Fica na principal avenida do centro da cidade e é o único prédio histórico que resiste aos avanços do “progresso” e das demolições, espremido entre prédios modernos. No interior inúmeras coisas antigas amontoam-se em absoluta desordem. A modernidade parece não ter chegado a casa de Seu Névio, que se considera e é considerado na cidade como um pioneiro em muitas áreas. Uma pessoa extremamente simpática, cujo currículo reúne a solidariedade a muitas causas coletivas.

### 3. OS MÚLTIPLOS LUGARES DA CUIABANIA

A intenção deste capítulo não é fazer uma etnografia de todos os espaços nos quais o sentimento de compor uma unidade pode ser encenado, mas apenas fornecer um esboço de alguns lugares – os mais visíveis – de celebração da identidade cuiabana nos quais é possível ver como aparecem alguns dos aspectos selecionados para figurar como símbolos da identidade local e como nesta tarefa os envolvidos misturam diferentes identidades, mais abrangentes tais como a brasileira e a latino-americana. O propósito é fornecer um pano de fundo no qual o *rasqueado* adquire sentido. Em todos esses locais o *rasqueado* se apresenta.

Pretende ainda acompanhar alguns elementos da maneira como, mesclando tradição e modernidade, constrói-se a mudança.

Esse circuito por onde flui uma identidade cuiabana leva do público ao privado: desde a intimidade, ao atender o telefonema de uma pessoa amiga com o modo de falar cuiabano, ou servir *francisquito* para uma visita, até participar das inúmeras festas de santo ainda comuns em Cuiabá; ir a um restaurante saborear *comidas típicas* ou compor letra e música regional. Todos esses contextos constituem *lugares de celebração da identidade cuiabana*, nos quais se pode recriar a sensação de que se tem alguma coisa em comum por viver em Cuiabá, a despeito de todas as diferenças sociais.

Além de muitos santos festejados: Senhor Divino, São Benedito, São Gonçalo, Santo Antonio, São Pedro, as festas assumem uma multiplicidade de formas de manifestação. No dia 24 de junho, diferentes camadas sociais comemoram São João. Estão presentes diferentes estilos de culto e celebração. Algumas casas simples reúnem pessoas em torno de um altar enfeitado com papel crepom (Figura 1) e Roda de Cururu (figura 2). Em outras, acontece a lavagem do santo<sup>10</sup> e a distribuição de

---

10 Em certo momento da festa, os participantes levam a imagem do santo até a beira de um rio ou lago e a lavam.

inúmeros pratos da culinária cuiabana, a quem possa pagar 30 reais de ingresso. A festa de São João é com certeza a mais freqüente e a realizada, na maioria das vezes, sem a participação da Igreja.

Na festa de São Benedito (figura 3), dia 26 de julho, milhares de pessoas, oriundas de diferentes categorias sociais – velhos e jovens, ricos e pobres, casados e solteiros – aglomeram-se em frente à Igreja do santo para homenageá-lo, ao som do *Rasqueado* e também do Forró e do Pagode, amplamente divulgados pelos meios de comunicação de massa, principalmente televisão e rádio.

Participar da festa de São Benedito é ter a possibilidade de oferecer ao paladar das crianças, pouco afeito a comidas nativas, um *sarapatel*, ao invés de um cachorro quente ou *hot dog*. quitutes genuinamente globais. É poder também jantar a preço módico um prato típico da terra, diferente a cada noite e ainda levar para casa *bolo de arroz* (Figura 4) ou de *queijo* para o *quebra-torto*, como muitos, ainda hoje em dia, apesar ou justamente por causa do deboche dos imigrantes, insistem em chamar o desjejum.

A igreja de Nossa Senhora do Rosário (Figuras 5 e 6), onde a festa acontece, fica na parte mais antiga da cidade no alto de um pequeno morro. É uma edificação em estilo barroco, muito antiga, cuja construção deu-se entre 1745 e 1763. A capela original de São Benedito ficava na Rua do Sebo, atual Pedro Celestino, e caiu após oito anos de construída. Depois disso a devoção a esse santo passou a acontecer também na igreja de Nossa Senhora do Rosário.

Os escravos da região cultuavam e festejavam São Benedito desde aproximadamente 1721. Atualmente a festa adquiriu mais um sentido além da devoção ao santo e o propósito de arrecadar fundos para as obras sociais da igreja, segundo seu regimento: “manter e revitalizar a cultura e tradições da gente cuiabana”.

Os festeiros escolhidos trabalham o ano inteiro nos preparativos da festa que tem a duração de quatro dias. Já no início do mês de junho acontece a visita da Bandeira de São Benedito as várias ruas do centro da cidade. São pelo menos dois meses de atividades constantes com jantares todas as terças-feiras, acompanhados de

som ao vivo e, esporadicamente, também de dança.

Durante quatro dias são intensas as atividades que reúnem grupos de dança folclórica da região, tal como a dança dos mascarados que aconteceu também em 2001. Barracas servem refeições com cardápio da culinária considerada típica: carne seca com banana ou o sarapatel com farofa de banana. Na madrugada, a missa; e seguida de café da manhã, o popular *chá co'bolo*. À noite, o baile popular acontece na rua, animado pelas bandas locais. Tocam, além de *rasqueados*, guarânias e chamamés - marcas da identidade local - forrós, axés e pagodes. Ritmos e cantos ditados pelos meios de comunicação de massa, com projeção nacional. Última moda apropriada aos grupos populares e que alimenta o sonho regional de um dia também o *rasqueado* animar brasileiros do Oiapoque ao Chuí, legitimando o gosto local.

A presença destes diferentes ritmos mostra que, além da preocupação com o fortalecimento dos vínculos regionais, há também espaço para o reforço dos laços nacionais, através dos gêneros musicais alçados como expressões desse nível.

Outro lugar de celebração da *cuiabania* é o restaurante *Regionalíssimo*, cujo cardápio oferece aos clientes toda sorte de quitutes cuiabanos. A base de muitos destes pratos é o peixe (Figuras 7 e 8), a mandioca e a banana, verdadeiros totens para a população regional. Para dar uma idéia da importância da banana para a culinária local, existe uma música que enaltece os variados tipos e usos possíveis desta fruta, Louvação à Banana de Edna Pereira Maciel Vilarinho:

Eu sou de uma terra pequenina / Querida e meu amor por ela emana / Eu sou de Livramento, terra fértil / Que é famosa por ser terra da banana. / É sartaviaco, é roxinha, é maçã / .Ela é nanica, é mariquita, ela é ouro/ A minha terra é a Capital da bananeira./ Louvo a Deus em nos legar este tesouro. [...] É saborosa como paçoca / Apetitosa como licor / Livramentense que não gosta de banana / Está negando sua raça, seu amor./ Oi Viva, viva, viva / Viva neste momento / Viva a banana de Livramento.

Há também uma brincadeira que diz que se pedirmos a um cuiabаниnho para dizer mamãe, ele dirá banana e para madrinha, responderá bananinha.

O restaurante está localizado nos anexos do prédio onde funcionava o Grupo Escolar Senador Azeredo; ocupa um prédio histórico de propriedade de um órgão

estadual, a PROSOL (Fundação de Promoção Social) que o arrenda ao *Buffet Biancardini* de propriedade particular, um edifício do século XIX que hoje abriga a Casa do Artesão (Figura 9), o qual comercializa o artesanato regional (Figura 10): esculturas em madeira representando aves próprias da região, redes tecidas à mão, doces típicos - limão, goiaba, mangaba, caju, furrundu (doce típico feito com mamão, rapadura e gengibre) e artefatos indígenas (Figura 11). A decoração do restaurante é muito simples com peças de cerâmica e painéis de alumínio fundido, muito populares na região, embelezando as paredes. Os alimentos ficam sob fogo constante em bonitas travessas de cerâmica. O cardápio é variado e compõe-se de mojíca de pintado, um cozido feito com tomate, peixe e mandioca; a paçoca de carne, produzida a partir da socagem da carne e da farinha da mandioca no pilão; a ventrecha de pacu, que é como os regionais denominam as costelas deste peixe, untadas com fubá e fritas em óleo quente. Aparece também o pirão de peixe, para o qual a cabeça do pacu é usada na preparação e o peculiaríssimo maxixe que neste local serve-se recheado com carne e arroz, semelhante à maneira como libaneses e árabes preparam os conhecidos *charutos de repolho* e *abobrinhas recheadas*, aliás, um povo de presença expressiva na cidade, dado que impõe a consideração de que tenha havido uma influência na culinária local. Ainda que não se faça uso do fogão à lenha, predomina no modo de fazer, um padrão mais artesanal de preparação dos alimentos quando comparado a outros restaurantes.

Atualmente existe outro restaurante do gênero, mas que obedece aos padrões de *fast food*. Em tudo se assemelha aos pontos de venda de *fast food* globais como os que vendem pão de queijo, comida chinesa ou árabe. A decoração segue o mesmo padrão de “bom gosto”, universalizado. Entretanto chama-se *Sabor Cuiabano* e reúne em suas prateleiras doces de caju em compotas, doce de banana, furrundú e o doce de limão, outra maravilha regional. Na vitrine ao lado das empadas, é possível ver também o tradicional bolo de arroz, iguaria preparada a partir do arroz cru socado no pilão com açúcar, que depois é assado em forminhas. Esse bolo não tem nada em comum, nem na preparação, nem no sabor, com os bolinhos de arroz, comuns no interior de São Paulo e Paraná, que são preparados com o arroz cozido e salgado, que,

depois de transformados em uma liga, são fritos em óleo quente.

Empilhado em uma cesta sobre o balcão, mais ou menos à maneira como se garante amendoim, ou seja, enrolado em papel, está o *pixé*. Há um *rasqueado* que fala desse alimento, que com certeza não se encontra em nenhum outro lugar do país. Socando o milho e o açúcar no pilão se obtém um pó que deliciava as crianças de Cuiabá no passado. Apenas muito recentemente é novamente encontrado para o consumo. Percebe-se um interesse na sua recuperação. Há poucos anos apenas se ouvia falar em tal alimento. Entretanto, é difícil para um produto artesanal concorrer com a quantidade de guloseimas industrializadas e com os paladares já educados por outro consumo. No balcão, um folheto divulga todo um cardápio para a semana, composto de pratos típicos, praticamente os mesmos servidos no *Regionalíssimo*, feitos, entretanto, segundo outra lógica. Não interessa o modo como foi preparada a comida, sua vantagem reside em obtê-la rapidamente. Pede-se no balcão, e minutos depois está pronta para ser consumida ali mesmo ou em casa. A frequência, contudo, parece pequena.

Esses restaurantes mostram dois modelos de apropriação da cultura das camadas populares. A culinária como símbolo da identidade local e a conseqüente extensão de seu uso a setores mais amplos da sociedade, o mercado a engloba segundo modos diferentes de relacionar o local e o global. No primeiro caso temos o mercado procurando vender padrões locais, tradicionais na preparação e na apresentação dos alimentos. Aqui interessa vender tipos de alimentos consumidos tradicionalmente e preparados de forma artesanal: o peixe, a mandioca, o maxixe, a carne seca e a banana cozidos em panela de alumínio fundido e servidos em travessas de cerâmica. Garçons servem aos clientes em um ambiente reservado e calmo, ao som do *rasqueado*.

No segundo caso, o modo como foram preparados não interessa, é a culinária local comercializada segundo padrões globais de apresentação, ou seja, consumo rápido. São esses dois pólos que os restaurantes *Regionalíssimo* e *Sabor cuiabano* tensionam. Resta saber se a culinária local é globalizável nesse momento. Apenas alguns pratos podem adaptar-se às exigências do mercado globalizado e isso está

relacionado à rapidez, à simplicidade de preparação, à existência de um amplo mercado consumidor e à aceitação para os mais diferentes paladares, como foi o caso do pão de queijo mineiro, cuja maior empresa do ramo foi comprada por uma multinacional inglesa.

Talvez do ponto de vista do mercado seja mais interessante hoje em Cuiabá, em face do mercado ainda restrito para a culinária regional, comercializar o produto do lugar, vender o tradicional. Criar um nicho no qual se faça uma viagem no tempo e no espaço, ou seja, ao entrar no restaurante se possa saborear uma comida diferente do *fast food*, das comidas industrializadas e até mesmo daquela que se faz em casa com a pressa do dia-a-dia. Uma refeição que leve as pessoas, através do paladar, *ao mundo de antigamente*, quando receitas eram preparadas lentamente, com ingredientes *fresquinhos*, plantados e colhidos no quintal.

Outra arena de exaltação da identidade local são os shows que acontecem pelos mais diferentes motivos: por ocasião de comícios, inaugurações ou outros. Os shows contam sempre com a presença das bandas regionais executando *rasqueados*, *guarânicas* e o *lambadão cuiabano*. Apresentam ainda outros ritmos, fruto da inventividade local, a soma do *siriri* com o *rasqueado* que deu origem ao *siriri elétrico*; ou o *pagode* com o *rasqueado*, conhecido por *rasqueagode*. Apesar disto, Guapo, um dos músicos entrevistados, afirma que o casamento entre *rasqueado* e *pagode* não é possível, pois tais como o óleo e a água, são tipos de música impossíveis de serem mesclados. Mas Vera Bagetti e Zuleica Arruda, mais ecléticas, fizeram uma mistura do *rasqueado* com o *blues* norte-americano. Novamente se percebe como expressões da música global lança raízes no cotidiano e como essas duas vertentes, apesar de algumas resistências, mesclam-se dando origem a algo novo.

A identidade local também é o tema preferido nas artes plásticas. A maior parte da produção dos artistas locais pinta as festas de santo, a fauna e a flora regional, dentre estas, aparecem principalmente, as onças, capivaras e peixes; as araras, periquitos e tuiuiús. Da flora, destacam-se mais, as árvores frutíferas presentes nos quintais cuiabanos como o caju, a manga, a banana e o pequi (Figura 12).

O Morro de Santo Antonio também é uma referência importante, para um lugar onde predominam os espaços planos. Na monotonia da planície, salta aos olhos o Morro de Santo Antonio no horizonte, visível de muitos lugares na cidade. A Chapada dos Guimarães (Figura 13) e o Pantanal (Figuras 14) são outras paisagens a inspirar os pintores locais.

Um tema intensamente explorado é o das populações indígenas da região, que já rendeu os mais belos quadros produzidos na cidade.

Um outro lugar privilegiado de manifestação do culto à *cuiabania* é a própria música. Enquanto todos os espaços mencionados se detém em algum aspecto da cultura local, a música é o lugar simbólico, no qual é possível observar, além dos símbolos do que é “ser cuiabano”, os valores que a *cuiabania* busca preservar e as relações com o “outro”, seja com os *paus-rodados*, seja com padrões globalizados de pensar e agir.

No próximo capítulo, alguns destes músicos ligados ao *rasqueado* serão apresentados: um pouco da trajetória de suas vidas, os temas que mais os interessam, como despertaram o interesse pela *cuiabania*, procurando ver como se articulam projeto individual e projeto coletivo. Nem todos que são mencionados ao longo deste texto foram alvo desta descrição inicial, isto em função do pouco tempo disponível.

## 4. ALGUNS PERSONAGENS DA *CUIABANIA*

### 4.1. GRUPO DE SARÃ: ZULEICA DE ARRUDA E VERA BAGGETTI

“Sarã é uma árvore ribeirinha, que segura os barrancos do rio prá não ter erosão e do tronco dele se faz a viola de cocho” (ARRUDA,2000).

O Grupo de Sarã é composto por duas mulheres, Vera Regina Magalhães Baggetti e Zuleica Cunha de Arruda, que cantam e compõem músicas e letras inspiradas nas particularidades do modo de vida local. Moram em um apartamento pequeno. A decoração da sala reflete algumas das viagens que a dupla fez por outros países e sua identificação com a Latino-América. Pendurado em uma estante, via-se, por exemplo, um boneco usado na *diablada*.

Zuleica é, como se diz em Cuiabá e ela própria se intitula, uma *cuiabana de chapa e cruz*. Nasceu e se criou na cidade e atribui seu interesse pela cultura popular a uma questão de *valores* e de *consciência*, já que sua família está na capital do Mato Grosso desde o início de sua fundação. Seu bisavô foi o Barão de Poconé. Seu pai, dentista formado pela Universidade Federal da Bahia, foi político, prefeito, deputado e ministro. Acompanhando-o nas festas populares na beira do rio (Cuiabá) entrou em contato com o *rasqueado* e com as manifestações do que ela chama de cultura popular. Estudou música e piano em um conservatório da cidade.

O segundo motivo que atribui para seu interesse pela cultura cuiabana é a forte migração que a partir de 1970 modificou a vida na cidade e a estimulou a criar em 1989 o Grupo de Sarã: “Tudo que vinha de fora era bom e nós estávamos muito sob o [jugo] do colonialismo (...) a gente aqui ficou muito tempo fora do eixo Rio – São Paulo e tínhamos muito latente, muito forte, os valores daqui mesmo da região”. Seus primeiros passos foram dados participando dos Festivais de música organizados pelo professor da UFMT, Benedito Pinheiro de Campos.

Vera, ao contrário, é ou pelo menos era, *pau-rodado*. Veio para Cuiabá em 1989 para fazer um trabalho sobre o Pantanal mato-grossense. Foi admitida na

Fundação Cultural como arquiteta do setor de Patrimônio Histórico. Seu interesse pela cultura cuiabana é atribuído a sua origem de “família tradicional” do Rio de Janeiro. Sua tia era médica da Portela em Madureira, bairro onde Vera passou a infância inteira, e que é considerado por ela como “impregnado do pulsar do povo”, onde “você sente a tradição carioca”. Nesse tempo cantava no coral da Universidade na qual se formou no Rio de Janeiro. Na Secretaria da Cultura em Cuiabá começou a trabalhar com restauração, patrimônio e tombamento, viajando, por isso, pelo estado inteiro. Por força do ofício, diz ela. “estudei a fundo a parte sociológica e antropológica da região”, visitando muito as festas com o objetivo de captar o sentido de determinados prédios históricos. Conheceu Zuleica na Secretaria, pois ela fazia parte do departamento de música. Diz que a casa de Zuleica sempre foi um centro cultural. Ela incentivava todas as artes, principalmente a música e o teatro:

(...) quase todos os músicos já passaram pela escola Sarã. Escola Sarã, eu batizei assim porque é uma escola. Você acaba fazendo com tanto amor, tanto carinho as coisas da terra e traduzida em obra de arte (...). Roberto Lucialdo tocou conosco, Pescuma. Guapo, tanta gente desse movimento! Fidel, o pessoal da orquestra, muita gente já tocou conosco, então eu acho que tem a ver com um tipo de uma escola (...)

Zuleica diz que gostou muito da voz da Vera e a convidou para fazer parte do Grupo de Sarã. Vera destaca que Zuleica “tem uma facilidade de compor e todos os assuntos relacionados à cultura de um modo geral ela já cadastrou em música. São brincadeiras, alimentos, doenças, festas, todos os tipos e formas de expressão cultural, estão catalogadas na forma da linguagem musical”. Os ritmos também não se restringem ao *rasqueado*, mas abrangem outros gêneros musicais muito ouvidos na cidade como a polca, o chamamé, o bolero e a guarânia, através dos quais se constrói a identificação desta região com os países latino-americanos, principalmente com os da Bacia do Prata.

Vera desistiu da arquitetura, a princípio para desgosto de seus pais, como ela disse “o compasso musical estava me atraindo mais do que o compasso geométrico”. Hoje ambas são professoras em uma universidade particular de Cuiabá. Uma leciona Sociologia da arte e a outra, Folclore Brasileiro.

Vera diz que canta as coisas de Mato Grosso como se fossem da sua região e já recebeu por isso o título de cidadã cuiabana, fato que a motivou a escrever o *rasqueado do Pau-fincado*.

Com o objetivo de mostrar a sintonia da dupla com o mundo e a realidade mundial, Vera ressalta que o primeiro *compact disc* que lançaram falava do fim das fronteiras antes mesmo da queda do muro de Berlim. Nele há a presença de uma música que ambas compuseram cuja letra reúne trechos em português e em espanhol: “Liberta estou, caminho daqui prá lá, sem muros, sem fronteiras, nem tristezas, y cavenas. Liberta estou, y plantando con mis manos, encuentro con mis hermanos”.

Lembra ainda de outra canção cuja letra foi composta em esperanto. Justifica que esse idioma foi escolhido por ser considerado pela UNESCO uma língua de caráter universal, “mas que não tem pátria, então é uma forma sem indução política”, conclui Vera. A idéia segundo as autoras era fazer uma crítica à globalização: “se é prá abrir tudo então que mudasse numa língua única pro mundo inteiro”.

Há uma outra música cujo propósito é semelhante e chama-se *Via Caminito*. Vera e Zuleica destacam que Mercedes Sosa ficou muito interessada em gravá-la. Também reúne frases em português e espanhol, numa referência a influência platina em Cuiabá e busca opor os dois pólos daquilo que Zuleica traduziu como “a guerra ecológica e religiosa que nós estamos vivendo: “Regras, conceitos, padrões, que Deus não existe. Ritos, promessas, visões, de que Ele resiste... Não me importa... ?... América, mi vieja menina, solamente, totalmente junto a ti. Queremos hacer nuestro propio destino, queremos hacer nuestro propio destino.”

Ao pedido de uma explicitação do que quer dizer com “guerra ecológica e religiosa”, Vera toma a frente da conversa e resume essa luta a uma questão de valores.

Os valores passaram totalmente a ser valores econômicos, o humano não tem valor nenhum, nenhum significado nesse momento mundial. Todo mundo só tá pensando na parte econômica. Não tem mais tempo nem prá coisas simples, prá coisas naturais, que é a ordem do chamado Deus, que Deus prá mim é a harmonia, quando você tá fora da harmonia você está fora de Deus. Então, nós temos que ser servos do Senhor. Quem é o Senhor? É a harmonia, nós somos servos da harmonia. Quando nós desequilibramos o planeta, desequilibramos a nós primeiramente e o planeta, nós estamos desequilibrando

tudo, então nós não estamos em Deus. Essa é a marca de Deus. Então eu acho que o mundo tá passando esse processo. Nesse momento as pessoas tão agredindo mais a natureza. Não só a natureza externa, como a própria natureza. Então tem que haver uma reavaliação, filosofar mesmo e redescobrir os valores absolutos e os relativos, prá gente poder voltar a ter Deus no nosso humano, né? Humanizar mais esse mundo em que nós vivemos. Essa é a nossa função na terra. Nossos estudiosos, os cientistas têm que pensar um pouco mais nessa questão, além da humanização. porque senão não faz sentido nem estudar, porque se é prá viver num mundo então de...sobreviver, salve-se quem puder. tem que partir para uma outra técnica, um outro comportamento. Aí nós temos que aprender é violência, sem essa ordem. Agora, nós humanos precisamos saber o que nós queremos. se é um mundo de violência ou um mundo de mais harmonia, com valores humanos. Agora valores humanos, só se vier outros, porque os que é estão aí, estão muito difíceis. As coisas simples estão perdendo completamente..., ninguém mais quer, né? E também as coisas rebuscadas, complicadas, não estão satisfazendo o ser humano, que está num labirinto aí, né? Falta auto-estima no indivíduo. Eu tava dando um curso, sou professora de folclore brasileiro, da cultura espontânea e eu tava falando sobre isso, a falta da auto-estima. E o quê que é essa aula de cultura espontânea pro povo, as pessoas que vivem nesse espaço. Você através da educação vai aprender a amar as coisas de onde você está. Porque falta conhecimento prá você respeitar as coisas que estão à sua volta. Por que você tem que estar amando um troço lá de longe? Tá certo que você tem que respeitar outras culturas, mas é uma forma alienante, você entra naquele senso comum e você não forma o indivíduo hoje, na sua infância, você informa um monte de coisas e ele vai ficando com a mente toda estraçalhada e ele vai perder a raiz com as coisas da sua região e você ama essa região e aquilo vira uma bola de neve. Então, eu tenho dito que a cultura, aliás, a arte como mensageira, ela seria assim, uma forma de sensibilizar o Homem. Por isso que, quanto mais eu estudo música, quanto mais eu estudo outras ciências, mas eu gosto das coisas da terra. Pode ser aqui em Cuiabá, se eu tiver em outro país, em outro local. já moramos em outros locais, já cantamos em outros países, mais eu me apaixono pelas coisas da região.

A problemática da mulher é outro tema que sensibiliza essas artistas. Sua preocupação com o papel e a imagem da mulher na sociedade é traduzida nas seguintes palavras de Zuleica:

(...) “nós falamos de mudanças de comportamento da mulher na sociedade de hoje. onde ela está participando do trabalho, buscando seus direitos de participação social, (...) uma participação ativa, transformadora na sociedade. Ela entra como pensadora e começa a interferir no social. Não é mais apenas um objeto, sem pensar. Apenas procriadora. Ela pode ter um filho, mas ela também faz parte da economia, do social, interfere nas mudanças sociais, de valores. Então, ela passa a ser participante”.

De forma indignada, ambas mencionam o episódio ocorrido no carnaval e divulgado por toda a imprensa, quando Luma de Oliveira ostentou no pescoço uma coleira com o nome do marido. Qualificam essas atitudes de alienantes e destacam o poder da televisão de “marginalizar as pessoas”: “– Eu sou a favor da beleza do corpo,

mas você coloca a beleza do corpo com sensualidade, sem precisar apelar para erotismos baratos”. Uma de suas músicas afirma: “Sou meio peroba, sou meio aroeira, sou meio madeira, madeira de lei. Não sou prá parir, sou feita prá amar, sou feita prá criar e ter prazer. Sou feita prá não sofrer, sou feita prá ser como flor de laranjeira, feita prá cheirar”.

Vera condena o uso que se vem fazendo, com amplo espaço no rádio e na televisão, de ritmos que ela considera maravilhosos, mas que veiculam idéias “sem essência”, sem ligação com valores: sem vínculo com a cultura que para ela equivale a todas as coisas que são próprias da região. Zuleica define cultura assim:

(...) a cultura é aquilo que você cultua. Se você cultua o humano, você vai cultuar esses valores. Se você cultua a violência, você vai fazer metralhadoras. Vai cultuar. É o culto. Ou você cultua o humano ou você cultua o dinheiro. Se você vai cultuar o dinheiro, então é só o dinheiro. Isso tem na Bíblia. Quando você vê o sentido da palavra, você vê o que significa. A nossa formação ocidental e oriental, que nós aprendemos na nossa civilização, sei que existem pontos na nossa cultura que, prá hoje em dia, podem ser modificados. Valores que tem que ser modificados dentro de uma discussão, crítica e não do jeito que tão fazendo. Aproveitando de situações para marginalizar cada vez mais as pessoas.

Suas músicas versam também a respeito de tipos humanos característicos da região como o garimpeiro:

Bate, bateia, brinca cá beira do rio, bateia!  
 Brinca confetes de pedras, bateia. Lav a, esfrega, cavuca, bateia.  
 Balança cascas da pedra amarela. / Espera bateia, espera bateia.  
 Pedra vestida de Sol, bateia.

Ou o índio, do qual ressalta dos povos indígenas os valores que reúne sob o rótulo de “extremamente humano”, “bastava você dar uma palavra, que já estava selado um compromisso”.

Cocar no canto, cocar na parede. Cocar no canto, colar na canção. Cocar no tempo em que acordo entre a gente, trançava um fato em selada emoção. Chocalha, saudade. chocalha! Não deixe curumim dormir, que ainda existe água no poço. chocalho, chocalho pode resistir. Arrancar pena por pena, senhor! Tenha pena de mim, tenha dó! Quando eu me vestir de penas, boró sente pena, boró sente dó.

A identificação com o Brasil também aparece e é cantada em versos que sintetizam alguns dos símbolos de sua maneira própria de ver o que é ser brasileiro. Como se vê abaixo, realça de novo apenas tipos populares.

Bem brasileiro, meu índio. Bem humorado, bom canoeiro, bom garimpeiro, bom lavrador. Esse caboclo é violeiro, leva o rebanho, é boiadeiro. É caçador, é meu guerreiro, meu bravo amor. Colhe o favo com mel, corta flor de papel. Conta com a força da moça, que trança uma lança pro seu coração. Colhe o favo com mel, corta flor de papel

Essa dupla define o *rasqueado* como “música de raiz”, que “tem uma ética, uma ética que é uma história”. Como ritmo musical, elas o definem, igual ao professor Abel dos Santos Anjos, como uma combinação de ternário com binário, mas discordam dele quando afirma que se trata de um ritmo surgido da junção do siriri, exclusivamente ternário, com o cururu basicamente binário. Expressam dessa maneira: o *rasqueado* “ (...) é um ritmo que é 6 por 8, a divisão dele, que é dobrado, é composto. Só que ele tem a síncope, ele é sincopado. Então ele dá aquela paradinha no 3. É um binário e um ternário mesmo, mas tem hora que ele dá um 6 por 8”. É nessa característica do *rasqueado* que Vera e Zuleica vêem seu maior potencial:

(...) ele é um ritmo riquíssimo, e nós nesse último CD que nós fizemos, nós temos várias propostas musicais ali. Como o caso do samba, né? Ele foi se abrindo e foi criando o samba de breque, samba partido alto e nós estamos pondo essas coisas também. Tem uma música que nós estamos utilizando a harmonia do blues. Você vai conhecer o trabalho e ver a diferença. Como foi o caso da Bossa Nova, que foi o samba e o blues. Nós fizemos essa proposta com o *rasqueado*. E tem também uma com salsa misturado, que dá certinho também. Então é um ritmo que, puxa! Vai dar muito o que falar ainda.

Em 91 Vera e Zuleica organizaram o I Encantação Mato Grosso que reuniu oito bandas e um público enorme. No ano seguinte participaram treze bandas e um público maior. O III Encantação Mato Grosso reuniu mais de quatrocentos músicos para tocar o *rasqueado*. Não houve continuidade destes eventos e em seguida aconteceu o Lambadão, fatos que elas atribuem a ação dos políticos locais, que não demonstram interesse pelo crescimento de atividades deste tipo: “Aí os políticos viram isso, se apavoraram, entraram no meio e socaram esse troço [o lambadão], porque eles são donos dos meios de comunicação, prá nos destruir, porque tava crescendo muito o nosso trabalho”. Justificam que eles se valem da “alienação”, da falta de “raízes” e de “memória” do povo para conseguir votos.



## 4.2. GUAPO (MILTON PEREIRA)

O *rasqueado* ainda vai ser uma boa coisa pro mercosul, porque é a única música brasileira que é de uma origem histórica; que é da guerra mais importante que teve no cone sul (...) e o *rasqueado* é o fruto que veio desse conflito. Quer dizer, é o canto de paz do próprio conflito. É a união do Paraguai, que invadiu e do invadido, que era o mato-grossense, no Brasil. E essa união, eu acredito que ainda vai ser um grande boom no mercosul, nesses interesses econômicos e de globalização, que nós estamos vendo aí, porque o *rasqueado* tem o lado brasileiro e o lado da América espanhola, dentro de si.

Guapo traz no próprio apelido a marca da influência platina em Cáceres, onde nasceu no ano de 1951. Cidade que dista poucos quilômetros da fronteira com o Paraguai e localizada na região do pantanal, foi o berço no qual Milton Pereira pode, através da família, entrar em contato com os ritmos mais comuns na região. Cresceu ouvindo junto com o pai, que tocava violão, cururus e siriris, chamamés, guarânias, boleros, polcas e o *rasqueado*, mas destaca que o *rasqueado* que ouvia nas festas de santo naquele tempo não era o mesmo que veio mais tarde encontrar em Cuiabá. Caracteriza aquele *rasqueado* como “fronteiriço”, ou seja, mais parecido com a guarânia.

Não apenas seu pai era ligado à música; seu avô era cururueiro, sua avó, pianista que tocou com Dunga Rodrigues<sup>11</sup> durante o período em que viveu em Cuiabá. Um de seus tios era cantor mexicano e “cantava nos três em um: guarani, espanhol e português”, que ele destaca: “aprendi a cantar também”.

Guapo, que vive exclusivamente da música que produz, considera-se ainda um pesquisador do *rasqueado* cuiabano e justifica seu interesse pela “conotação muito própria” que o *rasqueado* assumiu na capital do estado, distante daquele *rasqueado* por ele chamado de “fronteiriço” que animou sua juventude e assume cores mais platinas.

---

<sup>11</sup> Maria Benedita Deschamps Rodrigues nasceu em Cuiabá, no dia 15 de julho de 1908. Lecionou música em casa, no Centro Artístico e Musical de Cuiabá, nos Conservatórios mato-grossense de Música, Musical de Mato Grosso e Musical Dunga Rodrigues. (CIDADE VIRTUAL:2002). Dunga Rodrigues conta que na infância ouvia os rasqueados nos “tchinfrins” e os reproduzia no piano para a alta sociedade cuiabana.

Para ele, o que garantiu ao *rasqueado* cuiabano uma face própria foi a influência de ritmos brasileiros como o chorinho, a polca, a polca alemã, o maxixe, o samba e a valsa. Considera também que o siriri é uma presença básica para a formação deste ritmo regional que em sua visão. “é uma música que congrega dentro de si e aglutina todas as pessoas no espírito solidário que Mato Grosso tem, com tudo isso que já se formou ao longo desses anos”.

Guapo é considerado um dos incentivadores do *rasqueado*, porque foi através de uma iniciativa sua que este ritmo, como a fênix que ilustra a bandeira da cidade, ressurgiu após um longo período de esquecimento. No início dos anos 90, Guapo notou em suas andanças pela capital mato-grossense que campeava solto o gosto pelo pagode:

(...) eu observei a corrente de pagode que tava na cidade e tinha uma corrente muito grande, todos os domingos. Desde ali do CPA, que começava ao meio-dia, passava pra cidade verde e ia acabar aqui na Treze, no Porto, no bar Som na Gaita. E Eu notava que toda vez que os grupos de pagode tocavam *rasqueado*, eram uns três ou quatro e paravam. E as pessoas ficavam perguntando: por quê parou? Como é que pode? Reclamavam porque não tocavam mais. Então. eu notei que havia uma ânsia no ar, ânsia popular da retomada do *rasqueado* (...) eu notei que precisava trazer essas bandas pra dentro da mídia e eu criei o projeto Rua do *Rasqueado*, exatamente pra trazer as bandas que estavam na feira da periferia da cidade, da baixada cuiabana, pra que fossem conhecidas pela população e fizesse esse resgate que houve, com o boom do *rasqueado*, nesses últimos cinco anos.

Guapo realizou este projeto para a Secretaria de Estado da Cultura quando uma amiga sua assumiu um cargo nesse órgão e pediu sua ajuda, porque, segundo ele, estava de “saco cheio dessas coisas aí”, “não queria mexer mais com cultura”. Recebeu apoio da Brahma, que entrou com 50% da verba necessária, e do Bar Hora Extra, situado no local onde o evento acontecia. A Televisão Centro América, afiliada local da Rede Globo, e algumas rádios, também contribuíam divulgando as bandas que se apresentariam em cada oportunidade.

Muitas bandas que ele menciona estiveram presentes na Rua do *Rasqueado* - que funcionou na Rua Carlos de Magalhães esquina com a Ricardo Franco - estão hoje tocando preferencialmente lambadão. Atribui esse fato a “uma questão da própria condição que Mato Grasso tem das bandas aqui, elas não tem ideologia com a cultura.

Eles querem tocar uma coisa que dá dinheiro pra eles. então fica nisso até a hora em que acabar o modismo”.

Guapo tem uma visão particular a respeito das misturas que alguns compositores de *rasqueado* tem feito inspiradas nos produtos musicais amplamente divulgados pelos meios de comunicação de massa, intitulados de *rasqueagode* ou de *rasquealamba*. Para ele as misturas musicais como a que se realizou entre o reggae e o samba exigem grande conhecimento de compasso, métrica e pulsação de ambos os ritmos. De maneira geral, não é o que acontece em Cuiabá, onde as sínteses não passam de justaposições entre ritmos. Ele diz:

(...) eles tocam pagode, depois dá um breque e tocam *rasqueado*, mas não tem uma mistura direito. Em termos culturais não é nada! Em termos de letra eles simplesmente acompanham música baiana dentro do *rasqueado* (...) Houve simplesmente uma colocação de letra, como outros músicos fazem aí, falando Ali-Babá em Mato Grosso [referência à música de Dilson de Oliveira: *Vai rolar um novo astral*] ou alguma coisa assim, mas é só modismo, entendeu? Em termos culturais não é nada.

Seu depoimento é significativo também para fornecer uma idéia de como se dá a relação entre as bandas locais e as rádios. Ele observa que a programação das emissoras de rádio é definida por programadores musicais que têm vínculo com algumas bandas, ou seja, as mesmas pessoas que organizam shows e bailes das bandas locais fazem a programação musical das rádios, dando prioridade para aquelas que são promovidas por eles, impedindo o acesso de outros músicos regionais.

(...) as pessoas têm uma banda, qualquer uma delas. Eles negociam com um empresário que é o programador da rádio. Então, o que o programador faz? Ele toca a música da banda, pras pessoas irem no baile da banda. É isso. É simplesmente um monopólio. Isso é comum. Você vê, uma rádio em São Paulo, toca um artista porque recebe dinheiro da gravadora. É o chamado “jabaculê”. Só que aqui, o “jabaculê” tem outro nome, é monopólio mesmo. Porque a mesma pessoa que faz a programação da rádio ou que é locutor da rádio, é a mesma pessoa que empresaria as bandas que tocam nos bailes (...)

(...) Eu peguei e coloquei a tumbadora<sup>12</sup>, mas tem o Pescuma que tem a batida do violão dele, em cima do siriri, em cima da bruaca. Ele toca o violão diferente, porque ele pega o *rasqueado* e joga.

---

<sup>12</sup> Tumbadora: instrumento semelhante ao atabaque; atabaque de mão.

É preciso salientar que os *compact discs* de Guapo são produzidos ou de forma independente ou com o auxílio da lei de incentivo à cultura. Seu trabalho intitulado *Pantanal em branco e preto* teve uma tiragem de 2.500 exemplares, sendo que 1.500 *compact discs* e 1000 fitas cassete.

### 4.3. ROBERTO LUCIALDO

O *rasqueado* de hoje em dia tem uma levada no contrabaixo elétrico, mas antes era só sopro e eu era louco pra tocar esse instrumento, tanto que eu pegava uma bacia, passava um arame e pega aquele bico da câmara de pneu de caminhão, que parece um bocal e saia atrás das bandinhas tocando.

Roberto Oliveira Lucialdo, cantor, compositor e apresentador do Programa Domingo Feliz de música regional da Rede Brasil Oeste, concessionária da Rede Bandeirantes, nasceu em Cuiabá em 1953. Sua ligação com a música, com o siriri, o cururu e o *rasqueado* vem do berço. Como Guapo, foi através da família que surgiu sua motivação para a música. Sobrinho-neto de um músico da Banda de Inácio, tradicional banda do Bairro do Baú. João Carvalho carregava Roberto Lucialdo para os ensaios e as festas onde se apresentavam. Havia também um primo seu que tocava pandeiro e o convidava para acompanhá-lo nas festas e bailes, oportunidades em que também cantava.

Roberto passou da observação para as aulas de violão. Isso ainda no tempo em que o *rasqueado* era apenas solado, executado sobretudo com instrumentos de sopro.

Além de tocar violão, Roberto tinha talento para cantar. gostava de cantar música sertaneja, por isso era sempre convidado para participar das festas. No bar, enquanto os adultos tomavam uma cervejinha, Roberto aproveitava para pegar o violão e treinar um pouco.

Aos 14 anos ganhou o sonhado violão de presente de aniversário. Mais tarde, começou ele próprio a dar aulas deste instrumento no SESC, onde conheceu Neurozito, músico que coordenava a banda deste órgão. Fez um teste para vocalista e foi admitido. Mais tarde foi pressionado a aprender a tocar guitarra se quisesse continuar na banda. Em pouco tempo aprendeu mais esse instrumento.

Por pressão do pai que queria que ele estudasse, Roberto se mudou para Goiânia e iniciou o segundo grau. Lá participou e venceu muitos festivais. Voltou a tocar em banda e nessa época acompanhou inclusive Sérgio Reis em suas

apresentações.

Afirma que, desde o tempo do SESC, quando pediam uma canja, Roberto aproveitava e cantava algum *rasqueado* antigo que conhecia.

Voltou para Cuiabá, fez vestibular de novo e junto com o curso de economia, tocava em uma banda, a *Night Star*. Tocavam de tudo: música romântica, música anos 60 e *rasqueado*. Conta que “sempre no final da apresentação, lá pras três da manhã, a gente tocava *rasqueado*”.

Em seguida montou sua própria banda, a *Máquina do Som*, que tinha esse nome por ter o equipamento mais possante da cidade. Gravou o primeiro *compact disc* em Goiânia que ele caracterizou como “meio MPB. Usei o ritmo do *rasqueado* e o 6/8, que não é *rasqueado*, mas se você apressar ele passa a ser *rasqueado*”. Gravou um segundo trabalho, mas nenhum dos dois tocou muito, porque, segundo ele, “FM nessa época era fechada, não tocava muita música daqui”.

Sua família o incentivava a gravar composições próprias, mas, ele

tinha vergonha de mostrar pras pessoas, porque não davam valor. Eu falava assim essa música é minha, aí as pessoas não queriam ouvir. Sabe o que eu fazia? Eu falava que a música era de um cara lá de Goiânia, um cara legal pra caramba. Aí eu cantava e o pessoal ouvia com o maior carinho: Pó! Que música bonita! Pois é, mas essa música é minha.

Roberto conta outra de suas estratégias para introduzir o *rasqueado*. Houve um tempo em que trabalhava em uma boate de “fazer a cama” para Henrique e Claudinho. “Fazer a cama” significa que “você toca antes, esquenta o povo e depois eles [os músicos principais] entram”. Um dia, enquanto Roberto Lucialdo cantava, Cauby Peixoto, que estava fazendo *show* na cidade, apareceu para jantar no local. Depois de ouvi-lo cantar, pegou o microfone e o elogiou bastante. Roberto sentiu que era o momento de “aproveitar essa chance” e pensou: “vou cantar um *rasqueado* aqui. Já que o pessoal me elogiou, vou mudar um pouco para o meu lado agora. Foi o maior sucesso”. Tocou também no sábado e no domingo. Foi convidado para o almoço na casa do dono da boate que ficou entusiasmado com suas músicas e resolveu ajuda-lo a gravar.

Roberto Lucialdo considera que foi ele o responsável pela abertura das portas das emissoras de rádio para o *rasqueado*. E conta como as coisas aconteceram. Toda noite, depois que saía da boate, Roberto dirigia-se para a Rádio Voz do Oeste, onde trabalhava um amigo seu que tinha um programa que ia das três as cinco da madrugada. Estas horas ele passava na rádio falando de música, da sua carreira e tocando Henrique e Claudinho.

Segundo seu depoimento, o *rasqueado* estourou mesmo a partir de 87/88. Na mesma época Liu Arruda estava com um projeto a respeito do falar cuiabano, “então somou, o teatro com a música e o cuiabanês veio à tona”. Menciona os nomes de Guapo, Vera e Zuleica, como pessoas importantes para esse ressurgir do *rasqueado*, mas destaca que a entrada nas rádios foi uma conquista sua, da qual todos usufruíram.

Faz questão de salientar que suas músicas não têm “nome feio, pornografia, nada disso”. Atribui aos “caras de fora”, “ao pessoal do Nordeste que veio para o garimpo”, a idéia de cantar *rasqueado* e colocar pornografia e palavras de duplo sentido. Afirma que foi influência do lambadão: “a lambada é uma, o *rasqueado* é outro. Não é esse negócio de ah! Minha bundinha, venha cá minha bundinha, é uma letra gostosa, não é comprida, é uma letra curta, tipo marchinha de carnaval. É pouca letra, mas diz uma poesia profunda”. Para ele o *rasqueado* é diferente também quanto à dança. “É dança de salão, (...) as pessoas rodam entre si e vão rodando no salão. É bonito ver no *rasqueado* todo mundo rodando num sentido só”.

Compara o *rasqueado* de hoje com o de antigamente e mostra a razão de uma das transformações.

Então o baixo, antigamente era no sopro, até mesmo porque, se o cara fosse de uma esquina na outra tocando como se toca com o baixo elétrico, ele não ia conseguir, porque ia ficar muito cansado.

Define o *rasqueado* do ponto de vista rítmico como 2/4: “*rasqueado* é dois por quatro. Mas pode ser tocado no três por quatro, se você levar ele como uma guarânia, uma polca, mas não é o certo. Porque aí, lá na frente, a melodia vai ter problema. Música é matemática. Agora, no dois por quatro, não, a melodia fica dez”.

Diz que procura inovar o *rasqueado* incorporando elementos do siriri e do cururu: “Eu peguei o bumbo do siriri, a bruaca e inovei no ritmo. Peguei a batida do siriri e coloquei na tumbadora, então deu uma vida no *rasqueado*. Aí todo mundo começou a colocar a tumbadora nas músicas”.

Segundo Roberto Lucialdo é difícil para o “pessoal de fora” aprender o *rasqueado*. A fala abaixo mostra todo um espaço de criação individual em cima do *rasqueado*. Cada músico incorpora no *rasqueado* elementos de outros ritmos tradicionais da região como o siriri e o cururu, produzindo novos estilos de *rasqueado* a partir do modelo tradicional que era mais próximo da polca.

(...) Eu peguei e coloquei a tumbadora, mas tem o Pescuma que tem a batida do violão dele, em cima do siriri, em cima da bruaca. Ele toca o violão diferente, porque ele pega o *rasqueado* e joga um pedaço da bruaca do siriri, que é o repique. Essa batida lá em São Paulo, pros caras pegar foi difícil, porque é uma coisa daqui e tem um molho que não dá pra explicar. Num ponto x, a música tem um repique que você vai cantando e vai sentindo na melodia (...)

Justifica sua ação a partir da visão que o “pessoal de fora” tem do ritmo.

Agora, nesse CD, eu coloquei o pandeiro, fazendo um molho gostoso, pra ficar bonito o *rasqueado*! E é mais ou menos isso aí. [faz a batida no joelho] E eu tô mudando o baixo, porque lá fora. lá em São Paulo, no Rio, o pessoal falou, “isso tá meio polca. né?” Aí, eu voltei a fazer o contrabaixo como era antigamente e ficou ‘dois por quatro’, como os caras faziam antigamente.

É também visando uma aceitação fora da cidade que Roberto Lucialdo escolheu letras românticas para seu último *compact disc*

Então nesse CD, eu deixei de falar do cururu, do siriri, do piqui, não tem mais nada disso no CD. Tem só letra de amor, letra romântica, mas é *rasqueado*. Eu faço isso pra pegar o veio lá fora, senão fica muito restrito, só aqui, né? Então, eu vou levar uma música “eu gostaria de encontrar o meu amor, que foi embora para longe, me deixou. No meu peito a solidão veio morar, meu coração partido só vive a chorar”. Tenho certeza que lá essa música vai tocar. Tanto é, que lá em Pernambuco, esse CD meu, anterior, tá tocando. Até no colégio, numa matéria, escolheram o Mato Grosso pra um trabalho, dois colégios e gostaram do CD e o cara da rádio começou a tocar e agora eles querem que eu vá lá. Já mandei minha fotografia, mandei cartaz, mandei CD, livro de escritores daqui, sobre a Chapada. E agora o que é que eu fiz? Botei um ritmo de balanço, bem Djavan, Tim Maia, pra ser aceito lá fora. Porque só assim a gente pode entrar. Porque apoio político a gente não tem.

Afirma que se os políticos tivessem interesse na divulgação nacional do *rasqueado*, gastariam algum dinheiro e promoveriam esse ritmo típico da região. Diz que a medida seria simples:

(...) pra você ir lá fora. eu sei que o horário de televisão custa caro. Mas se o governo quisesse colocar o *rasqueado* pra todo Brasil, era só ele pagar quatro domingos no programa do Faustão, trinta mil reais por Domingo. Porque tem um espaço lá, mas tem que pagar. Aí o diretor de marketing aproveita o gancho e faz uma reportagem aqui, numa festa, com trinta, quarenta mil pessoas e tal, daí já mostra lá no palco o *rasqueado* e já põe o cara lá no palco do Faustão, no Domingo, cantando. Isso vai custar o quê?! Cem, cento e vinte pau, pra fazer essa matéria. Se o governo quiser, ele faz isso. Mas, não fazem isso por quê? Sei lá, se eles têm medo de criar uma cobra e a cobra morder, sei lá o que eles pensam, não sei.

Com as emissoras de rádio, Roberto Lucialdo diz que a relação dos músicos locais é boa: “(...) das rádios a gente não pode falar nada, eles divulgam mesmo. Você coloca o CD, tá bom, tá gostoso, com uma qualidade boa, eles tocam”, mas adverte que eles não têm compromisso com a cultura local e que seu objetivo primeiro é o lucro:

(...) as rádios se prostituíram, eles dizem: “Pó! O negócio é lambada!” Aí põe lambada pra tocar, aí eles pegam e fazem os shows, mas não pagam, tem que tocar de graça. Nós que cobramos pra fazer os nossos shows, eles nem põe pra tocar que muito, porque sabem que nós vamos cobrar pra tocar. Então, se você pegar todos esses lambadeiros que tão saindo aí, com toda esse euforia de querer aparecer e tal, eles põe pra tocar e eles tocam de graça. “Olha, eu tenho um show pra você fazer, você vai lá pra mim?” Aí você vai lá e toca três, quatro vezes por dia, vai lotar com cinco, seis mil pessoas a cinco reais. Dá vinte e cinco mil reais e não pagam nem uma banda, não pagam ECAD, não recolhem os direitos nossos. É uma exploração. E quem vai acabar com isso? Se eu for falar alguma coisa, não tocam mais eu. Deixa rolar, que uma hora isso vai de encontro num muro e vai ter que parar. É mais ou menos isso aí.

#### 4.4. DILSON DE OLIVEIRA

Dílson de Oliveira Miranda nasceu em 21 de agosto de 1958 em Cuiabá. Seu pai é hoje um carpinteiro aposentado que passava as horas vagas cantando e solando no violão e no cavaquinho. Dílson iniciou um curso superior de música que abandonou e ganha o pão trabalhando com publicidade (faz jingles), programação visual e como músico na noite da cidade.

Começou com a música em 1979 quando estudava no Colégio João Camargo. Nessa época compôs suas primeiras canções e apresentou-se em um programa de calouros de uma rede de televisão local. Um amigo o viu na televisão e o convidou para participar da banda dele. Participaram juntos de muitos festivais: da canção estudantil, da Universidade, da canção comerciaria. Em 1991, no festival MUSIMARCO, participou com três *rasqueados*: *Bola de ouro*, *Caldo de piranha e licor de piqui*, este último alcançou o segundo lugar. A partir de então, dirigiu-se mais para a produção de *rasqueados*.

As letras de suas músicas são, segundo disse, inspiradas nas lembranças

(...) vividas em festas que eu cantei desde criança, em festas de santos. Sempre gostei de tá junto, vendo o pessoal tocando. A música [Bola de ouro] fala da Banda do Inácio, do Seu Inácio que tinha uma banda aqui no baú, que é uma banda de *rasqueado* tradicional da terra. Tudo o que eu pude resgatar, eu coloquei na letra da música e é uma coisa que, com certeza, vai ficar eterna. O lance do compositor e do cantor é resgatar e colocar na cabeça das pessoas.

Nas canções, menciona geralmente pessoas que existiram ou existem na vida de Cuiabá, ligadas ao cultivo das tradições locais. Por exemplo, o *rasqueado* que fala da Dona Morena, figura popular na cidade por realizar há quinze anos uma famosa festa de São João: “vem escola de samba e toca o rasqueadão ‘brabo’ mesmo”.

Assim como os outros entrevistados, Dílson caracteriza o *rasqueado* como um gênero musical que “é mais baseado nas histórias, nas coisas cuiabanas, que tem que contar as histórias cuiabanas de antigamente nas músicas. (...) eu vejo mais o lado cultural, como por exemplo o Caldo de Piranha, que é uma comida típica, que é afrodisíaco e tem uma porção de coisas a respeito dele”.

O *lambadão*, ao contrário, é definido como um tipo de música caracterizado pelos temas sensuais e apelativos. Ele diz “(...) tão levando mais pro lado da sensualidade, da apelação mesmo. Querem mais é falar sobre o bum-bum, mexe-mexe (...)” Finaliza concluindo que

(...) o lambadão é uma música muito sensual e eu acho que o negócio não é por aí também. Eu acho que o *rasqueado* tem mais pra acontecer, porque é uma coisa que tem história, que tem raiz, não vai pra esse lado apelativo das coisas. Eu tenho certeza que em casa de família, o pessoal não vai deixar tocar lambadão, porque é aquele negócio de ‘dança do cachorrinho’, que não tem nada a ver (...)

Alguns temas que se destacam nos meios de comunicação de massas atraem Dilson que os traduz para a fala cuiabana. É o caso do *rasqueado* inspirado na figura do “pé de pano”, ou como ele diz, “o *Ricardão* em outra linguagem”. Se esse cantor recusa a sensualidade e a define como não sendo coisa de “família”, por outro lado, algumas de suas músicas apresentam um veio picante, malicioso acentuado.

Os lugares mais freqüentes onde Dilson se apresenta são as festas de santo e os comícios, evidência de que o *rasqueado*, apesar de estar ocupando cada vez mais terreno nos meios de comunicação de massa, ainda não perdeu seu vínculo com os espaços tradicionais de fruição.

#### 4.5. EDNA MACIEL VILARINHO

O cancionero já chegou / Alegre a cantar.  
As coisas desta terra / já vamos apresentar.  
Com vocês o cancionero / A cantar belezas mil.  
Exaltando Mato Grosso / O coração do Brasil.

Edna Maciel Vilarinho nasceu a 15 de março de 1942 em um município próximo de Cuiabá: Nossa Senhora do Livramento. Cidade de pouco mais de 12 mil habitantes<sup>13</sup>, distante 25 quilômetros de Cuiabá. Seus avós são todos naturais deste lugar que guarda ainda muito das tradições caras aos “cuiabanos de chapa e cruz” e que servem também de inspiração para inúmeros *rasqueados*.

Edna viveu em Livramento apenas até os seis anos de idade, por isso diz que tem “saudades daquilo que não viveu”. A partir de então, passou a morar em Corumbá, hoje Mato Grosso do Sul, onde deu início aos seus estudos de música, aprendendo piano no Colégio *Notre Dame*. Lá permaneceu até os onze anos.

Fez o curso Normal e o curso superior em Letras na cidade de São Paulo, onde também estudou Canto-coral e Regência. Foi aluna de músicos famosos, como Francisco Mignone, tendo concluído seus estudos nessa área com um estágio em Strassbourg na França. Filha de pais lavradores, era a caçula entre oito irmãos, todos chamados por apelidos. Hoje Edna está aposentada pelo Tribunal de Justiça, onde exercia o cargo de revisora de debates.

Atribui seu interesse pelas coisas regionais ao convívio com a avó materna Xi, como chamavam dona Brígida, que era repentista e poetisa apesar do pouco grau de escolaridade. Tudo inspirava dona Xi a compor trovas. Edna lembra que “A vovó Xi nos embalava para dormir. Eu e Tindé dormíamos em redes e vovó se sentava num banquinho entre as nossas redes e cantava cantigas de ninar” (CAMPOS, 1998: 16).

Apesar do pouco tempo vivido na “capital da banana”, como Livramento é conhecida, a memória de Edna ficou marcada por aqueles dias de felicidade e liberdade

---

<sup>13</sup> Segundo o IBGE, N.S. de Livramento tinha 12.141 habitantes no censo de 2000

da infância em convívio com os pais, as avós e os irmãos.

Também foi freira e quando decidiu sair do convento em 1974, voltou para Cuiabá, sentindo necessidade de resgatar da memória aqueles tempos de infância.

Edna não produz apenas *rasqueados*, mas seus temas situam-se sempre em torno das coisas locais: costumes próprios, personagens notórias, tradições, flora e fauna da região. Sua primeira música foi a respeito do costume local de beber o guaraná. Ela lembra que sua “mãe tomava o guaraná. Minha vó tomava o guaraná. O guaraná é a base das nossas raízes, porque ele que dá a força. É o elixir da longa vida. Ele leva você pra cima”. Ao perguntar se ela o consumia, a resposta foi surpreendente:

Eu não bebo. Eu bebo guaraná meu coração dá tremelique. Eu não posso. Guaraná, muito café também me dá essa taquicardia. Mas minha mãe bebia na hora em que amanhecia. O galo cantava, lá ia papai na rede, na hora em que falei (na letra da música): o manezinho ta lá rede esperando. Sinhazinha ta ralando, ta ralando o guaraná. Então papai que ia levar o guaraná na rede pra mamãe. Não era mamãe que ia levar pra papai. (...) a maioria das vezes é a mulher que leva, segundo o nosso costume aqui na Baixada. Papai levava o guaraná sim. Isso era mais ou menos cinco horas da manhã, isso porque acordava cedo. Ia tratar do quebra-torto, papai ia pra roça. Depois vinha o guaraná das dez horas, ou seja, o lanche. Mas tinha que ser o guaraná. Era mais fraquinho, porque dava fome. Depois da sexta vinha o guaraná também. E a noite se tava com sono, tomava o guaraná também. Se eu tomar o guaraná, eu não durmo. Eu subo pelas paredes. Porque meu coração fica fazendo... Então esses costumes eu herdei. Eu vivi tudo isso.

No caso deste costume, Edna o considera uma herança dos antepassados, que ela reproduz mais como narrativa de tradição do que como sua experiência cotidiana.

O mesmo acontece com o falar cuiabano, sobre o qual ela produziu um *rasqueado*. Edna diz que “aquilo tudo é o retrato da minha casa, da minha mãe” e cita expressões que ela registrou na música como “nem que urubu me lambe” e frisa que o significa é “não faço isso por nada deste mundo” e reitera que se usa no subjuntivo mesmo e que fica chateada quando algum coral corrige para “nem que urubu me lamba”. Afirma indignada: “É lambe. Pois é o regional. Pois nós estamos resgatando”.

Diz que além de sua vivência, busca também material nos escritores e historiadores da cidade. Cita Silva Freire, Gervásio Leite e conclui: “Leio muito, porque nós temos uma biblioteca”.

Argumenta que sua motivação “é resgatar, é não deixar morrer” e pergunta

para a sala de aula, onde estávamos reunidos com os alunos. quantos eram naturais da capital e poucos respondem que são cuiabanos. Um diz que é de Rondonópolis, cidade a 280 quilômetros de Cuiabá e que é de colonização sulista. Edna diz “É mato-grossense, mas Rondonópolis também já sofre outras... Os nordestinos têm o seu CTN (Centro de Tradições Nordestinas), os gaúchos têm o CTG (Centro de Tradições Gaúchas), os paranaenses procuram também... Porque nós também não vamos conservar, fazer este intercâmbio, resgatar, ta entendendo?”

A respeito da celeuma em torno do registro da viola de cocho, nessa entrevista realizada em dezembro de 1996 quando a fervura já tinha abrandado e todos os argumentos já haviam sido colocados, Edna afirma o seguinte:

eu não vou chegar, por exemplo, lá no Paraná e me apossar da gralha azul. Chegar e me apossar do chimarrão, ou do boi-bumbá lá do Maranhão. Chegar: vou registrar patente porque ninguém registrou. Aquilo lá ta no registro do povo, ta na cultura, está inserido...Nasceu com a gente. Então se eu fosse criar caso, eu ia brigar também por causa da minha música, porque inclusive eu tenho o registro dela.

#### 4.6. ABEL DOS SANTOS ANJOS FILHO

Abel, mineiro de Uberaba, se define como “mistura de austríaco, iugoslavo, português e alemão”. Começou na música como todos os outros entrevistados. Seu pai era músico e aprendeu a ler partituras com ele. Aos cinco anos ganhou seu primeiro instrumento e aos onze anos já estava dando aulas no conservatório de música.

Quando iniciou seus estudos de nível superior, foi para a faculdade de filosofia, porque em sua cidade não havia curso de música. Quando estava quase terminando, resolveu desistir e ir para São Paulo seguir sua verdadeira vocação. Trabalhava tocando e cantando na noite paulista.

Em 1987 veio para Cuiabá em função de um episódio de violência típicos de cidade grande, que o marcou profundamente e o moveu a buscar uma vida mais tranqüila. Escolheu Cuiabá porque era onde podia encontrar amparo da família. pois um primo seu morava na cidade.

Como ele diz, apaixonou-se pela cidade e como músico logo chamou sua atenção a musicalidade regional e sobretudo a “viola de cocho”. Quando narra o episódio de seu primeiro contato com o instrumento, o elemento de rejeição que os “forasteiros” fazem com muitas características da cultura local já aparece.

(...) fui contratado para fazer uma recepção musical no aeroporto local em Várzea Grande e receber um grupo de turistas que viriam no chamado pacote surpresa que os ricos pagam e vêm num vôo que eles não sabem aonde que vai descer. Eu fui contratado pra tocar nessa chegada deles. E eram duas e pouco da manhã e o vôo ainda não tinha chegado. Eu estava vendo um grupo de senhores e senhoras idosos tocando uns negocinhos, fazendo umas afinações e tal. Eu fiquei de um lado preparado para receber esse povo (os turistas) e eles do outro. Eu não sabia que a mesma pessoa que me contratou, tinha contratado essas pessoas. Eu nem sabia o que era aquilo. Eu sei que quando a aeronave chegou, os turistas passaram, os velinhos começaram a tocar. Aí eu vi que era uma viola diferente. Eu fiquei curioso, porque sempre trabalhei com a questão da música primitiva, antiga, música medieval. era professor, sempre gostei disso, não é? Eu praticamente nem toquei. Eu fiquei olhando porque também não tinha espaço. Ou eu tocava, ou eles tocariam. Eles começaram a tocar, os turistas passaram, (...) e vi os turistas passando e praticamente nem dando satisfação para aquilo e muitos falando: mas que coisa horrorosa! Que coisa feia! Que negócio esquisito! Era uma roda de cururu e de siriri.

Um pouco mais tarde, em 1990, o *Muxirum Cuiabano* o convidou para fazer

um trabalho com a *viola de cocho* “porque a cultura de Mato Grosso está sendo perdida e esquecida porque nós somos muito poucos e ta vindo gente de fora trazendo correntes novas”.Recebeu essa tarefa com uma recomendação: “não venha o senhor meter os dedos de *pau-rodado* na nossa *viola de cocho*”.Abel interpretou aquela frase como um cuidado com a “descaracterização” do “pouco que restava”.

No ano de 96 gravou um *compact disc*, intitulado *Mavotsinin*, composto de *rasqueados* movimentados ao som da *viola de cocho*, mas também de flautas, violinos e harpas que teve repercussão nacional. Um etnomusicólogo da Unesp, Alberto Ikeda, escreveu n’O Estado de São Paulo que a obra “consagra a expressão artística do Mato Grosso em peças de beleza quase singela, embora expressivas de nobres e carinhosos sentimentos universais” (O Estado de São Paulo, Caderno 2, 22 de agosto de 1996).

Este já era um dos frutos do projeto “Viola de cocho: da sensibilização ao resgate” que o professor Abel registrou junto à Universidade Federal de Mato Grosso e que culminou com o registro do nome “viola-cocho”, debate que envolveu o significado do termo “resgate”.

“Houve um desentendimento por causa de palavras há pouco tempo atrás. (pessoas) dizendo que cultura não se resgata, porque a ela está em constante movimento. Isso é um termo que se usa, eu concordo com isso, por exemplo, hoje nós temos os teclados e os sintetizadores eletrônicos. Eles são todos oriundos daquela linha do piano, do cravo e do clavicórdio, que veio lá do passado, então se você quiser fazer um trabalho sobre clavicórdio, você não vai resgatar o clavicórdio, porque ele está vivo hoje na pessoa dos sintetizadores, na pessoa do órgão, ele evoluiu. Agora o termo resgate se aplica, por exemplo, à *viola de cocho* que ia acabar sem que ela tivesse virado nada, ta certo? Ela veio até um certo ponto e continuava igual nas mãos de pessoas da terceira idade que estavam morrendo pouco a pouco, então aquela arte ia se perder, assim como se perde a arte dos índios (...) ninguém ousou pegar a *viola de cocho* e fazer com que ela evoluísse. Então aí cabe o termo resgate, sim.

Quando todas as implicações de seu ato de registro do nome *viola de cocho* como marca de empresa já estavam detalhados nos jornais, Abel viu advogados afirmarem que ele registrou a patente do instrumento e que haviam visto o processo, ao que ele rebateu: “Meu filho, você viu, mas você não leu. (Ou) então você não entende de empresa, você não entende de marca, você não entende de patente, você pode ser um advogado, mas isso é uma área nova e você não está entendendo”.Fato que

evidencia o pouco grau de desenvolvimento das relações capitalistas, pelo menos no seio da cultura.

Depois disso, seus adversários procuraram o Instituto Nacional e pediram uma cópia do processo de Abel e o “distribuíram na cidade, como se eu tivesse... Olha aqui a prova de que ele patenteou a viola”.

Alguns segmentos da televisão tiveram atitude semelhante. Em um espaço concedido pela televisão Centro América, retransmissora local da Rede Globo, para que ele pudesse esclarecer o mal entendido, a repórter após ter ouvido toda sua argumentação, perguntou: “mas quer dizer que você registrou a viola?” Em seguida desfiou um rosário de argumentos que ignoravam tudo o que ele havia falado. Desde então Abel passou a não se manifestar mais sobre o caso.

Para Abel não são os *cuiabanos de chapa e cruz*, como Seu Manuel Severino (artesão de viola de cocho) que estão brigando com ele e que define como incapazes de ferir com alguém, mas “são pessoas que se dizem detentoras da cultura. Elas acham que a cultura é delas, mas a cultura é um vento que passa, não pertence a ninguém”. Suas últimas palavras devolvem a acusação de descaracterização que recebeu: “o *cuiabano de chapa e cruz* está assistindo o *rasqueado* ser gravado de forma errada como está sendo feito e ninguém está falando nada, porque ele (o cuiabano) é incapaz de brigar”. Por fim reproduz o ritmo do *rasqueado* que o grupo de Roberto Lucialdo vem gravando e questiona: “Ele é que está mudando o *rasqueado*. Pergunta para ele se ele já viu se isso aqui é *rasqueado*. Isso para mim é *siriri*.”

Depois desta contenda Abel dos Santos gravou mais dois *compact discs* com o grupo de cururueiros dos bairros ribeirinhos de Cuiabá que tiveram repercussão nacional. Abel afirma que se mantém ainda nessa área pelo compromisso que tem com os cururueiros que dependem dele para ocupar o espaço que foi aberto.

#### 4.7. JAIME FREDERICO DE OLIVEIRA E OS “CINCO MORENOS”

O grupo “Cinco Morenos”, ao contrário dos anteriores, é um representante do *rasqueado* “primitivo” produzido pelos ribeirinhos. Isto porque este grupo compõe-se de ribeirinhos e dedica-se exclusivamente a um *rasqueado* de caráter apenas instrumental.

Como o próprio nome já diz são cinco os componentes. Dentre eles, quatro são irmãos. Os instrumentos que eles tocam são caixa, banjo, surdo, ganzá e violino-fone, um instrumento exótico, cuja aparência é bem próxima ao do violino, mas com uma grande corneta acoplada à barriga do instrumento, que permite a ampliação do volume de som, coisas do tempo em que não havia amplificadores.

A trajetória destas pessoas é, de modo geral, bem parecida. São geralmente lavradores, filhos de pais lavradores, que aprenderam a tocar algum instrumento participando das *Bandeiras de esmolação* que arrecadava donativos para as festas de santo. Surpreende o número de homens ribeirinhos das gerações mais velhas que sabe tocar algum instrumento. Isso parece não se confirmar para as novas gerações.

Em conversa com um dos componentes, Seu Raul Fortunato de Oliveira, o único que não é parente dos outros quatro do grupo, ficamos sabendo que entre os cinco filhos, três tocavam algum instrumento. Ele toca o violino-fone, os outros tocavam violino e pandeiro. O pai tocava sanfona, entretanto nenhum aprendeu a tocar esse instrumento.

Escolhemos narrar um pouco da vida e das idéias de Seu Jaime Frederico de Oliveira por dois motivos. Ele é o líder dos “Cinco Morenos” e como já se disse a trajetória de todos é muito parecida, ainda mais porque em sua maior parte são irmãos.

Jaime Frederico de Oliveira nasceu no mesmo lugar onde o encontramos morando há setenta e quatro anos. A localidade é beira-rio e chamava-se Sovaco. Seu pai era lavrador e chamava-se Leopoldo Frederico de Oliveira e sua mãe, Leopoldina da Silva, ocupava-se apenas da casa e dos nove filhos.

Seu Jaime conta que nessa vida fez todo tipo de trabalho, foi roceiro e por

último caseiro de chácara. Considera a música como uma atividade secundária.

Sua atração pela música nasceu do convívio com as festas de santo da localidade em que nasceu e das *bandeiras de esmolação* que participava desde menino. Seu pai foi *festeiro*, inúmeras vezes nas festas que realizavam para São Benedito, o Senhor Divino e para Nossa Senhora da Conceição, padroeira da capela de Sovaco.

Começou aos onze anos cantando, que era como os meninos podiam participar. Chamavam estas crianças de *foliãozinho* ou *rufiãozinho*. A *bandeira de esmolação* compunha-se de dois meninos e um homem que empunhava uma viola chamada *viola de pinho*. O homem precisava ser repentista porque em cada casa que chegavam, dependendo do santo que encontravam, era obrigado a fazer versos diferentes improvisados e rimados. O *foliãozinho* tinha de ser inteligente porque era ele que completava os últimos versos da canção.

Foi assim que aprendeu a tocar o violão: “Na hora que ta tocando, to cantando ali. Eu ficava ali olhando o dedo dele. Como que ele fazia no violão, marcando quantos trastes, a posição. Ele ia tomar banho, eu pegava o violão dele escondido e mandava brasa. Tudo escondido”.

Isso porque as bandeiras iam longe, duravam até três meses.

A gente saía longe, saía rio abaixo. Esse donativo, a gente saía longe. Saía nesse rio abaixo aí pegava e passava três meses. Pegava a canoa aqui, descia e ia embora. Sempre o costume era: pegava a canoa aqui, vamos supor, aqui no Bonsucesso. O festeiro era daqui. Pegava a canoa aqui no Bonsucesso e já ia embora, ia descendo, ia descendo, ia entrar na boca do rio Pirai. Pra baixo de Barão do Melgaço. Saía em Mimoso e vinha subindo o rio.

Quando chegava à noite, paravam em alguma casa para pousar. Estes lugares eram conhecidos como *pouso da bandeira*: “Jantava e aí vinha o baile. Tocava até as dez horas da noite. Tinha a reza antes do baile e aí o baile. Isso era a tradição que tinha. Vamos rezar primeiro pra poder... A tradição daquele tempo era uma tradição sadia. Hoje fazem uma reunião qualquer, já tão fazendo uma dança, naquele tempo não”. Numa destes pousos, Seu Jaime conheceu sua esposa.

Durante esse tempo sobreviviam de um *vencimento* que recebiam. Todos ganhavam de acordo com a sua função: o tocador de violino ganhava mais, o de violão

outro valor e o que tocava caixa um pouco menos.

O donativo que recebiam era chamado de “jóia”. Quando ganhavam um bezerro diziam “ganhamos um mamote de jóia”. Durante a bandeira toda, chegavam a arrecadar até 50 a 60 bezerros que eram todos consumidos nos quatro ou cinco dias que durava a festa, quando todos comiam de graça:

todo mundo só de graça. nesse tempo não tinha nada de vender. era dado mesmo. Comia, como diz o ditado, distraçado mesmo. Naquele tempo, festa não era como hoje. Qualquer um sozinho, toca-disco ta fazendo baile. Naquele tempo não. Era conjunto. Era conjunto musical, não era essa gritaria que é hoje. Porque hoje, a gente vai no baile, a gente não escuta música. É só grito. Hoje conjunto que não tem cantor, não é um bom conjunto. Era só instrumento de sopro. Não tinha nada dessa gritaria, não. Era só instrumento mesmo.

Nas festas tocava principalmente sambas, bolero, baião e *rasqueado*. Seu Jaime frisa que não havia pagode: “pagode veio lá de fora. Aqui é samba, bolero, baião”. Por isso, insiste: “Nós queremos é tocar. Não queremos cantar. Esse é um dos motivos porque nós não colocamos cantor até hoje. Pode ser que nós estejamos perdendo, mas nós não vamos sair da tradição nossa. Nós não vivemos exclusivamente disso, então nós vamos manter a nossa tradição”.

Aos quinze anos o rapaz já não agüentava mais cantar. A voz já estava mudando. Então se quisesse continuar na bandeira, tinha que tocar um instrumento. Seu Jaime aprendeu primeiro a tocar caixa. Depois, aos dezesseis anos, já tocava o violão. O violão era bom para fazer serenatas, outra coisa que Seu Jaime apreciava e que acabou. Quando iniciou o trabalho com conjunto, passou para o banjo porque o som era mais alto que o do violão.

Os “Cinco Morenos” quem iniciou foi um outro irmão, já falecido, de Seu Jaime chamado Teodorico Ângelo de Oliveira. No início eram apenas três integrantes: o Teodorico, seu irmão Jurandir e um outro parceiro da Várzea Grande. Um dia, foram vistos por um artista plástico, João Sebastião Silva, com uma *bandeira de esmolação* na Várzea Grande. Foram então convidados para tocar na exposição que o artista estava fazendo na UFMT. Nessa ocasião, João Sebastião arranjou mais dois para tocar e disse que eram os “Cinco Morenos” dando nome ao grupo.

O impulso maior ao grupo aconteceu quando foram convidados por Glorinha Albuês para tocar *rasqueado* em uma peça de teatro “Cuiabá: rio abaixo, rio acima”, que ela estava ensaiando. Ensaíram quatro dias por semana à noite durante vários meses, sem receber qualquer tostão, mas no final veio a recompensa. Fizeram isso porque estavam interessados “em passear” diz o Seu Jaime. Gloria Albuês disse que a peça viajaria para São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. E assim foi.

A peça representou Mato Grosso no Projeto Mambembe e viajou para estes locais. Foram onze dias viajando. Seu Jaime conta como conseguiu dispensa do trabalho de caseiro.

Dez, doze anos (trabalhando). Nunca tinha gozado umas férias. Eu quero uma férias. Porque eu tenho que fazer uma viagem e essa eu não posso perder. Ora, você vai deixar de trabalhar? (perguntou o patrão) Não, eu acho que eu tenho direito a uma férias. Que quero uma férias. Eu não vou perder sabe porque? Meu sonho era passear no Rio de Janeiro. E táí, eu vou passear e vou ganhar dinheiro. Eu acho que eu não sou diferente dos outros.

Durante o período que esteve fora, Seu Jaime conta admirado que só trabalhava duas horas por noite. Ele diz: “era a maior mordomia”. Fizeram tanto sucesso que foram convidados para uma apresentação só do grupo em Três Rios.

Sobre a peça ele diz: “era linda. Tinha história de índio, de garimpeiro, de pescador, de poaieiro, de artesão”. Destacou que a peça retrata também um costume antigo, dos tempos em que havia abundância de peixe, e que se fazia o *azeite de peixe*<sup>14</sup>.

Seu Jaime lembra dos inúmeros eventos que participaram na época dos governos de Frederico Campos e de Júlio Campos. Cita a inauguração do Centro de Convenções de Goiânia, na qual o Mato Grosso participou com uma barraca que reproduzia um rancho de palha com os “Cinco Morenos” tocando em seu interior. No final obtiveram o primeiro lugar. Reclama dos governos posteriores que nunca se lembram deles quando promovem algum evento. Para ele “os governantes de hoje têm

---

<sup>14</sup> O azeite de peixe é produzido a partir do cozimento de lambaris e da retirada da gordura que bóia por cima do caldo. Depois de pronto não tem gosto de peixe.

vergonha de mostrar a cara do estado deles. Não sei se é por vergonha ou é por... nós não temos capacidade de representar num evento desse... Não sei o que foi, que num chamaram nós. Porque num evento desse, a gente era pra estar lá. Ano passado nós também não participamos.”

Seu Jaime explica como o grupo trabalha.

Nós não somos músicos, somos curiosos. Nenhum de nós somos compositor. Nós não ensaiamos também. Nós não somos como essas bandas que todo dia ta ensaiando. Ele sola, nós acompanhamos ele. Nós somos inteligentes. Às vezes nós chegamos lá... Vamos falar tudo. Chega lá, ele sola uma música, nós vamos acompanhando ele. E até acompanhos sem erro. Porque sem ensaiar, nós não passamos ele, e ele não fica pra trás. Nós somos inteligentes. Eu acho que nós somos inteligentes. Nós, graças a Deus, temos uma cabeça muito boa, pra gravar música dos outros.

Em relação ao *rasqueado*, ele mostra que conhece pouco do trabalho que vem sendo desenvolvido pelos grupos do “centro” da cidade.

Hoje não existe *rasqueado* novo. O único que ta tentando fazer um *rasqueado* novo aí é o Pescuma com o Henrique e o Claudinho. Ninguém não mexe com isso. Quer fazer, mas umas outras músicas. *Rasqueado* ta iniciando voltar outra vez. Já têm muitos adeptos de *rasqueado* já. Tão achando que deve voltar. Como o Henrique e Claudinho com o Pescuma tão firme no *rasqueado*.

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Note-se que para esse músicos, os caminhos para a música e para o vínculo com as manifestações populares se deram através dos laços familiares e de amizade. No caso do ribeirinho, a ligação com a música vem também através da religiosidade.

ELIAS (2000) ao estudar uma pequena cidade do interior da Inglaterra, viu que, do ponto de vista dos indicadores sociológicos, era muito homogênea, mas dividia seus habitantes, segundo um princípio de antigüidade, que permitia aos moradores mais antigos se perceber e serem percebidos como melhores que os moradores mais recentes que eram estigmatizados. A partir daí, o autor realiza uma pesquisa, na qual busca mostrar as propriedades gerais das relações de poder.

Nesse estudo o autor salienta que o exame a respeito da relação indivíduo e sociedade, traz implícita a questão de qual é o lado dominante nessa polaridade. A preocupação que, segundo ele, está realmente embasando este tipo de leitura, é a da liberdade do indivíduo frente à sociedade. Muitos não podem aceitar que o sujeitos restrinjam sua liberdade em função de seus laços sociais. Em seu caso específico, assim como no caso da presente análise, percebe-se que os grupos limitam o grau de decisões dos agentes sociais. ELIAS (2000: 185) conclui: “as configurações limitam o âmbito das decisões do indivíduo e, sob muitos aspectos, têm força coercitiva, ainda que esse poder não resida fora dos indivíduos, como muitas vezes se leva a crer, mas resulte meramente da interdependência entre eles”.

## 5. CUIABANOS DE CHAPA E CRUZ” VERSUS “PAUS-RODADOS”

Casa de Bembém (Chapa e Cruz)  
Compositoras: Vera Baggetti e Zuleica Arruda

*Eu me orgulho de ser um cuiabano  
De chapa e cruz,  
Confesso e não me engano.  
Moro na pracinha  
Perto da prainha  
Sento na porta  
Para ver as moreninhas*

*Gosto de um amargo.  
Ventrecha de pacu,  
Mojica de pintado,  
E bagre ensopado  
Danço um rasqueado.  
Na casa de Bembém  
Como de bolo de arroz  
E de queijo também.*

Cuiabá, capital do Mato Grosso, é uma cidade incrustada na margem esquerda do Rio Cuiabá, cujo vale, no seu entorno, é conhecido como Baixada Cuiabana, a mais ou menos 177 metros do nível do mar. Logo abaixo, distante a menos de sessenta quilômetros da capital, situa-se a imensa planície formadora do Pantanal que se expande para além das duas margens do rio. Do lado esquerdo, a menos de cem quilômetros ergue-se altaneira a Chapada dos Guimarães. A localização geográfica faz dessa uma das cidades mais quentes do país.

O clima alterna uma estação chuvosa e outra seca. Essa alternância reflete-se na forma bem regional de marcar o tempo: o “tempo das águas” e o “tempo da seca”. O *tempo das águas* inicia-se quando as primeiras chuvas caem em setembro, denominadas “chuvas do caju”, anunciando as frutas maduras. As chuvas vão se adensando de novembro a março e provocam várias enchentes. Espera-se que a última e mais severa ocorra sempre no dia de São José, padroeiro dos agricultores, em 19 de março. Esta é conhecida como “enchente de São José”. Depois as chuvas começam a escassear, findando em abril, quando tem início o “tempo da seca”, que grassa o solo até agosto, o “tempo das queimadas”.

É neste cenário que as vozes da *cuiabania* vão se manifestar, tendo como tema as especificidades da vida local e sua própria maneira de conceber o mundo em que vivem.

Desde a década de 70, quando aumentaram assustadoramente as imigrações, a cidade de Cuiabá vive um novo surto de mobilização em torno do cultivo das tradições locais e do modo de ser cuiabano. Estima-se que entre os anos de 1970 e 1980 a população tenha sido incrementada em mais 115.980 pessoas, um crescimento de 280%. (FREIRE, 1997:177). Esse crescimento súbito mudou a face da cidade e a vida de seus habitantes. Levantou também a preocupação entre muitos segmentos com a possibilidade de “extinção” do *modo de ser cuiabano*. Muitos se organizaram para *preservar, divulgar e recuperar* elementos da tradição e da cultura locais.

Esse movimento, que ficou conhecido como *cuiabania*, gira em torno, sobretudo, dos costumes particulares da região da Baixada Cuiabana, que engloba não só a capital do estado, mas também cidades como Várzea Grande, Poconé, Livramento, Chapada dos Guimarães, Santo Antonio do Leverger, Diamantino. Existe uma proximidade nos traços culturais de todos os primeiros focos de colonização do estado. Esta região distingue-se de outras no Mato Grosso, de colonização mais recente, onde predominam os sulistas, principalmente gaúchos e paranaenses.

O espectro de manifestações culturais selecionadas como marcas distintivas do “ser cuiabano” é composto a partir da rica bagagem que constitui as culturas populares do estado de Mato Grosso. Dentre estas, as festas de santo, sobre as quais, na década de 1970, vozes na imprensa local alertavam para o seu enfraquecimento. Estas festas estão sendo reavivadas. Acompanhadas de *comidas típicas* espalham-se por todas as classes sociais e assumem diferentes formas.

A culinária regional é ensinada na televisão e pode ser degustada em dois restaurantes *típicos*. Um deles já com vinte anos dedicados a servir *mojica de pintado, farofa de banana, maxixe recheado com carne, arroz de Maria Isabel, carne seca com banana verde* e outros quitutes que estimulam, em turistas e ‘nativos’, o apetite pelo exótico. Os meios de comunicação deliciam-se em exhibir programas nos quais explora-

se as marcas distintivas e identificadoras das diferentes regiões do país.

Além da cozinha, a cerâmica, a tecelagem e os trabalhos em madeira expandem seu mercado principalmente ao turista que procura algum objeto típico, *autêntico*, que comprove: “-estive aqui ”!

Há também na capital um pequeno mercado de publicações, que relata memórias de “nativos”: prosa e verso sobre o cotidiano, fatos pitorescos, dicionário do falar cuiabano. Nestas produções predominam temas do passado.

Inúmeras manifestações populares ainda sobrevivem no estado. O *Congo*, a *Cavallhada*, a *Dança dos Mascarados* entre outras atividades populares como as rodas de *Siriri* e *Cururu* são destaque quando o assunto é a tradição local.

Os ritmos musicais como o *Chamamé* e a *Guarânia* - influências dos países platinos - e o *Rasqueado* e a *Lambada* têm um mercado local de discos, publicações e *shows* que subtrai fatia importante do mercado de consumo de outros produtos nacionais.

Atualmente, apesar de existirem muitos e diferentes locais de celebração da *cuiabania*, é em torno do *Rasqueado* que maior número de pessoas se reúne. O *Rasqueado* cujas letras sempre enaltecem os costumes, as tradições e o amor por Cuiabá, parece onipresente na vida social. É tocado no rádio, apresentado na televisão, nos shows em praça pública, nos comícios e bares, nas festas de santo e restaurantes. Enfim, é o principal veículo na difusão das representações do que é ser cuiabano.

Um dos movimentos mais conhecidos, o *Instituto Cuiabália*, fundado em 1994 é, segundo seu presidente,

[...] um projeto cultural, artístico e pedagógico que incentiva nos alunos o gosto pela cultura, através da confecção de brinquedos com sucatas e papéis como: bilboquês, pandorgas e flores de papel; brincadeiras de roda, jogo de bolitas, pequenas dramatizações, tendo, como alegoria, as lendas do Minhocão do Pari, a Dança do Boi à Serra e a Mãe do Morro. O ponto alto do Projeto Cuiabália é a aprendizagem dos primeiros passos *do rasqueado e o cantarolar das músicas cuiabanas*. Os hinos têm também um lugar de destaque [...] (CAMPOS, 1999: 15)

Os *saraus cuiabanos* foram definidos e justificados, por seu principal organizador, Professor Benedito Pinheiro de Campos. A estratégia de alguns dos

agentes da *cuiabania* revela um desejo de reassumir o controle sobre suas pessoas e de reforçar laços de caráter pessoal.

[...] há tempos atrás, quando a sociedade cuiabana cultivava os saraus – reuniões familiares com manifestações artísticas – havia o cultivo mais estreito não só das amizades, como também do culto às tradições culturais. Hoje o crescimento e outros fatores do próprio progresso distanciaram o cuiabano desses convívios salutares. Por isso sentimos a necessidade de sensibilizar as pessoas que aqui habitam para um entrosamento maior, motivando reuniões autenticamente artísticas e culturais no seio da própria família (CAMPOS, 1999: 152).

Essas palavras podem ser interpretadas da forma proposta por BALANDIER (1997: 198)

Em graus variados, a busca de novas formas de identidade e de estilos de vida diferentes em culturas alternativas, a experimentação visando criar unidades calorosas propícias às relações pessoais e intensas, e a diversificação das formas de engajamento onde a pessoa deve investir, tentaram realizar essas “revoluções minúsculas” ainda em voga nos anos 70

O *Muxirum* é outro grupo importante neste movimento. Desenvolveu atividades no período entre 1989 e 1999<sup>15</sup>. Formado por intelectuais da elite cuiabana e por membros de tradicionais oligarquias da cidade, organizava a presença “cuiabana” em desfiles nas datas cívicas, no 07 de setembro ou no aniversário da cidade; incentivava a construção de monumentos a *personagens importantes* para a cidade. Tomou iniciativas para estimular a realização de festas de santo, sobretudo a de São Benedito em diversos bairros da cidade. Caracterizou-se por uma apropriação de expressões populares como a expressão “muxirum”, “viola de cocho”, “siriri”, “cururu”, historicamente consideradas por este grupo como “coisa de gente de beira de rio”, transformando a chamada cultura do povo em insígnias da elite.

O Muxirum, tal como o *Rasqueado*, também representa uma estratégia com forte conteúdo de reterritorialização, entendida como o fortalecimento de vínculos num espaço concreto. Na medida em que suas encenações nas ruas da cidade voltavam-se

---

15 Em entrevista, um dos seus presidentes, Ulysses Calhao, declarou que a desmobilização do Muxirum deve-se ao fato de ele não estar mais interessado em continuar desenvolvendo um movimento, que hoje, considera muito apegado com o passado.

para o que representa ser cuiabano, enquanto que nas festas cívicas organizava manifestações de Siriri e expunha outros símbolos da cuiabanidade.

Além disso, o grupo do Muxirum buscava formas de manter os antigos nomes de algumas praças e recuperar os nomes originais das ruas do núcleo urbano inicial. O grupo preocupou-se também com a construção de monumentos públicos. Lutou ainda pela revitalização das festas de santo, sobretudo a de São Benedito. A revitalização da Festa de São Benedito não foi pensada apenas para a Paróquia Central, junto a Igreja do Rosário, mas também visou vários bairros da cidade: evidência de um desejo de reestabelecimento de vínculos pessoais mais fortes em torno de manifestações consideradas próprias da vida na cidade. Aliás, um dos principais motivos do grupo ter-se organizado foi, segundo Ulysses Calhao, um de seus fundadores, a preocupação com a preservação do patrimônio histórico da cidade. Para isto foram Inspirados por outro grupo que agia dessa forma em Paris, onde Ulysses viveu e trabalhou por sete anos.

Baseado numa estratégia mais territorializada, ou seja, com ações voltadas para locais onde relações sociais face a face acontecem, marca um modo de pensar as identidades mais próximo daquele que norteou a construção da nação no final do século passado e no início deste, fundamentado em referentes tradicionais de identidade de que fala CANCLINI (1997:35,141). O *muxirum* pode ser caracterizado como uma forma moderna e territorial de construção de identidades.

Lenine Póvoas, um dos integrantes do *Muxirum Cuiabano*, escreveu um libreto dedicado à *Cuiabanidade*. Ao defini-la diz que muitos pensam que se trata de (...) *um presumível posicionamento bairrista dos cuiabanos, com características de segregação grupal, de hostilidade aos que vêm de fora e com objetivos de conservar intocáveis alguns hábitos e maneira de falar.* (PÓVOAS, 1987: 5) O autor, entretanto, recusa essa definição com base em uma característica cuiabana que ele considera essencial, a hospitalidade e diz:

A hospitalidade constitui uma tradição entre os cuiabanos e dela não abriremos mão. nem mesmo que pessoas acostumadas à vida nas 'selvas de pedra', que não cumprimentam nem

falam com os vizinhos nem com colegas de trabalho aos quais não tenham sido formalmente apresentados, venham a constituir maioria em nossa cidade. (PÓVOAS, 1987: 5-6) [...] O ideal que todos que vêm de fora, para dirigir empresas, para exercer profissões liberais, ou ‘diretamente’ para lecionar em Universidade, deixassem os hábitos segregacionistas do paulistano (que só fala com o vizinho ou com o companheiro de trabalho depois de ter sido formalmente apresentado, e depois nem sempre) e se adaptassem à vida cuiabana, acolhedora e hospitaleira, e se entrosassem na nossa melhor sociedade (PÓVOAS, 1987: 16).

Sua voz revela uma face interessante da *cuiabania*: o desejo de que os laços entre os indivíduos voltem a ser pessoais, intensos; que haja compromisso e respeito entre as pessoas, os quais, segundo ele, não mais existem.

A letra do *rasqueado*, citado no início do texto, segue na mesma direção.

Eu me orgulho de ser um cuiabano  
De chapa e cruz,  
Confesso e não me engano.  
[...]

*Moro na pracinha  
Perto da prainha  
Sento na porta  
Para ver as moreninhas*

A princípio, já nos chama à atenção uma referência a costumes de um tempo passado, mas com a ação conjugada no Presente do Indicativo. Nos jornais da década de 70, via-se a elite letrada conclamar os moradores a abandonar justamente esse costume considerado então “provinciano” de trazer as cadeiras para a calçada para conversar e observar os transeuntes. Hoje, não apenas como resultado das reclamações, mas sobretudo como fruto das imposições da violência que caracteriza a vida urbana, hábitos desta natureza já não são vistos.

[...] Gosto de um amargo,  
Ventrecha de pacu,  
Mojica de pintado,  
E bagre ensopado [...]

O consumo do peixe, a que se refere o verso acima, era muito comum em um tempo em que o Rio Cuiabá tinha águas límpidas e caudalosas. Um informante ribeirinho contou que nessa época, início do século XX até anos 50, não existia a figura do pescador enquanto profissão, porque havia peixe para todos pescarem. A

abundância era tanta que os alunos levavam peixe frito na merenda.

Essa tensão passado/presente denota um apego a um tempo em que a vida na cidade podia ser caracterizada por uma frase insistentemente repetida pelos “nativos”:  
*todos se conheciam.*

É em contextos assim que categorias como *cuiabano de chapa e cruz e pau-rodado* são construídas, pois como diz MAGNANI (1996: 48): “O ‘padrão aldeia, por exemplo, estabelece distinção clara entre ‘os de dentro’ (reconhecidos por pertencerem a uma cadeia de obrigações recíprocas) e ‘os de fora’ (que devem ser evitados, ou encarados com cautela, desconfiança)”.

A entrada de imigrantes e as rápidas transformações na cidade geraram conflitos entre esses dois grupos: ‘os de dentro’ e ‘os de fora’. Alguns destes são expressos em jornais:

[...] nós – cuiabanos de quatro costados<sup>16</sup> – às vezes nos sentimos espremidos contra a parede, porque onde quer que a gente vá só se ouve um sotaque estranho sem nossos tradicionais txês e djês e, nem que não se deseje, muita gente gosta de falar mal dos “cuiabanos”(sic). Isso dói! Dói demais! (Jornal Diário de Cuiabá, 17/04/1994)

Outro exemplo, que põe em cheque a tão cantada hospitalidade dos cuiabanos e demonstra o conflito, é fornecido por um depoimento de uma cuiabana que se diz de “quatro costados”:

Habitada por pessoas que se conheciam entre si, Cuiabá era um reino de amor e paz. Mas são passados 175 anos e os problemas se elevam a cada dia que passa. Logo, talvez o governo tenha que fazer como em outros estados e, possivelmente, passe a dificultar a entrada de tantos brasileiros oriundos dos outros brasis. Porque até o mangue voltou a dar lugar a novas casas de moradores. (Depoimento a jornalista Marta de Arruda em 1994, Diário de Cuiabá) (CAMPOS, 1999: 176)

É preciso dizer que a preocupação com a imagem da cidade e de seu morador frente ao “outro”, configurado como o forasteiro que vem de centros considerados mais *modernos*, não é um fenômeno exclusivo do presente. Ela tem uma profundidade histórica que mesmo não sendo o alvo principal desta pesquisa, não pode passar despercebido, caso se pretenda compreender alguns dos motivos que colocaram esses

---

<sup>16</sup> Que tem os quatro avós nascidos em Cuiabá

dois grupos em conflito.

GALETTI (2000), em sua tese de doutorado investigou como foram construídas as representações sobre Mato Grosso e sua gente na obra de viajantes, intelectuais e dirigentes brasileiros e mato-grossenses em meados do século XIX e princípios do XX.

Desde essa época, quando o projeto de construir a pátria começa a inquietar os intelectuais brasileiros, o *sertão* e, especificamente, o Mato Grosso coloca-se como um problema nesse processo.

Durante o Período Colonial, no qual ocorreu o desbravamento e ocupação do território ao qual Mato Grosso viria a fazer parte, duas categorias - *sertão* e *fronteira* - tiveram um papel de destaque na imagem que este estado manteria ao longo de toda a sua história. Primeiro, junto às camadas intelectuais dos centros - Rio de Janeiro e São Paulo - que, sob critérios políticos e econômicos, eram considerados os mais dinâmicos do país. E mais tarde junto às amplas populações destas regiões.

Aquilo que se qualificava no início do processo de expansão das fronteiras da Colônia como *sertão* era caracterizado como a vastidão de espaços desconhecidos sob domínio dos povos ditos *selvagens*. Categoria composta em oposição ao espaço já conquistado pela Metrópole, o *sertão* era visto como “espaço em estado bruto, primitivo, inculto, lugar que está fora da ordem” (GALETTI, 2000: 48).

A descoberta de ouro na região onde hoje se situa a capital do estado promoveu um avanço da ocupação portuguesa com a afluência de milhares de pessoas para a área, delineando a concepção do Mato Grosso enquanto espaço de *fronteira*, ou seja, “espaço geográfico em que um povo em expansão toma contato com outros povos de culturas diferentes” (GALETTI, 2000: 62). Esse contato passou a ser cotidiano, depois de terem sido descobertos ricos veios de ouro em 1719 por Paschoal Moreira Cabral, às margens do rio Coxipó-Mirim e em 1722 as lavras do Sutil, às margens do

córrego Prainha, pelo sorocabano Miguel Sutil<sup>17</sup> que vieram a dar surgimento ao núcleo urbano em 1727, denominado então de Vila Real do Bom Jesus de Cuiabá.

A descoberta do ouro além de promover a idéia de *fronteira* enquanto zona de contato entre o *selvagem* e o *civilizado*, permitiu também realçar a *fronteira* como “um espaço novo e promissor, onde os indivíduos poderiam concretizar os sonhos de uma vida melhor, de promoção social, de enriquecimento fácil,<sup>18</sup> ainda que para tanto fosse necessário afrontar perigos e vicissitudes e, no limite, a própria morte” (GALETTI, 2000: 65). Este elemento foi amplamente utilizado para atrair contingentes populacionais para a região, aos quais foi incentivada a miscigenação que mais tarde serviu de argumento para caracterizar os nativos de incapazes para o *progresso* e para a *civilização*, em consonância com as teorias racistas que vigoravam na Europa e no Brasil.

A imagem "deteriorada" da cidade foi propagada, sobretudo, por viajantes, comerciantes e administradores, em sua maior parte, estrangeiros espantados com a monotonia do lugar, com a sensação de "imobilidade" no tempo e no espaço que a capital mato-grossense despertava. Alguns se surpreenderam porque encontraram algo mais que "uma aldeia de índios no sertão" (GALETTI, 2000: 124). Aliás, até a década de 70 é possível ainda ver com recorrência a imagem da capital mato-grossense como

---

17 Foram os bandeirantes paulistas que deram início a ocupação da região e até os dias de hoje muitas dos santos cultuados, das festas, danças e da culinária são herança destes desbravadores. O furrundum, foi apresentado no programa Globo Rural como um representante da culinária tradicional do Vale do Paraíba. Nesse caso era feito a partir do cozimento da cidra com a rapadura e gengibre. Em Cuiabá, o doce é considerado um patrimônio cultural da região e preparado hoje a partir do cozimento do mamão com a rapadura e gengibre. Os habitantes mais antigos afirmam que nos velhos tempos o doce era composto a partir do caule do mamoeiro ralado e não do mamão verde.

lugar de "índios e onças", ou seja, acreditava-se que em Cuiabá era possível ver circular índios e onças em plena cidade.

Via de regra, os relatos do final do século XIX e início do XX frisam a distância, o isolamento do resto do país como os motivos da estagnação local e a permanência do "aspecto colonial" da cidade. A presença predominante de população negra e indígena, assim como o sotaque acastelhanado e o culto de um "bairrismo exagerado" suscitam aos narradores uma imagem exótica, de gente estranha à nação, mas ao mesmo tempo, de guardiões da pátria. Mato Grosso, e especificamente sua capital, aparece nestes relatos como "fronteira da civilização", "limite da nacionalidade" (MACIEL, 1992: 20).

Já nos primeiros anos do século XX, em consonância com o ideário racista que vigorava na Europa, todos os males referentes aos costumes da população eram atribuídos à mistura de raças: baixa frequência de casamentos, "licenciosidade" das mulheres, desamor com o trabalho, criminalidade, mendicância.

A presença da fome, derivada do descuido com as plantações que o investimento nas minas de ouro significava, somada a fama de cidade insalubre, veementemente recusada pelas elites locais, devido às constantes epidemias de cólera, varíola, febre amarela, malária, difteria, lepra, gripe concorria para a confirmação da pecha de povo doente e "depauperado", exemplarmente utilizada nos conflitos e

---

<sup>18</sup> Note-se que este elemento das representações de fronteira aparecem de certa forma na definição de *pau-rodado*

ameaças separatistas que os sulistas impunham às lideranças nortistas (MACIEL, 1992: 47).

As lutas entre as lideranças políticas, os conhecidos "coronéis", assumiam na região conotações extremamente sangrentas, desmentindo os que acreditavam que a péssima imagem de Cuiabá era responsabilidade apenas de sua população pobre. Logo após a Proclamação da República cresce continuamente a resistência das lideranças do sul frente à centralização político-administrativa que o norte, tendo à frente Cuiabá, exercia. Os conflitos que se resolviam na maior parte através das armas, "transformaram o estado de Mato Grosso no 'império dos bandidos' aos olhos da opinião pública do país (...)" (MACIEL, 1992: 39).

A invisibilidade social da população de Mato Grosso permitia que a região fosse classificada como um imenso *vazio demográfico* que carecia de ser conquistado e integrado. Via-se com suspeita a possibilidade de seu ingresso na nação. De certa forma, a elite letrada carioca e paulista viam Mato Grosso da mesma forma que os europeus viam o Brasil, como um lugar de "atraso", de "incivilidade", pois *barbaro* é sempre o "o outro". Como conclui GALETTI (2000:158):

eles (os viajantes) puderam enxergar em Mato Grosso, a exemplo do que viram outros viajantes europeus e norte-americanos que percorreram regiões assim *remotas*, um cenário perfeito para localizar a *barbárie*, comprovar teorias de inferioridade racial e, simultaneamente, afirmar a superioridade do espírito empreendedor, da ciência, da técnica e do capital oriundos do *mundo civilizado* na promoção do *desenvolvimento* ou *evolução* desses espaços. E assim, ajudaram a definir o lugar de Mato Grosso na geografia e na história da *civilização*: respectivamente, nos *confins* do mundo e no limiar da marcha evolutiva em direção ao progresso.

Essas representações foram incorporadas pela elite letrada tanto do país, como do estado, instruída geralmente nas universidades do Rio de Janeiro, que por sua

vez, procurou imputar o estigma que recebia “de fora” às camadas populares.

GALETTI (2000) demonstrou que a elite letrada compreendia a realidade da vida em Cuiabá com as lentes das doutrinas evolucionistas e racistas, que predominavam no ambiente intelectual europeu e brasileiro à época. Esta elite assumiu o olhar deste “outro” e mobilizou-se em um amplo projeto modernizador para “melhorar” a imagem do estado nos grandes centros e *civilizar* as camadas populares, consideradas as responsáveis pela péssima reputação da região em outros lugares do país. Com este objetivo, as camadas letradas de Cuiabá fundaram em 1919 o Instituto Histórico de Mato Grosso e em 1921 o Centro Mato-grossense de Letras, visando o registro da memória e o culto às tradições locais.

Para as camadas populares, este segmento reservou campanhas *civilizadoras* que MACIEL (1992) revelou os detalhes de ações que visavam eliminar muitas das suas manifestações culturais, vistas como sinais de atraso e barbárie. Assim terminaram as *Congadas*, as *Procissões de Fogaréu* e as *Touradas do Campo D’Ourique*. Até mesmo o costume de banhar-se nos rios cristalinos da região era visto como um sinal de provincianismo, pouco condizente com a vida urbana e a condição de habitantes de uma capital. Hoje não é, entretanto, incomum um *rasqueado* mencionar esses banhos.

O próprio traçado urbano foi remodelado em função do desejo de modernidade que impulsionava os intelectuais da capital do Mato Grosso. O córrego Prainha (Figura 15), afluente do Rio Cuiabá que cortava a cidade, foi canalizado e atualmente só existe na memória de quem viveu esses tempos. O motivo disto: construir uma avenida ampla (Figura 16), sinal de modernidade, em contraste com as ruas estreitas, comuns no centro histórico da cidade (Figura 17) e que assinalavam sua origem colonial e mineira.

A população nativa, constituída predominantemente por índios e “pessoas de cor”: do negro ao moreno claro, era vista como incompatível com a modernização, pois avessa ao trabalho sistemático. Almejava-se a vinda de imigrantes, tal como sucedeu em outros estados da federação. Tomava-se principalmente São Paulo e Rio de Janeiro,

em franco progresso e industrialização, como ideais a serem perseguidos.

"Orgulhosos de um suposto passado de glórias, conquistas e riquezas, constantemente lembrado, os cuiabanos sempre pensaram em si próprios como os responsáveis pela guarda das mais puras tradições mato-grossenses".(MACIEL,1992:64) Para realizar o projeto de modernização, tomaram para si a tarefa de erguer os pilares que constituíram a identidade local com base na "origem" do povo mato-grossense, em especial do cuiabano como descendente direto dos destemidos bandeirantes paulistas, estabelecendo um vínculo com o estado de São Paulo, em franco progresso e industrialização, excluindo as camadas populares, vistas como fonte de estigma. Atualmente, ainda que a identidade cuiabana continue sendo um problema, os motivos e os elementos atualizados são outros.

A Marcha para o Oeste de Vargas (1938), assim como o Plano de Integração Nacional dos militares (anos 70) conseguiram o que as linhas telegráficas de Rondon não haviam alcançado: trazer mão-de-obra de fora. Estas levas de migrantes vieram, sobretudo do Sul e Sudeste. Nas colunas sociais dos jornais da década de 1970 os recém-chegados dignos de nota eram chamados de *bandeirantes* e suas casas de *tabas*, fazendo referência ao mito bandeirante e aos primeiros habitantes e promovendo "a coesão simbólica entre os 'antigos' e 'novos bandeirantes' que chegam para desbravar os últimos sertões do Brasil" (GALETTI,2000: 320).

O furor de modernização deu lugar à nostalgia do passado. Os poetas locais, nas letras de *Rasqueado*, enaltecem os inúmeros becos da cidade, alguns engolidos pela grande avenida apelidada de Prainha, que surpreende os recém-chegados que não atinam para o porquê deste nome numa avenida onde não existe rio próximo.

Um trecho de *Pelas ruas de Cuiabá, rasqueado* de Vera e Zuleica exemplifica o que se fala:

Beco do Urubu,  
Beco do Candeeiro,  
Beco da esperança,  
Ainda hei de te encontrar!  
Ando na Rua de Baixo,  
Busco na Rua de Cima,

Largo da Mandioca,  
Em que direção devo te achar? [...]

Em outro *rasqueado*, intitulado *Cadê meus becos?* de Moisés Martins e Pescuma, encontramos:

Cadê meus becos?  
Beco sem um cara chamado Chico,  
Sem “moagem”, sem “fuchico”[...]  
Sem pagode, sem *rasqueado*  
Não é beco não!...[...]

A partir da entrada de imigrantes, o “outro”, que anteriormente era representado por aqueles que moravam fora do estado, nos grandes centros dinâmicos do país, e que se confundiam com esta dinamicidade e com o desenvolvimento econômico, tão almejado, passa a compartilhar do cotidiano da cidade e traz, para o dia-a-dia, a imagem estigmatizada que tem do “nativo”, e que este era obrigado a enfrentar quando eventualmente se deparava com alguém vindo *de fora*.

Este acidentado encontro entre região e nação, entre “os de dentro” e “os de fora”, entre um padrão de cidade pequena e um padrão de cidade grande produziu duas categorias que sintetizam esta complexa relação: *cuiabanos de chapa e cruz* e *pau-rodados*.

*Cuiabanos de chapa e cruz* designa todos os que nasceram e vão morrer em Cuiabá. *Chapa* é uma expressão relativa à fotografia no documento de identidade, antigamente chamada *chapa*. *Cruz* é uma alusão à morte e a ser sepultado *na própria terra*. É possível encontrar também a designação: *cuiabanos de quatro costados* ou *cuiabano de pé rachado*. Expressão que nos faz lembrar a afirmação de Lévi-Strauss de que os mitos de origem sempre aludem a algum personagem com defeito no pé.

O registro mais antigo da categoria *pau-rodado*, até agora encontrado, está no livro de memórias do engenheiro Cássio Veiga de Sá (s/d), intitulado *Memórias de um cuiabano honorário: 1939-1945*, no qual o autor já fala da existência desta expressão e a define:

Às vezes chegava ao Jardim alguém desconhecido que era chamado de ‘pau-rodado’. Essa expressão resulta de uma comparação com as enchentes. Especialmente nessa época dos

roçados feitos rio acima para cultivar a terra, era aproveitada a galhada para lenha, e os troncos que restavam vinham na enchente fluuando rio abaixo. Eles vinham rodando na força da correnteza. Daí aplicar-se a expressão às pessoas que aqui vinham e logo iam embora. Essa comparação aplicava-se outrora aos desconhecidos e o ‘pau-rodado’, assim chamado, não era muito aceito na sociedade porque obviamente ele amanhã iria embora (SÁ, s/d: 84).

Nas páginas do jornal Diário de Cuiabá, de 11 de outubro de 1970, Rubens de Mendonça, historiador, também pretende situar a origem dessa representação:

Se houve animosidade um dia, foi apenas manifestada em chiste. como nestas quadras de FREDERICO DE OLIVEIRA, o ZÉ CAPILÉ, criador da expressão PAUS-RODADOS, para os filhos de fora desocupados que aqui vinham explorar politicagem.

‘E depois a canaia de fora  
Pau-rodado que aqui encaio,  
Priquitada, em redó do governo  
A chupá todo o nosso suô’.

A expressão *pau-rodado* aparece também para designar os técnicos que o governador Pedro Pedrossiam trazia de fora – entre 64 e 67 – para a construção de obras no estado. Estes trabalhadores eram identificados como forasteiros só pelo olhar, em função de usarem roupas diferentes das que se costumava usar na cidade. Esta desqualificação da mão-de-obra local reforçava o grau de agressividade que a classificação *pau-rodado* comporta. Os versos acima são um exemplo de como isto apareceu na imprensa local.

A categoria sintetiza toda a história de luta da cidade para se manter como capital do estado e, sobretudo, para se desenvolver. Cuiabá é, segundo FREIRE (1997:11), a única cidade que findo o ciclo do ouro conseguiu vencer a estagnação. Ele mesmo conta que no início da busca ao ouro, foram muitos os que chegaram acreditando que ficariam ricos e depois se viram na mais completa miséria<sup>19</sup>. Casas que eram avaliadas em verdadeiras fortunas devido à escassez de moradias tinham, em pouco tempo, seu preço reduzido a alguns tostões. Por esse fato percebe-se quantas pessoas devem ter chegado em busca de fortuna, alimentando o sonho de progresso, e quantas devem ter ido embora, assombrando a cidade com o fantasma da decadência.

---

<sup>19</sup> Os aluviões, em pouco tempo, revelaram-se escassos.

Rico ou pobre, *pau-rodado* é definido como o sujeito que vem *de fora* para fazer fortuna e depois ir embora.

## 5.1. VIOLA DE COCHO: A DISPUTA POR UM SÍMBOLO

Um exemplo recente, que envolveu o registro do nome *viola de cocho* (Figura 18) como marca de uma empresa por um professor da Universidade, pode nos dar uma idéia do grau que as disputas de significado em torno “ser cuiabano” podem assumir e suscitam ainda reflexões a respeito das relações de troca e de poder entre os diferentes grupos sociais envolvidos. O caso teve ampla cobertura de jornais, rádio e televisão e será a partir destas fontes que se ensaia um relato do conflito.

O professor Abel dos Santos Anjos Filho foi agraciado com o título de cidadão cuiabano pelos serviços que prestou em relação ao estudo e divulgação da *viola de cocho*, tarefa que lhe foi incumbida pela diretoria do *Muxirum Cuiabano* no ano de 1990.

Criou então o projeto *viola de cocho*, visando tirar o instrumento do relativo esquecimento em que estava. Entrou em contato com os *cururueiros*, alguns deles artesãos de *viola de cocho*. Ao mesmo tempo, elaborou uma pesquisa procurando recompor a trajetória histórica da viola. Viu que a *viola de cocho* já havia sido construída em tempos remotos com cordas elaboradas a partir da fibra do tucum (coqueiro da região, muito utilizado pelos índios para artesanato) e também com tripa de animais. Hoje suas cordas são feitas do mesmo náilon das linhas de pesca. Descobriu também que a viola já havia tido mais trastes ou pontos, além dos três comumente utilizados e mais afinações. Isso aumentava muito seu potencial para tocar os mais variados tipos de música, inclusive erudita e não apenas os *cururus* e *siriris* para os quais era tradicionalmente usada. Em 1993, publica um livro “Viola de cocho – novas perspectivas” editado pela UFMT.

A partir deste encontro com os *cururueiros*, o professor Abel passou a promover apresentações de *cururu* e *siriri* embaladas pela *viola de cocho* em diversos lugares da capital e em outros estados. Esteve com os *cururueiros* inclusive no SESC Pompéia em São Paulo para participar do evento nacional “São João no Brasil: A cultura popular em festa” (WERNECK, 1996). Uma comitiva de trinta pessoas, dentre

elas seis cururueiros, 20 dançarinas de siriri do Grupo São João dos Lázarus e Parque Ohara e os contadores de caso Nico e Lau. Os *cururueiros* montaram no local uma oficina de construção de viola de cocho que foi um destaque no evento. No final do evento o professor e músico Abel Santos executou o hino nacional na viola sertaneja e comoveu intensamente os presentes.

A viola vinha realizar um antigo desejo que Abel Santos acalentava: um instrumento barato que possibilitava a muitos terem acesso à música. Promoveu entre os alunos de música da UFMT cursos de execução de *viola de cocho*. Para isso, levava cururueiros para mostrar como se confeccionava e tocava o “cotchim” como carinhosamente os cururueiros se referem à viola. Ao fim destes cursos, uma roda de cururu era organizada no saguão do prédio e todos participavam com entusiasmo.

Nessa época recebeu também, o maestro e professor Abel Santos, um convite do então Banco Bamerindus para fazer o programa “gente que faz” devido à importância de seu trabalho com a viola e seus violeiros. Foi ainda agraciado com o título de “cidadão cuiabano” e esteve em Portugal e no Uruguai para falar sobre a pequena viola sertaneja.

Em 03 de agosto de 1996, Abel Santos lança um *compact disc* chamado *Mavotsinin*, no qual executa alguns *rasqueados* em parcerias com vários músicos. Uma se destaca: canta um *rasqueado* com Manoel Severino, artesão de viola de cocho e cururueiro. Além disso, uma faixa chama a atenção e é qualificada pela jornalista Patú Antunes que assina a matéria de “estranha”: é o “Andante” de autoria de Ferdinand Carulli, músico do século XVIII, presença erudita junto ao *rasqueado* e a viola de cocho de origem popular. O comentário no jornal Diário de Cuiabá aparece com estas instigadoras palavras sobre o *rasqueado* que o maestro apresenta na obra.

Quem ouvir o CD, certamente vai perceber imediatamente a diferença de ritmo, se comparar com o que normalmente se conhece como *rasqueado*. As músicas são suaves e não parecem com siriri. As letras não têm o tom malicioso que já se acostumou creditar a este tipo de trabalho. A linguagem que foge da pobreza e vai de encontro à religiosidade e ao respeito à natureza e às tradições chamaram a atenção do padre Adolfo Angel Sánchez y Sánchez. No encarte do CD ele escreveu sobre o povo mato-grossense: “Nada de sensual ou erótico encarna ou manifesta a beleza rítmica das suas danças policromas. Não há povo

que se preze das suas tradições com este nosso, sem sentir o orgulho de cantar sua fé feita de história, poesia, enredo amoroso, cantiga silvestre”.(ANTUNES:1996b)

Desde maio de 1996, em função deste trabalho, Abel já estava sendo acusado de descaracterizar a viola, pois a maioria das pessoas não estava acostumada a vê-la com o número de pontos e a afinação que Abel utilizava. Além disto alguns acreditavam que o instrumento era apropriado para tocar siriris e cururus e não para executar músicas eruditas. Para culminar, Abel carregava o instrumento em um estojo próprio para instrumentos, afirmando que os cururueiros carregavam a viola em sacos de açúcar brancos por vergonha de ostentar o instrumento visto como um indicador da origem pobre de seu possuidor.

Nesta mesma época estoura o conflito sobre o registro do nome *viola de cocho* para a empresa “Viola de cocho – produções artísticas ltda.” Por volta do dia 17 de maio de 1996.

Natural de Uberaba, Minas Gerais, o referido professor desenvolvia uma série de atividades com a viola de cocho e os cururueiros. Em função disso montou uma empresa, cujo objetivo, segundo suas palavras era “a editoração de livros, revistas, CDs e fonogramas, porque já tenho material em casa”. Afirma que procurou gravadoras interessadas em registrar os siriris e cururus e não encontrou. Resolveu fazer por conta própria.

Abel conta que o episódio decisivo para a idéia de registrar o nome de sua empresa no SEBRAE se deu quando em 1994, o governo de Mato Grosso resolveu conceder uma série de comendas para pessoas que estariam de uma maneira ou de outra divulgando a cultura do estado. Nessa oportunidade, a convite do governador Jaime Campos, o maestro Abel Santos fez uma apresentação com a viola de cocho. O músico Zé Gomes do grupo de Renato Teixeira ficou encantado com o instrumento. Falou com Abel Santos de seu interesse e este lhe passou um exemplar do instrumento e mais seu livro a respeito do assunto.

Qual não foi sua surpresa quando no início do ano de 95, dia 7 de fevereiro, viu no jornal O Estado de São Paulo, uma matéria intitulada “Zé Gomes redescobre a

viola de cocho”. O maestro ficou inconformado, pois segundo ele “A viola de cocho já tinha sido resgatada. Tudo que é citado na matéria está no meu livro que ele se apossou”. Ligou então para Zé Gomes que lhe disse haverem pessoas interessadas em fabricar o instrumento, ao que ele respondeu: “Não faça isso. A viola de cocho pertence à cultura regional de Mato Grosso”.

No dia seguinte procurou o SEBRAE visando registrar o nome da empresa e impedir que outros “aventureiros” viessem a fazer uso indevido do seu trabalho. Registrou o nome no Instituto Nacional de Propriedade Industrial e o salvaguardou para os itens relacionados à prestação de serviços de diversão e auxiliares, organização de feiras, congressos e semelhantes e sociais sem finalidade lucrativa. A partir de então ninguém poderia utilizar a denominação nestes itens.

Outro músico, Roberto Lucialdo, este nascido em Cuiabá, batizou informalmente sua banda com o mesmo nome. Ressalte-se que ele não utiliza a viola de cocho. Foi avisado pelo músico Pescuma que Abel teria lhe dito já ter registrado o nome *viola de cocho* e que ele não poderia usá-lo. Mesmo assim, Lucialdo procurou o SEBRAE com esse objetivo e descobriu que não poderia fazê-lo. Em entrevista disse que não pretendia tomar qualquer atitude a respeito, mas encontrou Vera e Zuleica, dupla de cantoras e compositoras locais que o estimularam a “lutar pelo que é nosso”.

Armou-se o maior “pampero”, como se diz no falar cuiabano: acusações de *pau-rodado* ao professor, como se a mera identificação comportasse um crime. Divulgou-se, não só através dos jornais e da televisão, como também boca a boca, que o professor teria registrado a patente da viola de cocho em seu nome e que a partir de então todos teriam que pagar a ele, por qualquer uso que se fizesse do referido instrumento. Foi ventilado que qualquer uso do instrumento acarretaria o pagamento de *royalties* ao professor.

A imprensa escrita e falada dividiu-se em dois grupos: um favorável ao professor Abel e outro contra. Um dos primeiros artigos saiu no jornal A Gazeta em 21 de maio de 96 (ANTUNES, 1996a) e coloca a visão de ambas as posições.

Primeiro, temos a posição do cururueiro, ex-presidente e coordenador da

Associação Folclórica de Mato Grosso, Luiz Marques, segundo o qual, se alguém tivesse direito ao registro do nome viola de cocho, seria a AFOMT, que desde 1985 trabalha em prol da cultura mato-grossense e mais especificamente do cururu, do siriri, do *rasqueado* e dos instrumentos associados.

Guapo (PEREIRA,1996), músico local, é outro que se manifesta contra, afirmando que se sentiu agredido com “a decisão de Abel Santos em registrar o nome viola de cocho como de sua propriedade” e acusando o maestro de apropriar-se da pesquisa de seu grupo, o *Vanguarda Nativista*, sobre a origem do *rasqueado*.

Zuleica Arruda, outra cantora e compositora local chama a UFMT a responsabilidade, por ter sido o órgão sob o qual o professor Abel realizou a pesquisa a responder pelo acontecimento. Nestes termos: “A universidade falou que ele estava divulgando a cultura mato-grossense e sendo patrocinado por ela” (SOUZA,1996a). Continua afirmando que: “nós questionamos apenas se é certo fazer uma coisa dessas, por parte de quem se diz representante da cultura mato-grossense. Acredita ela que “o termo *viola de cocho* não poderia ser registrado por fazer parte da cultura mato-grossense, que está garantido constitucionalmente como propriedade do povo, na parte sobre patrimônio cultural, artístico e histórico.” Reforça seu argumento dizendo: “Como diz Aline Figueiredo: essa não é uma atitude de Abel, mas de Caim.” Conclui com ironia: “Daqui a pouco vai-se registrar o termo ‘chimarrão’ e outros termos e a gente vai ter que falar por meio de sinal”.

Aproveitam o ensejo para acusar o Abel Santos de descaracterizar a viola de cocho. Seu Luiz Marques diz que o professor alterou o instrumento, “espichando o braço, colocando mais ponto e mudando a afinação”.Guapo e Zuleica lembram vários outros autores que antes de Abel estudaram a viola e frisam que um deles, Roberto Correa tocava a viola “sem precisar mudar”.

O maestro e professor Abel Santos rebate dizendo que há o maior mal-entendido: “Quando abri a firma não tive intenção de me tornar proprietário da marca, de usurpar a viola de cocho, visto que vários cururueiros trabalham comigo”. Explica ainda que na área de música a marca é sua, mas que quem quiser registrar “botinas

viola de cocho” não está impedido. Diz ainda que não cobrará direitos autorais daqueles que estiverem desenvolvendo um trabalho sério com a viola e que abre mão dos direitos autorais para a Associação Folclórica de Mato Grosso, “se for o caso”. Quanto a descaracterização do instrumento, diz que só mudou a afinação, mas que pediu autorização dos cururueiros para fazer isso. Em matéria de 24 de maio na Folha do Estado, se defende dizendo “sempre fiz meu trabalho com sentimento de cuiabano que sou hoje e que honro meu título de cidadão.” Conclui lembrando o fato da marca Pão de Açúcar, um símbolo dos cariocas, pertencer a uma rede de supermercados paulista.

A polêmica em torno da marca viola de cocho mobiliza um grupo liderado por Vera Baggetti e Zuleica Arruda o qual por meio de abaixo-assinado, passeatas, processo judicial busca impedir que Abel Santos registre o nome viola de cocho como propriedade de sua empresa. Outra medida que tomar é pedir o tombamento da viola<sup>20</sup> visando coibir atitudes semelhantes.

Este pronunciamento em jornal do grupo contrário ao registro do nome viola de cocho detona uma série de artigos em defesa do professor Abel e toda uma reflexão a respeito do que é cultura, dos problemas advindos das interações e trocas culturais

---

<sup>20</sup> O projeto de tombamento da viola de cocho envolveu também outros instrumentos musicais usados no cururu e siriri como o ganzá e o mocho. Além disso, estendeu-se também para outros símbolos associados aos instrumentos. Foi, segundo matéria da Folha do Estado de 11/6/96, elaborada pela Associação Folclórica de Mato Grosso e pela Fundação Sócio-cultural e Ambiental Vale do Sol – entidade fundada por Vera Baggetti e Zuleica Arruda – e encaminhada a votação pelo deputado do PDT, Wilson Santos. Em 10/6/96 foi sancionada pelo Governador Dante de Oliveira, ocasião em que defendeu a necessidade “expandir as tradições do Estado, além de nossas fronteiras, a exemplo do que fazem os nordestinos, os gaúchos, os paranaenses e os catarinenses.” Vinculou a questão da cultura ao turismo, colocando a necessidade de se “conciliar a exploração turística à apresentação de shows regionais nos hotéis, casas noturnas e pousadas.” Na ocasião prometeu facilitar o acesso dos artistas à recurso do Programa de Geração de Empregos e Renda (Assessoria, Governo do Estado de Mato Grosso: 1996).

entre os grupos diferentemente situados em nossa sociedade.

O artigo de Valéria Pereira MOREIRA (1996a) traz alguns importantes problemas que este conflito pôs em discussão. Faz questão de atribuir em primeiro lugar parte da contenda ao fato de que “aparecer incomoda muita gente, provoca olho gordo, principalmente quando se trata de uma pessoa de fora – o tal pau-rodado – que chega aqui em busca de trabalho e se estabelece”.

Graduada em letras e especialista em semiótica da cultura, inicia sua reflexão com vistas a clarear as questões que envolvem a polêmica em torno da viola de cocho definindo o que é cultura para ela e o faz da seguinte forma:

Cultura não é um produto natural; não é um produto biológico. A cultura é um conjunto de práticas, fenômenos que abarcam uma significação chamada humanidade. Cultura é um processo social, dinâmico e interativo. A cultura é diversidade, por isso é que há interação. E foi essa interação que permitiu ao prof. Abel tirar ou acrescentar trastes (pontos), mudar a afinação para executar músicas clássicas. A viola de cocho não foi inventada por nenhum cuiabano e muito menos pelo prof. Abel, ele não a patenteou (MOREIRA, 1996b)

Cita a conhecidíssima música *Leverger*, que ela diz ser uma das músicas regionais mais cantadas por corais brasileiros e que tem como tema, a cidade de Santo Antonio do Leverger, vizinha a Cuiabá e berço de muitos traços culturais vistos como distintivos da região. Questiona sobre quem são os seus autores. Responde: “Para sua surpresa ou decepção [do leitor], é de dois paus-rodados: Zelito e Zuto”. E arremata: “Isso mesmo, outro exemplo de ‘estrangeiros’ que se renderam à riqueza da cultura mato-grossense.”

A articulista lembra que o último trabalho da banda *Skank*, também de mineiros, chama-se “Samba Poconé”, inspirado em outra cidade de Mato Grosso, também próxima a capital. O grupo justificou o nome como uma opção pela “sinceridade” e a “simplicidade”, pois “a palavra Poconé sugere uma coisa brasileira, desencanada, até meio engraçada...”

O objetivo de Valéria é mostrar aos leitores que não é possível ter controle sobre todas as trocas culturais a menos que se engesse a cultura. Ela diz: “É isso aí mesmo, siminino [expressão popular em Cuiabá]. É Mato Grosso em destaque

inspirando mais uma vez o estrangeiro-pesquisador, e dessa vez é mineiro e não mora aqui. Por isso não podem rotulá-lo de *pau-rodado*. Finaliza argumentando contra o tombamento da viola de cocho recentemente sancionado pela Assembléia Legislativa do estado.

Pois é leitor, só falta os ‘culturetes’ [como foram apelidados os adversários de Abel] e os políticos exigirem agora o tombamento aleatório, é melhor fazermos as malas, pois será inviável sobreviver aqui, a começar pela sanção da lei do tombamento da viola de cocho, proibindo sua comercialização, conforme o texto da matéria publicada neste jornal dia 11/0696, que ora transcrevo. “...símbolos centenários da cultura mato-grossense, os instrumentos têm a partir de agora, seu uso vetado para fins comerciais ou qualquer outro tipo de atividade de caráter lucrativo. A mesma regra vale para os símbolos associados aos instrumentos... ressalte-se que não utiliza a viola de cocho...”

Valéria despeja uma saraivada de questões, que procuram revelar algumas contradições do tipo, porque o registro do nome viola de cocho por um “estrangeiro” desperta tanta animosidade e não se dirige a mesma atenção para a preservação do Rio Cuiabá? A forma como ela coloca é interessante.

Se tivessem tombado o Rio Cuiabá, suas margens e os sarãs, ele estaria muito bem preservado e os paus-rodados esganados pela fortuna não teriam dado sua poluidora contribuição, em convivência com os cuiabanos que se acham tão proprietários de tudo. (...) Estou cansada de presenciar e ouvir relatos sobre a conduta de muitos paus-rodados que chegam aqui em busca da fortuna às custas das nossas riquezas naturais, caçoando do nosso sotaque, da nossa cultura, dos nossos índios, da nossa formação étnica (cara de bugre), das nossas cidades, do nosso clima, do nosso cerrado, enfim, acredito eu não ser a única em Mato Grosso que vivencia essa experiência. Essas pessoas que nos agridem não são punidas, repreendidas, muito pelo contrário, são aplaudidas, mas quando aparece um a cada cem mil que nos respeita, valoriza nossa cultura, nossas belezas, desenvolvendo seu trabalho ao constatar a potencialidade dos nossos bens culturais e partindo em defesa do Estado de Mato Grosso com unhas e dentes, este alguém é massacrado, agredido, ridicularizado, desmoralizado sem o menor pudor.

Enfim, deixa outras perguntas para a reflexão do leitor que denotam preocupações que, provavelmente, estão inquietando não só a ela, mas muito mais pessoas interessadas naquilo que convencionaram chamar de *cuiabania*.

Por que o Brasil conhece o frevo, o maracatu, o xaxado, o baião, o forró, o berimbau, os bonecos gigantes que aparecem no carnaval e nunca ouvir falar no *rasqueado*, no siriri, no cururu, e na viola de cocho? Por que o nosso folclore, a nossa gente, a nossa cultura não pode ser conhecida universalmente, como se tudo fosse intocável, imutável, inflexível, “imexível”? Por que o carnaval de Santo Antonio teve sua ascensão em detrimento da apresentação dos grupos de cururu e siriri que tradicionalmente participavam, cuja

comissão organizadora os qualificavam de feios e ridículos?

Todas estas questões mostram que ainda hoje a imagem estigmatizada do estado continua produzindo atitudes e estimulando uma necessidade de legitimação por parte do “outro”. Não basta que internamente se reconheça a riqueza cultural das populações tradicionais do estado, é preciso que seu “outro” histórico, ou seja, os centros dinâmicos do país conheçam e reconheçam isso.

João da Silva NEGRÃO (1996) no artigo intitulado “O resgate da verdade seqüestrada pelos ‘culturetes” reage mais agressivamente aos ataques. Admite que o debate é salutar porque demonstra alguma preocupação com o patrimônio histórico-cultural do estado, mas salienta que o massacre que tem sido desfechado contra a figura de Abel Santos, “colocando o professor como um criminoso, usurpador, seqüestrador, charlatão” é inaceitável. Qualifica como “clara demonstração de intolerância (nos moldes xiitas), de ignorância (nos dois sentidos da palavra) e de mediocridade.”

Seus argumentos serão sustentados mais em termos morais e legais. Frisa que Abel não patenteou a viola de cocho, fato que até hoje, seus adversários ainda insistem em afirmar, mesmo que seja de “boca em boca”, atitude que difama e não permite defesa. Mostra inclusive que Abel registrou o nome viola de cocho, atitude que vem sendo condenada pelos partidários de Roberto Lucialdo, mas que ele próprio também procurou o Sebrae com a intenção de registrar sua banda com o nome viola de cocho. Argumenta que, do ponto de vista empresarial os procedimentos tomados pelo professor Abel são absolutamente legais e do ponto de vista moral, Abel não agiu de má-fé, nem procurou agir “na surdina”, agiu o tempo todo de forma transparente.

Quanto à acusação de descaracterização, João da Silva Negrão diz que aqueles que afirmam que Abel alterou a viola de cocho “não leram nada do que ele escreveu em seu livro, não conhecem o resultado de seu trabalho”, pois de acordo com a bibliografia a respeito do assunto o cocho mato-grossense

“nem sempre teve apenas dois pontos”. A própria Julieta de Andrade, em seu livro, lembra que é comum a existência de três ou quatro pontos (página 27, de “O cocho mato-

grossense: um alaúde brasileiro”) A autora revela ainda, e inclusive com partituras, que a afinação antiga da viola de cocho é de cinco e seis cordas. O Abel”, ele diz, “registra essas informações em seu livro, citando a fonte.”

### Finaliza dizendo que

os pontos são o de menos. Eu já vi o Abel tocar o Hino Nacional com a viola de cocho sem nenhum ponto. O segredo está na afinação. Abel constatou isso. Veja bem: ele constatou; não descobriu, nem inventou. Suas pesquisas mostram que existem pelo menos quatro tipos de afinações. Julieta de Andrade, fonte do pesquisador, registra essas afinações na página 36 de seu livro. Em suas pesquisas, o professor chegou a conclusão que a melhor afinação para melhorar o desempenho da viola de cocho é a segunda versão da primeira afinação descrita por Julieta: “afinação de violão”.

Em 11 de junho do mesmo ano, Mário NADAF (1996), vereador do Partido Social Democrata Brasileiro, responsável pelo projeto que concedeu a Abel Santos o título de cidadão cuiabano torna pública sua opinião sobre a polêmica, assegurando que de acordo com sua visão, “Abel foi impecável e desprovido de motivos ou interesses pecuniários”, recusando a “acusação implícita de mercenarismo e usurpação” e reconhecendo que “sua atitude foi a de um profissional vinculado ao projeto de uma instituição federal de ensino superior, não pairando até o momento atual, nenhuma suspeita em torno de seus motivos e intenções”.

Mas Mário Nadaf não apenas defende Abel Santos, ele põe em dúvida o procedimento de Roberto Lucialdo em relação a sua banda, afirmando que ele manteve uma atitude de descaso com a lei ao permanecer durante dois anos em atividade com sua banda sem regularizar sua marca comercial.

A verdade nos faz lembrar que o disputante [Roberto Lucialdo] da marca comercial a requeria para os seus fins lucrativos e profissionais e que a divulgação na mídia foi direta: o conflito de pleitos se deu entre aquele que seguiu os procedimentos legais [Abel Santos] e aqueles que se arvoram em cidadãos superiores à lei. O reconhecimento de uma marca comercial supõe um prazo regulamentar para o impedimento de um registro, o que não foi observado pelo segundo pleiteante, que por sua vez mantinha uma denominação para o seu grupo musical que não cumpria o espírito da lei. Será que podemos considerar uma atitude profissional e digna de respeito ético a atitude de requerer um nome comercial após dois anos de atividade pública? É uma questão legítima nos perguntarmos: porque um grupo profissional leva dois anos para colocar sua produção musical dentro da lei? Ainda mais no caso de uma disputa de marca comercial, qual o critério que nos habilita julgar um pleito como mais legítimo que outro, quando o preterido nega a validade de uma legislação nacional? O critério divulgado nos veículos de comunicação social é inconsistente: tenho mais direito porque sou cuiabano. A partir dessa confusão legal, que deveria ser resolvida

na Justiça, será que se justificam os ataques ao “estrangeiro” por ter se dirigido pelo espírito da lei vigente (...)

Quanto ao projeto de tombamento da viola de cocho, Mário Nadaf afirma que louva o interesse manifestado pela cultura da região, mas afirma-se preocupado com o clima criado durante a votação do projeto.

Os manifestantes que lotaram a Casa do Povo ainda estavam tomados da impropriedade indignação de considerar o prof. Abel como um usurpador de um patrimônio coletivo. Entre as testemunhas de uma significativa mobilização social pela proteção dos bens culturais havia a presença de argutos cronistas da nossa vida política que, sem medir o perigo da situação, logo declinaram o que seria a postura nacional e internacional diante de um episódio desta qualidade: repúdio à discriminação contra o suposto “estrangeiro”. Acreditamos que, por vias transversas, a solução encontrada pela Assembléia Legislativa tenha sanado o problema em disputa, ao colocar a viola como bem de domínio público.

Para o vereador, o maior mérito deste debate é o que foi destacado em outra matéria de jornal por Marta Catunda, intelectual da cidade que levanta a discussão da necessidade premente de que se defina “uma política cultural moderna e atualizada ao contexto de circulação e de interação que hoje estão disponíveis àqueles que procedem ao diálogo entre o local e o universal”. Mais a frente explicita melhor, dizendo que se deve aproveitar esse confronto para

(...) refletirmos sobre o estatuto e o papel da produção cultural, voltada para a missão inquestionável que a comunidade planetária nos reserva, não podemos ignorar as características e peculiaridades que o mercado internacional exige. Incrível que pareça, ainda que pese toda a propaganda contrária dos veículos de comunicação, nossa vitalidade cultural e artística está muito acima de disputas comezinhas e provincianas, comprovando que a liderança política estadual que luta pela integração com nossos vizinhos da América Latina ainda se depara com manifestações de um exclusivismo estreito e avesso à divulgação de nossos bens culturais onde quer que existam aliados na defesa da manifestação da espontaneidade e de criatividade de nossa sociedade. É lastimável perceber que potenciais aliados, por pura divergência de perspectiva, elejam os interlocutores e incentivadores de debate e produção como seus inimigos ou adversários. Miopia cultural que afasta aliados, abrindo espaço para a negação em bloco de nossa riqueza e diversidade artística.

Ao final, diz: “é desanimador que os combatentes da mesma trincheira, com os mesmos objetivos, se desgastem em disputas domésticas por espaço de manifestação e expressão em uma sociedade que absorveria e valorizaria as duas alas de contendores: os que abraçaram a perspectiva da cultura erudita e da cultura

popular”.E questiona: “ será que a sobrevivência de uma das perspectivas supõe a aniquilação da outra?”

Ivan BELÉM (1996), ator e colunista de A Gazeta, escreve um comentário com o sugestivo título de “The cuiabano is beautiful”, no qual a tônica é a rejeição do contato das camadas letradas com a cultura popular. Aliás, esse parece ser um elemento recorrente na maioria das opiniões contrárias ao registro do nome viola de cocho como marca empresarial. As trocas culturais entre esses diferentes grupos, quando tomado do ponto de vista de um indivíduo de camada mais favorecida, como é o caso do professor Abel, é visto como um “roubo”, “oportunismo”.

Ivan Belém começa assim: “O que me fascina na cultura popular é justamente a enorme capacidade do povo em criar pérolas sem que para isso recorra ao aval das elites letradas e preconceituosas, que acreditam que sem elas o povo não conseguiria alçar vôos no ‘privilegiado’ mundo da arte da cultura”.

Seu discurso é uma recusa da legitimidade que Abel Santos confere a um produto das camadas populares baseada no fato de ser ele um indivíduo oriundo da universidade e de não ser nascido na cidade.

Com relação à nossa viola de cocho não poderia ser diferente. Mais eis que, para espanto geral, surge agora um certo professor da UFMT se achando no direito de reivindicá-la para si apenas porque escreveu um livro sobre o assunto. Parece incrível, mas é justamente por isso que o até então obscuro professor Abel Santos, um não-cuiabano, vem sendo requisitado, por indicação da UFMT, para participar de encontros, seminários e afins toda vez que o assunto é viola de cocho. Subentendendo-se daí que os cuiabanos que dominam a sofisticada técnica de construção e manipulação do instrumento, não possuem, paradoxalmente, sabedoria suficiente para se expressarem diante dos visitantes.

A esse tipo de atitude [protestar contra] costuma-se dar o triste nome de provincianismo. Então necessitamos que alguém (de preferência um não-cuiabano) legitime os nossos bens culturais para, aí sim, nos assegurarmos deles? Ora, gente, a viola de cocho dá rock... só não vê quem não quer.

Aline FIGUEIREDO (1996), escritora e crítica de arte, em artigo de 29 de maio de 96 de A Gazeta, procura desqualificar todo o trabalho desenvolvido por Abel Santos. Afirma que suas “intenções” já estavam todas expressas em seu livro. Questiona o significado da palavra “resgatar” dizendo que ele só poderia ter resgatado a viola se “a encontrasse silenciosa em depósitos de museus, como objeto-memória do

passado”. Como poderia resgatar algo que já tinha sido estudado pela professora Julieta de Andrade e que é ainda hoje utilizado pelos cururueiros.

Quando Abel afirma em seu livro que pretende “refuncionar” a viola, Aline Figueiredo vê nisso uma intenção explícita de “descaracterizar” o instrumento. Afirma também que seu trabalho só tem olhos para o instrumento e não para o contexto que tem permitido sua perpetuação: as manifestações culturais como o siriri, o cururu, o boi-a-serra, a dança de São Gonçalo e o *rasqueado*.

Em determinado momento expressa-se assim:

Na nota preliminar do livro, já se percebe quais são as novas perspectivas propostas para poder meter a mão na velha viola mato-grossense tradicional. Fascinou-se pela violinha, quem não fascina? Porém, quieto, ele enxergou longe, quem sabe pensando que estava em terra de gente cega, surda, muda, tímida ou ignorante.

Abel Santos diz em seu livro que só pode captar o potencial da viola de cocho porque a analisou isolada dos outros instrumentos de percussão com os quais costuma aparecer. Aline Figueiredo recusa esse procedimento, afirmando

É óbvio, maestro. E por isso ninguém tinha tocado a mão e ela pode chegar assim “purinha” em suas mãos. Correto o Pescuma, quando diz que quem tem noção de música, logo vê as limitações da viola e por isso ele, Pescuma, não mexe com a viola de cocho. Portanto, não se trata só de intimidação experimental, e sim de respeito.

As modificações feitas na viola por Abel - algumas como já se disse, faziam parte das muitas formas diferentes de apresentação do instrumento e não alterações - são interpretadas pela crítica de arte como um desrespeito: “Tudo o que fez foi isso, quis ver a viola na orquestra, dizendo ter ‘valorizado’ porque agora a viola poderá ser utilizada para fins eruditos. Violentou a viola para que tocasse Bach!” Aline Figueiredo defende-se das acusações de provincianismo: “Não é *cuiabania*, nem *cuiabanismo*, nem provincianismo, nem purismo (Alô Patú Antunes e Pádua) [colunistas que opinaram antes sobre o assunto], pois a postura não convém ao proceder de um professor do Instituto de Linguagem (...) da Universidade Federal de Mato Grosso (Atenção Reitoria), os senhores já lhe pediram esclarecimento? Eu quero esclarecimentos.”

Guapo (PEREIRA,1996) em matéria intitulada “Canoa amarrada no batume” afirma que os defensores de Abel Santos “amarram canoa no batume”<sup>21</sup>, o que em época da cheia no Pantanal, é coisa para otário que não conhece o lugar. Guapo escreve recusando as acusações que o grupo recebeu de ser neonazista e de acreditar na pureza das raças. Ele rebate apelando para sua “descendência judaica/indígena” e afirmando que não acredita “em nacionalismo, nem brasileiro, nem mato-grossense”. Seus termos mostram como o problema mobilizou os sentimentos dos indivíduos envolvidos.

Quanto à minha intolerância (ou xiita), como você diz. [seu artigo busca responder um outro escrito por João da Silva Negrão] continuo sendo e vou ficar ainda mais, desde que eu encontre ignorância em relação à cultura mato-grossense, discriminação com os artistas locais, patrocinados pela Universidade Federal de Mato Grosso (a qual prefere buscar um músico erudito “branquinho” e de boa aparência, para mostrar para o mundo a nossa cultura autóctone, sendo que esta veio dos negros e dos índios, muito mais diretamente.) Vou ser xiita principalmente diante de jornalistas que distorcem as informações e querem criar um briga xenófoba, onde não existe, pois o movimento pela viola de cocho não é só de mato-grossenses, e sim, das pessoas de consciência e de reconhecimento do direito natural sobre o instrumento. Intolerante serei com o ostracismo das autoridades de cultura do Estado diante de acontecimentos como esse. Serei xiita com a falta de conhecimento diante do termo pau-rodado – para seu governo, não é apelido para migrantes, mas sim para maus migrantes (aqueles que vêm para Mato Grosso para atrapalhar e não para ajudar.).

Mais a frente afirma: “Sei que tem dinheiro rolando nessa encrenca, e se você [refere-se ao jornalista João da Silva Negrão] que escreveu artigo não está ganhando, eu te pergunto mais uma vez: quem está levando com essa defesa do prof. Abel? Eu acho que é apenas uma ponta do iceberg, pois o prof. Abel deve ser apenas o boi-de-piranha<sup>22</sup> da história”.

Como Seu Luiz Marques, cururueiro e coordenador da Associação Folclórica de Mato Grosso, expressou-se no jornal negando a Abel o direito de utilizar o nome viola de cocho para sua empresa, os cururueiros ligados ao professor também vão ao

---

<sup>21</sup> Batume é a denominação dos nativos do Pantanal para uma falsa ilha formada apenas de vegetação

<sup>22</sup> Boi de piranha: outra expressão própria dos nativos da área pantaneira e diz respeito ao boi que se põe para atravessar primeiro um rio cheio de piranhas, permitindo que os outros atravessem a salvo.

jornal, para manifestar sua indignação (ANTUNES, 1996c). A chamada da matéria é “De homenagem a gente ta ‘tcheio”. Em destaque vem escrito: “Cururueiros do grupo Viola de cocho querem ver seu trabalho reconhecido e classificam toda a polêmica em torno do instrumento como ‘inveja’ pelo projeto de Abel Santos”.

Na matéria os cururueiros que participam do projeto do Abel Santos dizem que Seu Luiz Marques não é representante deles. O conteúdo de suas falas é mais ou menos o que segue: Seu Francisco Sales da Silva, também um dos fundadores da Associação Folclórica de Mato Grosso, diz “estamos alegres porque o grupo “viola de cocho” tem ido para frente. Se fosse com ele (Seu Luiz), a gente tava tudo enterrado embaixo das ‘foia”. Outro a se manifestar é Seu Dourílio da Silva: “não estamos com ele. Ele não representa nada.” A respeito de Roberto Lucialdo, Seu Francisco arremata: “Esse cara que colocou o nome ‘banda viola de cocho’ sequer sabe temperar [afinar] uma viola.”

#### Quem escreve é a jornalista Patú Antunes

É unanimidade entre os cururueiros do grupo “Viola de cocho” (que não é uma “banda” e sim um grupo de compadres, o que presume-se que qualquer cururueiro possa participar dele), que o trabalho desenvolvido pela Asfomt deixa muito a desejar. Para eles a história é simples: a Asfomt passou a perder terreno para o projeto desenvolvido por Abel Santos, e a atitude de Seu Luiz Marques e companhia se baseia em “inveja, frescura e sem graceira”<sup>23</sup>.

Sobre a tal “descaracterização”, Seu João Batista Rodrigues, um dos poucos artesãos do cocho mato-grossense disse que os pontos da viola “não alteram o som e que se mudasse, a gente mudava nossa posição”. Referindo-se aos cururueiros presentes à entrevista que traziam nos braços violas diferentes, com três, com quatro, com cinco pontos; umas menores, outras maiores, com encordoamentos de diferentes materiais, e construídas de madeiras diversas, um cururueiro, Seu Simião, arremata com a frase: “Há mudanças. Tudo muda. Cada um de nós tem uma idéia”.

Diante do grau das disputas, Marta Catunda, declara no jornal Diário de

---

<sup>23</sup> Chateação

Cuiabá (SILVA,1996) que o professor Abel Santos não pode esquecer que ele é “um estranho no ninho dos cururueiros” e que é preciso que esse grupo receba um retorno financeiro com o registro da marca. A pesquisadora lembra ainda a necessidade de que os órgãos públicos estabeleçam uma política de preservação do patrimônio cultural mato-grossense e conclama o secretário da cultura do Estado de Mato Grosso a se pronunciar a respeito do caso e também a universidade.

O secretário da cultura do estado, Elismar Bezerra, assim como o do município, Moisés Martins manifestam sua opinião junto com o grupo de Roberto Lucialdo e não acrescentam argumentos muito diferentes. A UFMT não chegará a se pronunciar a respeito do caso (SOUZA, 1996b).

Como ambos os grupos pautavam-se no livro “Cocho mato-grossense: um alaúde brasileiro” de Julieta de Andrade para buscar argumentos tanto a favor como contra aos procedimentos de Abel Santos em relação à viola, o jornalista Rubens VALENTE (1996), da Folha do Estado vai atrás da autora e a localiza por telefone em sua residência na cidade de Cascavel (PR). Julieta de Andrade, mestre em Antropologia e Etnomusicologia e com dois doutorados, em Antropologia e Lingüística e em Artes Cênicas pela USP, responde a algumas questões sobre a polêmica, as quais vêm abaixo reproduzidas.

Pergunta - A Sra. Acompanha o trabalho do professor Abel, inclusive já se conheceram pessoalmente. A sra. acha que ele adulterou o instrumento?

Julieta de Andrade: O Abel está fazendo o que se chama “aproveitamento” de um instrumento já existente. Ou seja, explorando suas possibilidades. Ele não está impondo um cocho novo. Nesse sentido, é plenamente válido e aceitável.

Pergunta – Mas ele não estaria acrescentando pontos e afinações não existentes antigamente?

Julieta de Andrade: Mas isso ocorre com tudo que é tocado pela criatividade humana. Antes a polenta era cortada com barbante, mas hoje é com a faca e garfo. E ninguém diz que ela deixou de ser polenta. O cocho é um alaúde, e desde os tempos da Idade Média sabe-se que os alaúdes podem ser de três, de quatro, de onze, de doze e até de vinte pontos! Eu mesma vi com mais de cinco aí no Mato Grosso. Porque nós pesquisadores temos que ir onde as coisas acontecem, e eu ia nas rodas dos cururueiros. E vi de mais de

cinco, de dez, de todo jeito. Era comum. O que o professor tem feito é, digo de novo, explorar as potencialidades do instrumento à sua maneira, da sua forma, e isso não é indigno.

Pergunta - A Sra. considera que a divulgação do instrumento possa ser uma ameaça ao cocho, aos violeiros, enfim, a esse componente cultural?

Julieta Andrade: O cocho sempre existiu, independente de propaganda. Vi rodas de 20, 30 violeiros, até hoje tem, e vivem como expressão de gente dessa terra. Mas ninguém sabia, ou melhor, ninguém de fora daquela realidade sabia. Se o povo vive a cultura, ela não se perde.

Pergunta – Qual a sua opinião sobre a firma aberta pelo professor?

Julieta Andrade: E o que é que tem demais nisso? Ele é um cidadão como qualquer outro, e se a lei o ampara... O professor tem uma boa metodologia, é um entusiasta e está usando de sua criatividade, introduzindo novos conceitos para o instrumento. E isso é natural em qualquer cultura do mundo. O homem foi feito para dominar o medo. Em vez de diminuir o Abel, deveriam elogia-lo.

Os comentários da professora Julieta nos levam a ver Abel como um “tradutor” da viola de cocho de seu universo original para o universo acadêmico da música. É essa tradução que está permitindo à rústica viola sertaneja não morrer junto com os últimos ribeirinhos idosos que a utilizam, conquistando jovens universitários para seu aprendizado e estudo.

Ao acompanhar os debates pelos jornais, termina-se com a sensação de que seria difícil para quem fez o mesmo, não entender que não se havia “patenteado” a viola, quais as restrições que o registro do nome do instrumento impunha para os que o quisessem utilizar daí em diante. Cada detalhe foi, inclusive pelos profissionais do SEBRAE, foi esclarecido. Por que então ninguém mudou de opinião? Muitos continuam insistindo que a viola foi patenteada

Apesar de toda essa celeuma, o professor Abel conseguiu seu registro junto ao Instituto Nacional de Produção Industrial. Sabe-se por comentários que houve pressão na Universidade para que o professor Abel fosse afastado o que nunca aconteceu. Nas entrevistas realizadas com o grupo de Roberto Lucialdo quase todos ainda manifestavam que o Abel teria “patenteado” a viola de cocho e revelavam

alguma animosidade em relação a ele. Roberto Lucialdo ainda chama informalmente sua banda de viola de cocho.

Este parece ser o tipo de disputa suscitado pelo maior contato entre os diferentes grupos sociais que a conjuntura atual de intensas comunicações tem promovido.

Esse episódio é exemplar para nos dar uma idéia de como ocorrem as trocas entre os diferentes grupos sociais existentes em nossa sociedade. Quando se diz que as elites letradas expropriam manifestações culturais das camadas populares, muitas nuances de como isso acontece ficam ocultas. Observar como isso se dá no plano das relações entre os indivíduos permite ver que nem sempre esta “expropriação” é um ato de força, como se as camadas populares e seus bens culturais só perdessem com essa troca.

Como se viu, pecha de *pau-rodado* é acionada em momentos em que *os naturais da cidade* sentem-se espoliados por alguém *de fora*. Ela sintetiza a memória de um passado de experiências com forasteiros que apareciam com o objetivo utilitário de tirar todo o proveito possível do lugar e de sua gente e, depois de ricos, ir embora. Um *rasqueado*<sup>24</sup> de meados da década de 90, que fez muito sucesso com a dupla Henrique e Claudinho, traz essa interpretação:

Já tomo licor de pequi / Já danço o siriri /  
 Como bagre ensopado /  
 Sou devoto de São Benedito / Até já danço o *rasqueado*  
 Adoro banho de rio / Vou direto pra Chapada/  
 Na noite cuiabana tom o todas bem geladas  
 Sou viciado no bozó / Pescaria e cururu  
 Tomo pinga com amargo / Como cabeça de pacu  
 Não agüento mais ser chamado de pau-rodado  
 Só não nasci em Cuiabá.

O pacu é o peixe mais apreciado pela população local e sua cabeça é consumida e apreciada, costume, aliás, também comum à maioria das populações indígenas da região. Já os imigrantes têm nojo de comer a cabeça. A primeira

---

<sup>24</sup> *Rasqueado do Pau-Rodado*

providência quando o preparam é a retirada da cabeça e do rabo. *Comer a cabeça do pacu* é o ritual que, segundo dizem, faz uma pessoa não querer ir mais embora. Todavia, não é um rito de passagem entre as duas categorias. Sempre irá pairar sobre a cabeça de um pau-rodado a sombra do usurpador do passado.

## 5.2. OS PAUS-FINCADOS

Atualmente a vida em Cuiabá está mais próxima do “padrão-métropole que não só admite e abriga grupos heterogêneos (seja do ponto de vista de origem étnica, procedência, linhagens, crenças, ofícios etc.) como está fundada nessa heterogeneidade, pressupõe sua presença” (MAGNANI, 1996: 48).

Neste novo contexto uma nova categoria foi criada para dar conta do crescimento da cidade e dos inúmeros *paus-rodados* que se estabeleceram *com ânimo definitivo*. É o *pau-fincado*<sup>25</sup>

### *Rasqueado do pau-fincado*

Não importa se eu vim do vales,  
 Dos pampas ou de além-mares,  
 Comi cabeça de pacu,  
 Logo que cheguei aqui,  
 Quase que eu me embriaguei  
 Tomando licor de pequi.  
 Sou par constante  
 Nas rodas de siriri  
 Sou pau-rodado,  
 Mas não arredo o pé daqui.

Quando em 1994 a Universidade Federal de Mato Grosso, preocupada com o esquecimento das tradições locais, resolve “resgatar”, sob a coordenação do professor Ditinho do Instituto Cuiabália, os famosos *saraus* comuns nas primeiras décadas do século XX essa nova situação da cidade fica evidente. Os *saraus* eram reuniões realizadas na casa de alguma figura de expressão na “sociedade”, nas quais havia apresentação de música, poesia e outras atividades de cunho “cultural”. Os *saraus* se propunham agora a ser um momento de celebração da *cuiabania*. Com a presença de uma cantora argentina e da música latino-americana: tangos, boleros, guarânias, os organizadores procuraram estabelecer um vínculo entre a latino-américa e a história do Mato Grosso, mostrando os estreitos laços com os países da Bacia do Prata. Nos primeiros *saraus* havia também a presença de ritmos nacionais a denotar o

---

<sup>25</sup> Vera e Zuleica (junho de 1997)

pertencimento do estado ao Brasil.

O fato é que a partir do décimo quinto sarau, o tema mudou e passou a ser *Cuiabá: terra de todas as gentes*.

A mudança verificada prende-se ao fato de vivermos outra realidade, em que cuiabanos de fato são poucos (dizem mesmo que é uma raça em extinção), porém, somam ao novo nome de “cuiabanos” brasileiros de todos os “brasis”. Daí acrescenta à programação músicas como o vanerão, xotes, lambadas, baião e, naturalmente, *rasqueados*, chorinhos, tangos etc. “Tornou-se mais universal – destaca professor Ditinho – satisfazendo o gosto de todos e sem nenhum preconceito” (CAMPOS, 1999).

Isso é uma evidência de que as identidades cuiabanas aspiram, pelo menos quanto ao grupo pesquisado - os *rasqueadores*, mas não só eles como fica evidente no episódio narrado acima - abarcar uma parcela da multiplicidade do estado. Pretendem narrar a multiplicidade de tipos no estado, o que não deixa de ser uma esperança utópica quando se fala em identidade, um discurso que se caracteriza pela busca do igual no interior do que é extremamente diverso.

Por ocasião dos festejos da Semana Farroupilha, na qual os gaúchos relembram, através de uma solenidade, os feitos heróicos da Revolução Farroupilha, realizou-se uma noite de integração entre cuiabanos e gaúchos que moram em Cuiabá, no Centro de Tradições Gaúchas (CTG). Na oportunidade foi lida uma crônica, que afirma ser Cuiabá lugar *dos gaúchos, dos paranaenses, dos paulistas, dos goianos e de todos que aqui se aportem* confirmando o argumento de ser a “*cuiabania*” uma identidade negociada.

Mais à frente o mesmo texto conclui, resumindo circunstancialmente a identidade local ao “homem pantaneiro”. Provavelmente inspirado no CTG, onde subsumem todas as diferenças na categoria *gaúcho*. Em um jornal local, a reportagem comenta assim: *Hoje se entrelaçam num mesmo ideal, o homem pantaneiro e o homem dos pampas. Tudo pela cultura e pela tradição.*

Diferentemente do modelo norte-americano de relacionamento intercultural, exclusivo, segregacionista e essencialista, ou das tendências globais nele inspiradas, que *só aceitam identidades emblematicamente assinaladas e ideologicamente*

*depuradas de ambigüidades* (SEGATO, 1998:15), o modo local de lidar com as diferenças é característico do Brasil.

[...] inter-relação profunda, a identificação, a convivialidade possível entre os segmentos. O que há de mais significativo é que, nele (modelo brasileiro de relacionamento intercultural) a pluralidade continua estando presente e representada, mas, por um mecanismo multicultural muito peculiar que faz que cada uma das culturas em contato, apesar de manter-se precisa como referência, consiga envolver, abraçar, impregnar com sua presença, ter um potencial de convotória ou, simplesmente, fazer-se presente em uma parcela maior da população que em um grupo social específico. Se preserva, assim, a dimensão referencial da cultura, mas se perde, em boa medida, a concepção emblemática territorializada, essencial, da etnia como parcela da nação. Se ganha, indubitavelmente, a diversos da população (SEGATO, 1998:14).

Para o gauchismo ou para a *cuiabania*, *preservar a dimensão referencial da cultura*, não é diferente. O relato de OLIVEN (1992) sobre o Musicanto Sul-americano nos fala de uma celebração de identidades generalizada, *um festival de identidades*, como ele descreveu. A única identidade excluída foi a de tradição negra. Aliás, o autor afirma que a presença do negro e do índio nas representações do gauchismo é extremamente pálida. A identidade cuiabana fala muito da “moreninha”, há um grupo de *rasqueado* ribeirinho chamado “Os cinco morenos”, a dedicatória de um *compact disc*, Vera e Zuleica dirigem aos “morenos de Cuiabá”. De fato todos estão se referindo aos negros e mestiços que predominam na cidade, mas a negritude em si mesma não é muito tematizada. Na capa do cd de Dilson de Oliveira são mencionadas suas raízes negras e africanas.

## 6. RASQUEADO CUIABANO: DA BEIRA DO RIO PARA A TELEVISÃO

### 6.1. FESTEJAR, CANTAR E DANÇAR

Quando D. João VI trouxe o culto a São Gonçalo para o Brasil provavelmente não imaginou que sua carreira seria tão longa. É um santo que já foi cultuado em diversas regiões do Brasil, cujas festas e danças acontecem ainda hoje em Cuiabá e sobretudo em cidades vizinhas a capital mato-grossense, como Livramento.

Não se estranha que esse santo, um santo violeiro, tenha uma predileção especial nesta cidade onde a música tem um papel de destaque em sua vida cotidiana há muito tempo. São inúmeras as festas em honra do santo padroeiro dos violeiros, há mais de um bairro que leva seu nome e são muitos os naturais da cidade que envergam o nome de Gonçalo ou Gonçalina. O mesmo acontece com São Benedito, cuja festa remonta aos primeiros tempos da vila e hoje é um dos símbolos da *cuiabania* e empresta o nome a inúmeros cuiabanos.

Já no início do século XX surpreendia aos visitantes, e também aos de hoje, o número de pianos que as classes abastadas possuíam, sendo proporcionalmente maior que os do Rio de Janeiro, então capital da República. (SANTOS ANJOS, 1999:)

Nas camadas populares não era diferente. Elas foram as responsáveis por uma obra-prima da engenhosidade popular: *a viola de cocho*. Com ela, os ribeirinhos criaram e executam, até os dias de hoje, incontáveis melodias de cururu e de siriri, ritmos populares ligados as festas religiosas e profanas. Não era para menos em um tempo em que não havia radiolas, vitrolas, aparelhos de som.

Entre as camadas populares é incomum em Cuiabá, pelo menos entre os homens, alguém não tocar algum instrumento. Os “Cinco Morenos” é um grupo de música, que dos cinco integrantes, quatro são irmãos. Segundo depoimento do líder deste grupo, Seu Jorge, o pai tocava sanfona, mas nenhum filho aprendeu a tocar com ele. Todos, entretanto, sabem tocar algum instrumento (banjo, bumbo, caixa e

pandeiro, violão, sanfona, violino) Aprenderam nas *bandeiras de esmolação* que precediam e preparavam as festas de santo. Ficavam meses entretidos nesta atividade que consistia na reunião de alguns homens que tocavam instrumentos e alguns meninos que cantavam e, munidos da bandeira do santo, viajavam durante alguns meses. indo de pouso em pouso (lugares estabelecidos de antemão para o pernoite), arrecadando dinheiro e sobretudo alimentos para serem consumidos junto com os devotos no dia da festa.

A iniciação dos meninos na Bandeira era cantando. Ao se tornarem rapazes somente poderiam continuar se aprendessem a tocar algum instrumento. Sabendo disso, e movidos pelo desejo de continuar acompanhando a *Bandeira*, os irmãos aproveitavam o tempo de folga para, atentamente, com os olhos nos dedos dos mais velhos enquanto tocavam, aprender também a executar o instrumento.

Com a chegada dos aparelhos eletrônicos, essa realidade começou a mudar. As Bandeiras ainda existem, mas não como as de antigamente, que costumavam durar meses e levavam os esmoleiros a lugares distantes de onde moravam.

Para manter viva a tradição desses ritmos, também se empenha um grupo de músicos dedicados a celebrar em suas letras o que consideram *as particularidades do lugar*. A fonte dessas particularidades é, via de regra, a cultura popular. Muitos dos costumes e tradições registradas nos poemas destas músicas são ainda passíveis de serem observados em Cuiabá e em algumas cidades da região conhecida como Baixada Cuiabana.

## 6.2. RASQUEADO CUIABANO

O *rasqueado* cuiabano é um ritmo musical criado pelos ribeirinhos do Rio Cuiabá. Surgiu a princípio como um gênero musical sem letra, ou seja, apenas instrumental, executado originalmente com instrumentos de sopro. É conhecido também por *limpa banco* porque *quando toca, ninguém consegue ficar sentado. é impossível resistir à dança.*

As origens do *rasqueado*, dizem os informantes - pois não há nenhuma pesquisa sistemática sobre o tema - estão ligadas à época da Guerra do Paraguai quando foram presos inúmeros paraguaios em Várzea Grande (cidade vizinha a Cuiabá, localizada na outra margem do Rio Cuiabá). A permanência e integração destas pessoas na vida local trouxeram a influência dos ritmos platinos para a cidade.

Afirmam também que a influência da música platina se deve ao intenso contato que a região de Cuiabá sempre manteve com os países da bacia do Prata em função de ter sido o rio Cuiabá a primeira via de comunicação com a capital do país, na época o Rio de Janeiro.

No final do século XIX e início do século XX, o *rasqueado* era um tipo de música que tocava nos bailes à beira do rio, conhecidos como *tchinfrins* e vista pelos “ricos” como “coisa de gente de beira de rio”. Os políticos locais, na época da República Velha, quando os políticos precisaram contar com o apoio das camadas populares para se eleger, começaram a procurar os *rasqueadores* ribeirinhos para tocar nos comícios com o objetivo de arrebanhar eleitores (fato representado no filme “Uma cilada com os cinco morenos”).<sup>26</sup> Aos poucos, como aconteceu com o samba, foi

---

<sup>26</sup> A cilada para o grupo, conforme aparece no filme, é justamente ser levado sem contrato por um político para tocar em um comício e não ser pago depois. Os integrantes do grupo disseram que antigamente isso acontecia com frequência. Hoje seu estilo de *rasqueado*, instrumental, não atinge o grande público, sendo mais convidados para tocar pela elite local: são sempre convidados, por exemplo, pela Associação dos Magistrados

ultrapassando as fronteiras das classes sociais, sendo encampado por outros segmentos sociais, não sem que reelaborações ocorressem.

De qualquer forma é um ritmo originalmente ribeirinho, ligado a festas sagradas e profanas. Esse é seu habitat original. Ainda hoje as festas de santos: São João, Senhor Divino, São Benedito, São Gonçalo, entre outros terminam sempre com um baile, no qual a presença do *rasqueado* é obrigatória.

Com o tempo, passou a conter letras, geralmente inspiradas na vida cotidiana de seus autores. Alguns destes *rasqueados* são de domínio popular e não se conhecem os seus autores. Os versos das quatro composições abaixo são exemplos que podem fornecer uma idéia dos temas mais comuns:

O vapor iguatemi amanhã vai revirar,  
levando o senhor (?)  
deixando a capital.  
Chora morena, chora.  
Não deixe o vapor sair.

Avestruz é zero-um, a águia tem pena preta,  
do burro espero um coice, eu vou jogar na borboleta.  
Sapeca, ia, ia, sapeca. Ceroula não é cueca.  
Ceroula do véio caiu, lá, lá, lá do véio sumiu.

O bataclan saiu pra passear.  
Foi comprar confete para o carnaval.  
Ô viva nosso bloco com muita alegria,  
Calça de flanela, camisa de seda japonesa.

“já mandei fazer, já mandei buscar, um balão de ouro, um ferro de engomar. Menina, minha menina, sobancelha de veludo, seu pai [?], mas você merece tudo. Menina, minha menina, não deixe a saia arrastar, a saia custa dinheiro e dinheiro custa g anhar.”

Atualmente seus temas mudaram. O *rasqueado* vive, sobretudo, a exaltar a região: situações ou pessoas, as frutas mais comuns, a culinária *típica*, figuras antológicas da cidade, os becos que caracterizam Cuiabá como colonial, costumes e tradições locais. Enfim, tornou-se um canal de expressão do sentimento de identidade

para animar suas festas de São João, casamentos de filhos e aniversários de membros. Até em eventos de cujo objetivo é celebrar a identidade local, “Os cinco morenos” tem sido esquecidos.

regional. A maior parte das pessoas interessadas na manutenção de uma especificidade do modo de ser cuiabano usa, como meio de difusão destes símbolos, o *rasqueado*.

Uma pesquisa mostrou que 60% do mercado musical em Cuiabá dirige-se para o consumo de música regional, que não se resume apenas ao *rasqueado*, mas envolve também chamamés, guarânias e lambadas.(WANTUIL DE FREITAS, 1999). Não existe nenhum local onde se toque exclusivamente o *rasqueado*. Outros estilos musicais, locais e globais também aparecem senão, “endjoua”, como dizem os nativos.

Mas o *rasqueado* não é só um ritmo, trata-se na realidade de uma *performance* composta por melodia, letra e dança. Em relação à primeira, é difícil estabelecer sua especificidade, pois entre os *rasqueadores* não há um consenso a respeito do que define o *rasqueado* enquanto um ritmo musical. Para o professor de música Abel dos Santos Anjos, da Universidade Federal de Mato Grosso, o *rasqueado* que a maioria das bandas toca é *um siriri acelerado*<sup>27</sup>. Segundo ele, o ritmo dos primeiros *rasqueados* é muito próximo à polca (2/3). O *rasqueado* ribeirinho que surgiu a partir da influência da polca paraguaia seria mais lento e marcado pelo ritmo 2/3, segundo o professor.

É importante salientar que a maioria dos músicos envolvidos com o *rasqueado* não tem qualquer formação musical acadêmica. Inclusive o *rasqueado* é fruto da inventividade musical popular, surgido do contato com a polca paraguaia e, portanto está sujeito a estes meandros quando se procura defini-lo a partir de outros sistemas de classificação.

Estes músicos destacam a existência de um sistema de classificação nativo do *rasqueado*. Guapo fala no *rasqueado fronteiriço*, definido assim em função do ritmo mais próximo da polca paraguaia e mais lento. Moisés Martins menciona um outro tipo que remete ao *rasqueado primitivo*, o *chifrando o vento*, caracterizado assim por suas letras românticas.

---

27 Um grupo de tercinas sobre um ritmo binário; uma sobreposição de um ritmo 2/4 sobre um ritmo ternário. O binário simples é a estrutura básica, enquanto o ganzá faz o compasso composto ternário.

Quanto à dança, envolve os casais em passos que os levam a rodar pelo salão, mexendo muito os quadris. Não há uma coreografia fixa e seu desenvolvimento acompanha o entrosamento do casal entre si e com o ambiente. Em função disso, alguns informantes distinguem três tipos de coreografia: *liso*, *crespo* e *rebuça e tchuça*. Há quem fale (DE PAULA, s/d) em nove tipos diferentes: os três já mencionados e mais *limpa banco*, *levanta a poeira*, *arrasta-pé*, *mela-cueca*, *arrocha-porca*. Certamente, apesar das variações, há um estilo que o distingue de outros tipos de dança.

Atualmente o *rasqueado* compete com outro ritmo mais recente, o lambadão, cuja origem é atribuída à vinda de garimpeiros do Pará. Com suas letras apimentadas, conforme o estilo malicioso que os meios de comunicação vêm difundindo, o lambadão, misturado ao *rasqueado*, promove uma aceleração deste último, impossibilitando a distinção, entre o *rasqueado* e o lambadão, pela maioria dos ouvintes. CARNEIRO DA CUNHA (1987:101) diz ser um dos requisitos para os símbolos de identidade fazer parte da bagagem comum aos grupos em contato, pois necessita ser compreendido, mas também, distinto para cumprir seu papel de marca diacrítica.

Quanto aos temas, costuma-se misturar algumas tradições locais com a malícia *global*. “Heresia” que causa arrepios em muitos “guardiões da cultura” que sofrem ao ver os símbolos sagrados do seu pertencimento *descaracterizados dessa maneira*. Algumas canções associam o pacu, peixe símbolo para os *nativos*, a situações pornográficas ou eróticas, para falar *baixarias*, como expressaram alguns dos entrevistados.

Ainda que o *rasqueado* seja, como se afirmou, um símbolo da identidade cuiabana - do que se poderia presumir uma unidade – sua diversidade é enorme. No extremo, poder-se-ia dizer que há tantos *rasqueados* quantos grupos que o produzem. Entretanto, o trabalho de campo entre os *rasqueadores* revelou regularidades que possibilitam a classificação dos *rasqueados*, quanto ao discurso dos compositores, em dois tipos básicos: pedagógicos e comerciais.

### 6.2.1. RASQUEADO PEDAGÓGICO

Também entre os *rasqueadores*, existem os que acreditam, como Platão, no poder político-pedagógico da música; no papel que ela pode cumprir, tanto como elemento agregador, quanto desagregador, em relação ao centro político da sociedade. Platão via a música como o melhor instrumento para promover a harmonia do indivíduo com o social, por isso, propunha uma educação musical capaz de servir de espelho para o caráter e formar o cidadão para as melhores virtudes. (WISNIK & SQUEFF, 1983 : 139)

Entre os produtores de *rasqueado*, alguns se encaixam neste modelo, pois compõem com o objetivo de educar os indivíduos a respeito e para o respeito à cultura particular da região, circunscrita sobretudo nas práticas populares. O objetivo é, afinal, fundar instâncias de identificação, de unidade. Recusa qualquer influência dos meios de comunicação. Suas identificações orientam-se para o universo da cultura latino-americana – ocorrem citações em espanhol – e também com legados da música considerados universais, tais como o *blues*.

Esta perspectiva seria mais próxima da romântica, que vê o popular como o repositório do espírito de um povo. São músicos mais intelectualizados, geralmente portadores de curso superior, informados a respeito da antropologia. Usam o adjetivo “antropológico” com frequência, algumas vezes, impropriamente. Aficionados pela abordagem antropológica, sobre a qual têm pouca informação, acreditam que seu trabalho é próximo ao dela por eleger por objeto a cultura popular. Predomina entre eles o afã de colecionar, a intenção do resgate e o “espírito de antiquário”, tão bem discutido por ORTIZ (1992: 12-15) quando o relaciona ao início de uma reflexão sobre a unidade nacional dos países europeus e também àquela promovida pelas Ciências Sociais, em cujo berço nasceu a Antropologia. Um depoimento pode ser ilustrativo.

[...] minhas músicas são didáticas. Eu as valorizo mais assim como didática, como cultura,

como estudo, como pesquisa, pesquisa de campo, é coisa séria, gente! Eu vou in loco, vou lá e entrevisto [...] (Entrevista Edna 04/12/96)

Evidencia-se, nesse depoimento, a disseminação do valor da pesquisa de campo que a popularização da antropologia promoveu. Nas disputas pela identidade há uma apropriação, não só dos conceitos, mas também dos métodos desta ciência, pelo menos enquanto valor. Porém, alguns dos rasqueadores, da mesma forma que os românticos, têm uma visão positiva e idealizada do popular. Assim como os folcloristas, cultivam um gosto pelo registro assistemático de fragmentos das manifestações populares. (ORTIZ,1992:12-15)

Quanto às relações com os fluxos globais, o vínculo principal se dá com o movimento ecológico<sup>28</sup>; influência dos temas tratados pelos grupos de pagode e funk (Dilson Oliveira: Vai Rolar um novo Astral, *Rasqueado* do Pacu, Cuiabano Gozador, Piranha); com o feminismo (Vera e Zuleica: Mulheres) e com valores universais como certos tipos de música já consagrados como o *blues* (Vera e Zuleica: *Rasqueando in blues*). Alguns destaques na capa do *compact disc* de Vera e Zuleica parecem querer globalizar valores locais como a solidariedade e a amizade.

### 6.2.2. RASQUEADO COMERCIAL

Alguns músicos produzem *rasqueados* cujos propósitos parecem ser voltados apenas à diversão e a *massificação*. Apresentam uma perspectiva temporal alicerçada no presente. Seus vínculos mais amplos são com os materiais divulgados nos meios de comunicação de massa, usando de alguns símbolos da identidade local, constroem uma ponte entre eles e os ritmos que circulam em fluxos mais globais: músicos e ritmos musicais mais *modernos* como o *pagode*, o *funk* e o *axé music*. Falam de viola de cocho, do ganzá (Figura 18) e do mocho, mas também do berimbau e do agogô; da *moreninha linda dos cabelos cacheados/ cuiabaninha*, mas fazem questão de lembrar

---

28 Por exemplo: Última Fronteira e Eco *Fronterizo* de Guapo.

da *garota do tchan*.

Tal como os grupos de *rasqueadores* pedagógicos, também alimentam o desejo de ver o *rasqueado* como um ritmo que seja divulgado, conhecido e consumido em todo o Brasil.

### 6.3. REPRESENTAÇÕES DA IDENTIDADE LOCAL NO *RASQUEADO*

Nesta secção do trabalho procuro descrever as representações mais recorrentes nas letras dos *rasqueados* e a partir delas analisar alguns elementos do modelo de identidade predominante.

O modelo em torno do qual gira a identidade cuiabana, diferentemente do gauchismo - que tem na figura do *gaúcho* e seu modo de vida específico de um tempo e de uma região do Rio Grande do Sul, o eixo ordenador de onde parte todo o universo simbólico desta identidade - não é calcado em um tipo humano exclusivo. É uma identidade que se constrói na celebração da diversidade humana, biológica e cultural da região. Ela parece querer abarcar a diversidade cultural a partir da qual o estado vem se construindo. A especificidade do gaúcho deve-se a que, segundo OLIVEN (1992), o Rio Grande do Sul é o estado da federação do qual mais gente emigrou. Com o Mato Grosso sucede o contrário. Isso ensejou o sentimento de preservação da cultura local, mas obrigou a que essa identidade se construísse de maneira negociada, considerando pelo menos uma parcela da diversidade:

O *rasqueado* de Guapo, *Seiva Payaguá*, apresenta alguns elementos que são recorrentes no discurso da *cuiabania*:

[...] Pantanal "frontera" minha  
De pitomba e jatobá  
"lavadera, poaiero"  
"Carrocero" e "charopá" [...]

Esse verso inspira-se no principal ecossistema da região, área demarcadora de fronteiras com outros países. A vida do pantaneiro, seus costumes, sua lida com o gado, o cavalo e a integração entre o homem e a natureza são temas de inspiração para

esses artistas. As letras falam de figuras humanas como o poaieiro que marcou a história de um importante ciclo econômico da história do estado. Outras, como a lavadeira e o pescador ficaram na memória do autor, como ofícios comuns que remetem a abundância e a limpidez das águas em Mato Grosso, as quais o progresso e a poluição ameaçam de extinguir.

*[...] Corumbá, Porto Esperança  
Paraiso Payaguá  
"Canoeros" jamais visto  
Fibra verde... "carandá" [...]*

As letras das músicas introduzem outro tipo humano historicamente indissociável da identidade do estado: o índio. Até a bem pouco tempo, a imagem de Mato Grosso era basicamente associada a "índios e onças", redução que irritava os segmentos letrados da capital. Atualmente a raiva foi convertida em celebração: a estampa malhada da onça é um signo de referência para o estado e o índio tornou-se símbolo

*Aguapé, vitória-régia  
Camalote e Biguá  
"Boiadero fronteriço"  
Seiva forte... Payaguá*

Aguapé e Vitória-régia são vegetações comuns no Pantanal. Camalote e biguá são aves que denotam a riqueza do ecossistema. A saudação da riqueza da fauna e da flora, como uma das qualidades do território mato-grossense, é outro elemento constante nas representações sobre a região. No princípio da colonização deste espaço geográfico, isto foi percebido, na ótica dos bandeirantes e do ideário que predominava na época, como um obstáculo ao progresso. Demonstrado pelos historiadores que analisaram o processo de construção de identidade no Mato Grosso (GALETTI,2000, MACIEL,1992). Nos dias de hoje esse dado não é mais um signo de atraso, mas um indício de possibilidades, para a indústria do turismo ecológico, por exemplo. Projeta também mundialmente o estado, em vista da importância da preservação dos *biomas* que abriga. Assim, alguns músicos estabelecem uma ponte com o movimento ecológico mundial. Na seção "Face Verde da Cuiabania" será melhor analisado.

Outro detalhe interessante nesta letra, mas recorrente também em outras, é que, além da diversidade dos tipos humanos, ressalta-se que todos eles são populares. Os *rasqueados* cantam os homens e mulheres comuns, os anônimos que construíram o estado.

*Moreninha, olhos negros*  
*Capilé, maracujá*  
*Tererê das tardes quentes*  
*Flor morena... Payaguá*

São inúmeros os *rasqueados* que falam de uma moreninha. Porque ela é, no bom sentido, tão cantada? A moreninha representa o tipo físico mais comum na região, produzido pela miscigenação, com forte predominância do negro. Fenômeno comum no Brasil, chamar negros de “morenos”, tem conotação de eufemismo e fala muito sobre como se dão as relações raciais no país. Retirados de um jornal (1\*), os versos de um Cururu opunham a morena como boa para o altar e a loira como boa para a taca, termo que no dicionário quer dizer faca, estaca e que simbolicamente remete à relação sexual e a um conteúdo de agressividade:

Moça branca é canja fria, moça morena é quitute.  
 Quero morena para sempre e a branca nem para um dia.  
 Mulher há para tudo: para o amor e para a taca.  
 Umam acabam no alta e outras na ponta da faca.

Para além do *Rasqueado*, os ritmos - guarânicas e chamamés - as palavras em espanhol e o costume de beber *tererê*, que o mato-grossense compartilha com os povos platinos, surge uma identidade inclusiva latino-americana, que os aproxima sobretudo dos moradores da região do Pantanal, mas também dos diferentes grupos que habitam a capital.

*[...] Pantanal “frontera” minha*  
*Paraíso Payaguá*  
*Com a marcha do progresso*  
*Nem sei como vai “ficá” [...]*

Uma profusão de imagens passa pelos diferentes tipos humanos que construíram a ocupação da região: o *boiadero*, *fronteriço*, com seu cavalo e o costume de tomar *tererê nas tardes quente*; o *poaiero*, os *payaguás*, antigos ocupantes desta

planície, extintos enquanto grupo na luta pela posse da terra. A riqueza da fauna e da flora tem destaque: a pitomba e o jatobá, o aguapé, a vitória-régia, a onça e a garça; o camalote, o biguá e o frango d'água. Falar em Pantanal significa para esses atores celebrar a multiplicidade de tradições que influenciam a cultura local, pois são muitos os costumes, os ritmos musicais e as palavras que as populações compartilham com os povos latinos.

O progresso que os intelectuais da cidade desejavam e reclamavam tornou-se hoje um motivo de preocupação e incerteza em relação ao futuro. A natureza abundante deixou de ser vista como uma possibilidade para o progresso e passou a ser pensada enquanto um legado que deve ser preservado para as gerações futuras.

A memória coletiva para se reproduzir precisa da referência ao território, diz Ortiz inspirado no pensamento de Halbwachs. (ORTIZ, 1994 : 75) Diante do fracasso dos movimentos que se articulavam em torno dos direitos trabalhistas ou de partidos políticos, a luta contra a exploração econômica e a dominação cultural se vê obrigada a abraçar a fonte mais elementar de auto-reconhecimento e organização autônoma possível: o território. (CASTELLS, 2001: 80) Essa é uma das matrizes de maior produção de significado para a *cuiabania*.

A canção citada acima registra a imagem de uma paisagem que foi construída ao longo de todo um processo histórico de ocupação e sintetizada em categorias como *sertão*, *pantanal*, *fronteira*, *cerrado*.

MALDI (1995: 91-95), em um artigo a respeito de como os espaços geográficos são transformados em *paisagens* a partir de critérios culturais e simbólicos, recupera uma reflexão importante de Custódia Selma Sena a respeito da categoria *sertão*, que pode clarear a compreensão do significado destas paisagens que são pilares das identidades locais.

Impossível de ser definido e por isso, lugar simbólico de muitos significados possíveis, *sertão* reúne no imaginário sertanejo, o universal e o particular, o tempo e o espaço, o passado e o presente. Ao contrário de *pantanal*, que não se prende a nenhuma paisagem em particular, paisagem hoje talvez mais recorrente na narrativa da

identidade cuiabana, o *sertão* é um lugar específico. No passado *sertão* foi uma classificação comum para falar de tudo que no Brasil não era litoral.

A ampla divulgação do discurso ecológico proporcionou que outras categorias geográficas fossem criadas e popularizadas. O que no princípio da colonização de Mato Grosso era visto como *riquezas naturais*, que abriam portas para o progresso, hoje são destacadas como *marcas da paisagem local*. Os principais ecossistemas presentes no estado são o tema de alguns *rasqueados*, que tomam o território por inspiração.

Da mesma forma que para as representações coletivas do gauchismo, a idéia de fronteira é central para a *cuiabania*. O estado é apresentado em alguns *rasqueados* como uma região de muitas fronteiras. Fronteira com os países da Bacia Platina, com os quais – em função do rio Cuiabá, principal via de comunicação na época do povoamento – foi intenso o intercâmbio cultural. Fronteira entre diferentes *biomas*: Cerrado, Amazônia e Pantanal.

O *Pantanal* também é visto como uma *fronteira*, pois ele se localiza na região em que o Mato Grosso se delimita com o Paraguai, a Bolívia e o estado do Mato Grosso do Sul. Sua representação é indissociável do gado e do homem pantaneiro, que o habita, além da *imensidão* destas paisagens e o poder de induzirem ao *devaneio* e a uma *consciência imaginante*.

A qualidade de *paraíso idílico*, própria do Pantanal, faz-se através da presença humana na região, ao contrário do que acontece com outras paisagens, como por exemplo, a floresta. Ainda que especialistas em ambientalismo alertem para os perigos da criação de gado para o ecossistema, a planície pantaneira parece conviver de maneira harmoniosa, ou sem grandes alterações com essa atividade econômica.

O Pantanal é, agora, a paisagem que identifica e remete ao *Estado Bororo* como o Mato Grosso é algumas vezes chamado. Suas características inspiram imagens aos *rasqueados*, cujo tema é a celebração do Pantanal. Ele delimita o estado com o Paraguai, a Bolívia e com o estado do Mato Grosso do Sul. No passado foi área que os bandeirantes paulistas disputaram contra o domínio espanhol, o que reforça seu caráter

de fronteira.

Uma polêmica recente destaca o papel dessa extensa planície como emblema da identidade da região e alguns dos conseqüentes lucros agregados. Justamente por ser um lugar de fronteira, Mato Grosso é obrigado a dividir com o estado de Mato Grosso do Sul a posse desse ecossistema que tem despertado interesse internacional. Mato Grosso do Sul cogitou a possibilidade de mudar seu nome para Pantanal, uma forma também de escapar a imagem deteriorada historicamente ligada ao Mato Grosso. Houve protestos, os mais veementes, em Cuiabá contra essa idéia que frustraria os planos locais quanto ao Pantanal como um signo da identidade regional e que levaria o turismo desta planície preferencialmente para o estado do sul. A divisão do estado não terminou, portanto, com todos os motivos de disputa.

Outra paisagem constantemente referida é a da Chapada dos Guimarães. Esta se vincula ao papel que desempenha no lazer de grande parte da população da cidade. Localizada a 800 metros acima do nível do mar, tem um clima muito mais ameno que o de Cuiabá, tornando-se, portanto, refúgio daqueles que podem ter uma segunda moradia em uma cidade também muito menos violenta que a capital. Nos quentes finais de semana de verão, Cuiabá fica vazia. Todas as camadas sociais encontram formas de lazer, tomando banho nos inúmeros rios e cachoeiras da Chapada.

Um ponto que merece destaque por sua presença constante nos *rasqueados* é a nostalgia do passado que caracteriza muitas canções e a repetição obsessiva dos mesmos elementos: - fauna e flora típica da região, o caju e a manga; a piraputanga e o pacu, peixes apreciadíssimos na cidade; pratos típicos da culinária, como o *pixé*, o *bolo de arroz*, sem falar das festas de santos sempre lembradas nos *rasqueados* como algo próprio de Cuiabá – conferindo a esse tipo de música uma atmosfera mítica.

Outro símbolo da cuiabania constantemente lembrado nos *rasqueados* é o “falar cuiabano”. Objeto de inúmeros estudos lingüísticos que visam estabelecer a origem de sua marca distintiva principal que é a presença das fricativas tche e dje e a troca do l pelo r, quando esta letra é precedida por uma consoante, possui uma proximidade com o falar caipira presente no interior de São Paulo e do norte do

Paraná. Assim muitas palavras do “cuiabanês” não são estranhas para quem viveu naqueles lugares. Tal fato se deve a colonização do Mato Grosso ter sido empreendida por paulista, assim como o norte do Paraná. Um exemplo de rasqueado composto a partir deste modo de falar é o de Vera Bagetti e Zuleica Arruda - A la cuiabana (oxi...) (Réquiem à natureza) - que se articula também com uma preocupação com a preservação da natureza.

*Nhacá! tá dgira?  
Tchá marica djá vai cotchitchá?  
Bão largá disso!  
Mitchirica igual tarová!*

*Tchussa aqui, tchussa ali...  
Êh! Ah! Duvidá???  
Carca aqui, carca ali!  
Cuidado raigá!*

*Tá pirpitinha!  
Invedjoso! Djá vai me canhá?  
Demais de bom!  
Tchá! Por Deus!...  
Vou até pipiná!...*

*Oxi, oxi, oxigênio...  
A pele do branco!  
A pele do negro!  
A pele do índio!  
A pele na pele!  
A pele repele?  
Oxi, oxi, oxigênio...  
A pele da onça,  
A pele do tigre,  
A pena da arara,  
A pena da garça...  
A pele do jacaré...!  
“Dawê..”  
Oxi...oxi...oxi...]*

Quando o tema é a culinária e outras artesanias, os *rasqueados* parecem querer congelar o próprio modo de fazer. Parece existir uma certa intenção etnográfica, como na canção *Viola de Cocho*, composta por Edna Maciel Vilarinho:

*De um tronco de chimbuva fiz a minha viola  
Da madeira ainda verde pra não entortar  
Com o braço esculpido e o corpo arredondado*

*Cavucando, cavucando, sua barriga vai ocando*  
*Depois que a madeira seca, bem sequinha ora essa*  
*Ela é bem polidinha como o coivo*  
*A viola sertaneja obra de arte do caboclo*  
*Braço e corpo inteiriço, um só tronco, uma só peça*  
*O tampo é feito de uma raiz fina de figueira*  
*Que dá zoada boa no seu coração*  
*Tudo é muito bem colado com sumbaré dos rios*  
*Viola de cocho vem alegrar o meu sertão*  
*A viola é bem gostosa quando é bem temperadinha*  
*Nos dedinhos do caboclo suas cordas vibram*  
*Choram a prima, a tueira, o canotio e o bordão*  
*Elas cantam indolentes, mas alegram o meu sertão*  
*Quanto mais sova a viola, mais temperada é a zoada*  
*Na subida de um mastro, noite inteira*  
*Nas festas do meu sertão, no cururu, no siriri*  
*Ela alegre a moçada, ela anima a brincadeira*  
*A viola é lembrança, a viola é saudade*  
*Que retrata minha gente no meu coração*  
*Deus me deu inteligência, coroada de ventura*  
*Pra cantar toda beleza de viver neste sertão.*

Parece querer ensinar aos que não conhecem - mais jovens ou que são “de fora” - o que são “as culturas populares”, aquilo que acredita ser a *alma do cuiabano*. Desse modo busca criar instâncias de unidade e identidade no vasto mundo de diferenças que separa em classes sociais, idades, gêneros, religiões os indivíduos que vivem na mesma cidade. A *cuiabania* permite que se abram fendas nas barreiras entre as classes sociais, que a modernidade parece tornar cada vez mais espessas, e pôr em relação pessoas de diferentes posições sociais.

Há também o desejo de que essas músicas sejam um suporte para a memória. Nelas aparecem fragmentos de memória de pessoas que participaram de um tempo em que o progresso e a modernidade eram apenas um projeto em construção. Nesse tempo poucas eram as vozes, ou talvez nenhuma, a denunciar o preço que se pagaria pela modernização.

Os temas dos *rasqueados* conformam uma tendência de forte reterritorialização, pois a maioria de seus símbolos remete a um lugar concreto e específico: a Baixada Cuiabana. Fala do costume de comer bolo de arroz, de tradições e festas, da arte de construir e tocar a viola de cocho, todos remetem a um espaço concreto de relações entre as pessoas. É claro que o *rasqueado*, como um produto

veiculado pelos meios de comunicação de massa, permite que pessoas que não se conhecem – e de culturas muito diferentes - entrem em relação e, por isso mesmo, é de grande eficácia como instrumento na construção de identidades.

## 7. RASQUEADO E SUAS RELAÇÕES COM OS FLUXOS GLOBAIS

A tendência dominante dos *rasqueadores* é falar das coisas de sua terra. Porém, é possível perceber uma relação com o global. Observa-se que o que é comumente identificado como *global*, não é necessariamente uniforme, nem homogêneo, mas encerra vertentes que possuem caráter distinto e maneiras diferentes de inserir-se e relacionar-se no cotidiano, criando novos significados.

É possível destacar, nas letras dos *rasqueados*, pelo menos duas forças de inserção planetária cujos significados são muito distantes entre si: o fluxo gerado pelos meios de comunicação de massa espalha a influência de certos ritmos predominantes como o *axé music*, o *funk*, e o *pagode* e aquele emanado dos movimentos ambientalistas que reforça ou transforma algum símbolo específico da *cuiabania*..

### 7.1. A FACE VERDE DA CUIABANIA

A exuberância da natureza é um dos elementos visto como positivo, mas ao mesmo tempo, como obstáculo ao progresso da região, que historicamente está associado à imagem do Mato Grosso. (GALLETI, 2000) Entretanto, é recente a articulação entre a luta pela preservação destas paisagens únicas do planeta e o movimento ambientalista.

O discurso preservacionista, ao definir patrimônios da humanidade em diferentes partes do globo, possui uma postura política e ao mesmo tempo ideologicamente homogeneizadora, para preservar localmente.

Segundo CASTELLS (1999: 153-154), o ambientalismo surgiu nos países dominantes a partir da movimentação de setores da elite esmagados pela industrialização. Em alguns dos primeiros núcleos, o móvel gravitava ao redor de um elemento comunal e utópico.

Ao constituir-se movimento de caráter mundial, o ambientalismo objetivou envolver todos os habitantes do planeta em defesa da vida. Da mesma forma que a

*cuiabania* procura através dos laços com o território estabelecer um vínculo entre as pessoas, o movimento ecológico age para fortalecer a ligação dos indivíduos com os ecossistemas nos quais vivem e para estabelecer um compromisso entre estes e “todas as pessoas no mundo”.

A idéia básica da *febre verde* é associar a defesa de ambientes específicos a novos valores humanos (CASTELLS, 1999: 154) e seu alastramento deve-se à habilidade com que seus líderes utilizam-se dos meios de comunicação de massa. A estrutura elementar, dissecada por CASTELLS (1999: 154-160) sobre a qual o discurso ecológico se sustenta, fornece o elemento principal de conexão do movimento com as amplas massas do globo. Saber como instrumentalizar a mídia é importante, mas é pouco, o núcleo fundamental da proposta é onde pode ser encontrada a razão do sentido que o ambientalismo vem assumindo para as pessoas.

Um dos valores do ambientalismo é pautar a ação por um *conhecimento superior*, ou a *sabedoria de uma visão holística* que possibilite ultrapassar todas as perspectivas orientadas apenas para a satisfação de necessidades básicas imediatas. Há um interesse em restabelecer uma relação homem/natureza mais integrada. (CASTELLS, 1999: 155)

O núcleo central da *cuiabania* é justamente o apego a um passado onde havia, na cidade, *maior integração homem/natureza*.

O *cuiabano de chapa e cruz* deseja restabelecer vínculos, afetivos e duradouros, com as pessoas, com as tradições e com o espaço local.

A categoria *cuiabano de chapa e cruz* rege-se por uma lógica que remete a um tempo passado, onde as pessoas se conheciam, possuíam obrigações e responsabilidades umas com as outras e, principalmente, um tempo de comunhão entre o homem e a natureza; onde o rio era uma artéria de vida para a cidade e sua gente: seu transporte, sua comunicação com o mundo, fonte de trabalho e alimento. Há uma identificação com o pacu - manifestada no mito de que o consumo de sua cabeça promove a aceitação da vida no lugar, na consideração do tipo físico característico cuiabano como descendente de pacu e na admissão deste como o mais saboroso peixe

– que pode ser interpretada como formas de expressão da integração do homem com o rio.

A classificação de *pau-rodado* orienta-se por uma lógica oposta. O *pau* é *rodado* e continua rodando, porque o sentido agregado a essa categoria é o de quem tira proveito e vai embora, minando o progresso local, em uma época em que se tinha uma visão idealizada do progresso; não se conheciam os malefícios que com ele viriam. Cada partida testemunhava o *desamor com a cidade*. Partia quem não apreciava viver ali.

Figura de linguagem, Pau-rodado é também uma categoria cunhada a partir da observação do rio pelo homem. Troncos de árvores na época das cheias são levados pela correnteza, rio abaixo, vindos de outras regiões. Flutuam sobre as águas do rio, mas são um elemento estranho a ele.

Através da assunção de valores e costumes locais – *comendo a cabeça do pacu* – o *Pau-rodado* pode ser incorporado a “comunidade” local. Pode em termos, pois, se tomarmos o que afirma o *rasqueado do pau-rodado - tomo pinga com amargo, como cabeça de pacu, só não nasci em Cuiabá, não agüento mais ser chamado de pau-rodado*.- mesmo fazendo tudo que os *nativos* fazem, ainda não é suficiente para deixar de ser tachado de *pau-rodado*. O indivíduo está sempre sujeito ao risco desta classificação dependendo de suas atitudes e por mais que o pau-rodado coma a cabeça de pacu, o tempo passado não voltará.

O *pau-rodado* é associado ao progresso que veio com ele e que trouxe a morte do rio e das relações pessoais intensas que marcavam a vida local no passado. A definição de “pau-rodado” é interpretada como uma relação com as coisas, as pessoas e o lugar, dirigida para a conversão do maior lucro possível, sem qualquer responsabilidade social.

Quando propõe a criação de governos baseados na localidade e o local como principal fonte de significado, o ambientalismo entra em consonância com movimentos como a *cuiabania* que buscam fortalecer as raízes dos indivíduos com o lugar onde habitam e alertar para que reassumam o controle em todos os sentidos, mas sobretudo

no sentido preservacionista. O *rasqueado última frontera* refere-se a determinados ecossistemas do território mato-grossense, interpretado como um reservatório de alteridade:

Neste resto de “frontera”  
De cerrado e pantanal  
Tem pepita. moto-serra  
Tem “dragueros por demas”  
É a política “matrera”  
Nesta última “frontera”  
“Bandoleros” nada mais.[...]

A crítica ao consumismo e ao predomínio do valor de troca do dinheiro, sobre o valor de uso da vida que está presente no ambientalismo, é um projeto alternativo de sociedade encampado pelos produtores do *rasqueado* porque reforça o vínculo das pessoas entre si e com sua terra natal e recupera valores comunais, contra os predominantes no capital.

## 7.2.A INFLUÊNCIA DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA NO *RASQUEADO*

Vai rolar um novo astral  
Compositor: Dilson de Oliveira

Vou convidar a garota do tchan  
para dançar comigo o *rasqueado*  
Carlinhos Brown  
Com o ritmo se encantou  
Quer aprender esse gingado

Viola de cocho  
Berimbau e agogô  
Ganzá e mocho  
Vai rolar um novo astral  
É o *rasqueado* atravessando as fronteiras  
Filhos de Ghandi  
rebuçando no arraial (bis)

Vai rolar um novo astral  
Segura o tchan  
Segure a morena  
Dance a lourinha  
Mexe, mexe sem parar  
O rala bucho  
vai levantar poeira  
Entre na roda  
você também vai gostar

Existem *rasqueados* que agregam, ao desejo de celebrar as coisas locais, o atender a gostos do público de massa. Mas não apenas isso: veiculam também a vontade de que o *rasqueado* se torne um produto amplamente divulgado pela mídia, assim como aconteceu com outros ritmos populares, o samba, o pagode, o axé music ou o funk. Essa preocupação transparece nas letras de algumas músicas e deixa ver uma outra modalidade de vínculo entre global e local, entre tradição e modernidade.

Nesse caso, falar em global diz respeito mais ao meio (comunicação de massa) do que ao alcance, o qual na verdade não é planetário, mas nacional. Alguns desses ritmos se projetam a outros países, mas não chegam a ter a expressão de ritmos como o rock, que é conhecido em todo o planeta. Aliás, é interessante ver como o poder intervem nestes casos, pois a capacidade de globalização dos produtos criados nos países centrais é muito maior do que aqueles oriundos dos países cuja inserção na

mundialização é periférica.

A característica principal desses ritmos que fluem nos meios de comunicação de massa e que vem sendo incorporados localmente é a ênfase na malícia, na sensualidade.

Alguns símbolos da identidade local são usados, devido a suas múltiplas significações, como mecanismos simbólicos para promover a incorporação da malícia veiculada nos meios de comunicação. Os elementos da cultura local associam-se aos trazidos pela mídia, reforçando-os e resignificando-os. É o caso, por exemplo, do pacu utilizado como inspiração para esse *rasqueado* de Dilson Oliveira, denominado *Cuiabano gozador*.

Cuidado pé de cana  
Quando no Porto for passear  
Não vá se embebedar  
Pacu vai te pegar  
Porque cêssô (buque)  
De tonto não tem dono  
Pacu vai lhe tirar o sono  
Dentro do matagal.

Símbolo quase totêmico para a população nativa, este peixe é vinculado por algumas pessoas ao tipo físico cuiabano, mais característico e identificável, como “descendentes deste pacu”. A coisa é dita em tom de piada e alude a intensidade da presença do pacu nas representações cuiabanas.

Outra associação é feita tendo a “piranha” como tema no *rasqueado Piranha* de Dilson Oliveira. Peixe importante na região aproveita-se seus múltiplos significados - como peixe comum em muitos rios, símbolo da culinária local e como referência também a “mulheres fáceis” - para embarcar na onda global da malícia. Ao mesmo tempo, não se perde o enraizamento local.

## CONCLUSÃO

Os cientistas sociais da Escola de Chicago (OLIVEN, 1987) afirmavam que o desenvolvimento da urbanização traria, como consequência necessária, a hegemonia do individualismo e o declínio dos vínculos dos indivíduos com grupos mais inclusivos. Provavelmente para fazer frente ao fluxo de homogeneização levado a efeito pelos meios de comunicação de massas e pelas novas tecnologias de comunicação, proliferaram inúmeros movimentos resultantes justamente da agregação dos indivíduos em grupos, cuja força centrípeta é alguma identificação: étnica, religiosa, regional, sexual, etc.

O século XX promoveu um aumento constante de redes que unem pessoas em circuitos de caráter global, não restritos a um território, que acentuou um processo de homogeneização cultural. Embora o termo globalização seja usado no singular, refere-se a um fenômeno plural. Existem diferentes circuitos, redes de relações sociais estabelecidas através das novas tecnologias e não de relações face a face, por exemplo, aquele formado pelo ambientalismo, pelo feminismo, onde as múltiplas identificações acontecem sem a necessidade de um espaço concreto, além do alinhamento econômico global promovido pela lógica capitalista, entendimento comum do conceito.

Do interior desse processo, que se acreditava poria fim às diferenças, surgiu um intenso fluxo de produção de identidades e de conflitos, que tem como móvel, questões ligadas à cultura e a objetos de identificação mais próximos.

Em função do tráfego intenso entre os diferentes grupos, esses processos de construção de identidade devem ser vistos mais em termos dos intercâmbios a partir dos quais são constituídos, do que do reforço das fronteiras entre os grupos que promove.

Algumas palavras de GEERTZ (2001: 219-221) fornecem a medida exata da complexidade que enfrenta o estudo das identidades coletivas hoje.

A visão da cultura, de *uma* cultura, desta cultura, como um consenso em torno de elementos fundamentais – concepções comuns, sentimentos comuns, valores comuns –

parece muito pouco viável, diante de tamanha dispersão e desarticulação; são as falhas e fissuras que parecem demarcar a paisagem da identidade coletiva. Seja o que for que define a identidade no capitalismo sem fronteiras e na aldeia global, não se trata de acordos profundos sobre questões profundas, porém de algo mais parecido com a recorrência de divisões conhecidas, argumentos persistentes ou ameaças permanentes, e com a idéia de que, haja o que mais houver, de algum modo é preciso manter a ordem da diferença.

(...) o que se revela mais instrutivo não é a simples realidade da heterogeneidade cultural em si e de sua grande visibilidade, mas a imensa variedade de níveis em que essa heterogeneidade existe e surte efeitos; tantos, na verdade, que é difícil saber organizar um quadro geral, saber onde traçar as linhas de separação e colocar os focos. (...) É difícil encontrar um compartilhamento de visões, forma de vida, estilos comportamentais, expressões materiais ou seja lá o que for que, por sua vez, não torne a se dividir em outros menores, embutidos nele como caixas dentro de caixas, ou incluídos por inteiros em outros maiores, incorporadores, como prateleiras empilhadas sobre prateleiras.(...) Tudo depende do quadro de comparação, do pano de fundo com que se coteja a identidade, e do jogo de interesses que a envolve e a anima.

É dentro deste jogo de interesses, que se vê a instrumentalização política do conceito de cultura, desfecho inesperado para os antropólogos. Um fenômeno inusitado de apropriação de um conceito produzido nos meios acadêmicos e utilizado pelos movimentos sociais. No século XIX, as articulações políticas eram, preferencialmente, entre as classes sociais, hoje as lutas políticas desenvolvem-se em torno de algum aspecto significativo da cultura.

Muitos desses embates trazem, para o centro das atenções, velhos conceitos como tradição, região, nação, identidade. Agora porém, em novos contextos, revelam que os significados não são fixos, estão o tempo todo sujeitos a reinterpretações.

Assim, a identidade cuiabana se constrói no diálogo entre o que está dentro e o que está fora. Em cada celebração a dialética integração/separação manifesta-se (Figura 20).

Para estes cuiabanos militantes da cuiabania é fundamental marcar sua diferença e vê-la reconhecida como positividade pelo outro. Incorpora-se elementos do siriri ao rasqueado porque nos grandes centros do país se considerou o rasqueado muito parecido com a polca (na página 47, Roberto Lucialdo relata o fato). Inclui-se nas letras signos nacionais e internacionais com o objetivo de tornar o rasqueado um

produto de consumo nacional. O último CD de rasqueado de Henrique e Claudinho, com a participação de Pescuma, teve lançamento nacional e o título *Love, Love Rasqueado*. Das quinze faixas, apenas sete possuem alguma referência ao Mato Grosso: a música tema *Love, Love Rasqueado, Morena Flor Tropical; Frei Quirino, Rancho de Chão Batido; Cuitelinho* (que não é um rasqueado); *Tchupa Tchupa* e *Pixé*. Este desenraizamento (veja, por exemplo, a letra de Mini-Saia na pág. 142) pode ter como objetivo facilitar sua inserção em outras regiões do país, sobretudo Rio de Janeiro e São Paulo. Para a auto-estima destes cuiabanos esse reconhecimento é fundamental.

No final do século XIX, quando a da identidade cuiabana começou a tornar-se um problema, “o olho da civilização” (GALETTI,2000), parafraseando Caetano Veloso, achou feio o que não é espelho: “a cidade era feia e o cuiabano atrasado e indolente”.

No dia 08 de abril de 2002, Cuiabá completou 283 anos de fundação. Dentre as diversas atividades programadas para a comemoração, foi apresentada nos dias 13 a 15 no Teatro da UFMT, “Cuiabá Dos Meus Amores”, peça sob a supervisão de Cininha de Paula, diretora da Rede Globo de Televisão. A protagonista, Isadora Ribeiro, no papel de uma turista “ciceroniada por um autêntico cuiabano, que se orgulha da sua terra”, inicia seu contato com o “nativo” com a exclamação: “Como Cuiabá está linda, bem cuidada”.

ELIAS (2000:212) diz que “[...] a força da função vivificadora do sentimento de valor próprio, se mostra na universalidade da tendência de elevar o valor próprio do grupo às custas do valor de outros grupos”. No caso destes agentes sociais da cuiabania, há a hostilização do outro internamente (fato evidenciado pela existência da categoria paus-rodados), mas o outro *externo*, legitimado como nacional ou global, é supervalorizado, justamente este que historicamente o tem desvalorizado.

Internamente, a disputa pelo registro do nome viola de cocho opôs grupos sociais e interesses diversos a respeito dos usos dos símbolos do regionalismo. Esse embate pode ser caracterizado como um “entre-lugar”, como foi definido por Homi

BHABHA (2001), ou seja, um espaço, onde diferentes sistemas de significação se cruzam. No caso, os cururueiros, ribeirinhos que tradicionalmente constroem e executam a viola de cocho. Outra é a perspectiva dos novos rasqueadores, que se apropriaram do rasqueado e o tornaram um símbolo da região e buscam transformá-lo em bens de consumo nacional como aconteceu com o *funk*, o pagode e o axé. Há ainda o ponto de vista de Abel que é o acadêmico.

Seria interessante aprofundar o estudo do caso, o qual foi abordado nesta dissertação principalmente a partir da forma como apareceu na imprensa: conversar com todos os atores envolvidos. Em particular, o ponto de vista dos cururueiros, que aqui foi pontualmente abordado.

Outra via de exploração do tema que deve ser ampliada diz respeito à relação indivíduo e sociedade e além de um estudo comparado do regionalismo mato-grossense e o gaúcho e/ou outros modelos já estudados.

Por outro lado, o problema que se coloca para esses agentes da identidade cuiabana é a contradição entre preservar suas especificidades culturais e, ao mesmo tempo, reelaborar sua definição de forma a envolver os “pau-rodados”. Há uma necessidade manifesta nas letras dos rasqueados de, simultaneamente, preservar suas tradições e, ao mesmo tempo, assegurar as vantagens da modernidade.

O interesse pelas coisas locais parece ser um dos caminhos possíveis para o pau-rodado integrar-se à sociedade cuiabana. Esse é também o caminho que a autora desta pesquisa percorreu, uma vez que os objetos são escolhas feitas em consonância com desejos às vezes inconscientes.

Cuiabá dos meus amores!

A peça desenvolve-se misturando passado e presente. Os exemplos das coisas boas da vida cuiabana são trazidos do passado. As crianças comiam pixé e divertiam-se catando pepitas de ouro que afloravam do chão com as chuvas. Os elementos da terra, como o Siriri, o Rasqueado e o falar cuiabano mesclam-se com os nacionais como a música “Matriz e Filial”, que estabelece simbolicamente uma ponte entre nação e região. O Cicerone cuiabano seduz a turista carioca, que se diz tão

impressionada com a cidade e sua história, que sente vontade de ficar. Ele, então, a convida para comer cabeça de pacu. Ela diz: - Eu já conheço esta história - e recusa o convite, mas aceita os beijos. O final é apoteótico: Em um desfile de carnaval, uma odalisca aparece ao lado das torcidas dos times locais. O cuiabano discursa:

- Todo povo deve manter suas tradições e se orgulhar de sua identidade e compartilhar com o outro (fala olhando para a turista), a sua felicidade!

No chapéu de Carmem Miranda: caju, manga e banana.

## GLOSSÁRIO

- ARROZ DE MARIA IZABEL:** Feito com carne seca picada; semelhante ao arroz de carreteiro.
- BAMBURRÁ:** Matagal, mato fechado, mato emaranhado (GOMES).
- BANANA VERDE:** Banana da Terra Verde. Cozinha-se junto com carne.
- BORDÃO:** A corda mais grave (a quarta de baixo para cima) da viola de cocho
- BORORO:** Nação indígena
- BOZÓ:** Jogo composto por cinco dados e um copo de couro de boi. Em outras regiões do país é conhecido como general. As regras são semelhantes ao Poquer.
- BUQUE:** Brincadeira infantil com bola de gude. Morte, acabou. “João, mê avó foi prô buque faz hora”.(GOMES).
- CANHÁ:** Não dar nada pra ninguém. (GOMES).
- CANOEIRO:** Nação Indígena
- CANOTIO:** A terceira corda de baixo para cima da viola de cocho
- CARCÁ:** (1) Bater, derrotar; (2) Repreender, dar uma dura; (3) Relação Sexual (GOMES).
- CASA DE BEMBÉM:** “Dona Bem-Bem, pessoa muito conhecida na sociedade. Professora e festeira famosa. Em sua casa na rua Pedro Celestino, tinha chá cô bolo na festa”.(GOMES).
- CAVALHADA:** Consiste na simulação da batalha entre doze pares de cavaleiros mouros e doze cristãos, distinguidos pelas cores encarnado para os primeiros e azul para os últimos. Os movimentos são executados em cavalaria. Faz parte dos festejos de São Benedito em Poconé, onde foi há cerca de sete anos resgatada, após 22 anos de esquecimento. (BAPTISTELA,1997:32 a34).
- CÊSSO:** Termo chulo para ânus ou vagina (GOMES).
- CHÁ CO'BOLO:** Lanche (café da manhã ou da tarde)

**CHAMAMÉ:** gênero musical originário de Corrientes (província Argentina). Chegou no Brasil pelo Rio Uruguai e sendo difundida pelas rádios argentinas no interior do Rio Grande do Sul. Tem como principais expoentes brasileiros Ernesto Montiel e Tarragó Ros (pai) (INFOWAY:2002)

**CHIMBUVA:** Ximbaúva [Do tupi.] Espécie de acácia. (AURÉLIO:2002) ; madeira apropriada para se confeccionar a viola de cocho.

**COCHO MATO-GROSSENSE:** Viola de cocho.

**CONGADA:** Bailado dramático em que os figurantes representam, entre cantos e danças, a coroação de um rei do Congo; congado (AURÉLIO:2002)

**COTCHIM:** Diminutivo de Viola de cocho (GOMES)

**COTCHITCHÁ:** cochichar

**COXAR:** Relação sexual (GOMES)

**CUIABANO DE QUATRO COSTADOS:** Cuiabano que tem os quatro avós também nascidos em Cuiabá.

**CUIABANOS DE CHAPA E CRUZ:** Como se auto-definem os cuiabanos nascidos na cidade que se consideram os “verdadeiros” cuiabanos.

**CURURU:** Certa dança indígena; dança de roda em que se canta ao desafio: "Um dia se engraçou com a Tudinha, num cururu em casa de Maneco Lopes".(M. Cavalcanti Proença, Manuscrito Holandês, p. 80.). Dança de roda, palmeada e sapateada, semelhante, nos seus passos e ademanes, à coreografia ameríndia. [Aurélio]; Manifestação que compreende música e dança, desempenhada só por homens, tocando viola de cocho, ganzá e mocho. Aparece sobretudo nas festas de santo, após as obrigações religiosas e tematiza o amor, a política, a religião, a história de Mato Grosso, “causos” que o cururueiro resolve improvisar. “A dança chamam de sapateio: quando um cururueiro avança ao centro da roda e coloca-se à frente de outro, sapateando, é como um desafio ou um convite – aceito, eles avançam e recuam, provocando ao outro com ataques e esquivas, em tom de brincadeira, sempre com o instrumento à mão, demonstrando destreza, agilidade e astúcia,

a expressão ‘brincar’ é utilizada referindo-se à ludicidade da manifestação.”  
(BAPTISTELA,1997: 20-22).

**DANÇA DOS MASCARADOS:** Ocorre em Poconé, sempre nas festas de São Benedito e do Divino. Participam apenas homens, ao todo de 8 a 14 pares, sendo que uns vestem-se de mulheres. Além destes, aparecem também os balizas que carregam o mastro de fitas utilizado na dança do trança-fitas e outro a bandeira de São Benedito e tem a função de guiar os pares. Atualmente executam apenas parte da dança porque no total tem duração de duas horas. (BAPTISTELA,1997: 30).

**DEMÁS:** Prosódia própria cuiabana para a palavra “demais”

**DIABLADA:** Na cidade de Puño, no Peru, o demônio apareceu para os mineiros que estavam presos em um mina. A Virgem da Candelária atendeu suas preces e apareceu para afastar o demônio e liberta-los. A diablada é a festa de comemoração deste episódio (ENJOY PERU:2002)

**ENDJOUA:** “Enjoa” na prosódia cuiabana

**FAROFA DE BANANA:** Prato típico da região, feito com banana da terra

**FRANCISQUITO:** Bolachinha (ver apêndice: culinária);

**FURRUNDÚ:** Doce típico a base de mamão, rapadura e gengibre (ver apêndice: culinária)

**GANZÁ:** Reco-reco; é feito pelos cururueiros com taquara e percutido com um osso bovino (BAPTISTELA,1997: 22).

**GUARÂNIA:** Balada em andamento lento e, em geral, em tom menor, considerada a música típica do Paraguai. (Aurélio:2002)

**LAMBADA:** Música em compasso binário, andamento vivo e animado e ritmo acentuadamente sincopado. Dança que a acompanha. [Aurélio]

**PEQUI:** [Do tupi.] Árvore da família das cariocaráceas (*Caryocar brasiliense*), muito grossa e própria dos cerrados. Tem folhas trifolioladas e tomentosas, flores enormes com muitos estames compridos, frutos drupáceos, oleaginosos e aromáticos, estimados como condimento para arroz e para

fabricar licor, e madeira amarela, que também poderia ser utilizada. [Sin.: *pequizeiro*.]. O fruto do pequi (Aurélio:2002)

**MOAGEM:** enrolação; Fazendo moagem é o mesmo que “fazendo cera”

**MOCHO:** Instrumento musical de percussão, semelhante a um banquinho é feito pelos siririeiros e cururueiros com um caixote enrolado em couro de boi.

**MOJICA:** [Do tupi.] Processo de engrossar o caldo, ou o mingau, submetendo-os a lenta cocção e, de ordinário, adicionando-lhes féculas. O caldo, ou o mingau, engrossado por esse processo. Peixe cozido ou moqueado, em pedacinhos, sem as espinhas, que se usa, de mistura com a tapioca ou a farinha-d'água, para engrossar o caldo. (AURÉLIO:2002) . Prato típico cuiabano: mojica de pintado (ver apêndice: culinária)

**MUXIRUM:** Mutirão pronunciado à maneira cuiabana. Nome dado ao movimento organizado pela elite letrada cuiabana voltado à preservação e “resgate” das manifestações consideradas “típicas” da região.

**NHACÁ:** Vem cá

**PAMPERO:** pampeiro

**PAU-RODADO:** Morador da cidade que veio de outros estados.

**PAYAGUÁ:** Nação Indígena

**PEÓN:** peão

**PINGA COM AMARGO:** Pinga com raiz amarga

**PIXÉ:** milho torrado e socado com açúcar no pilão.

**POIAEIRO:** Indivíduo que se entrega à colheita da poaia ou *ipecacuanha*, a qual é uma erva humilde, da família das rubiáceas ( *Cephaelis ipecacuanha*), de longas raízes grossas e nodulosas, que fornece a emetina, e cujas pequenas flores se reúnem em capítulos. Vive no solo das florestas pluviais da BA e de MT. [Sin.: *cagosanga*, *raiz-do-brasil*.] (AURÉLIO:2002)

**PRIMA:** A primeira corda de baixo para cima (mais aguda) da viola de cocho

**QUEBRA-TORTO:** Desjejum

**RAIGÁ:** rasgar

**RALA BUCHO:** Baile

**RASQUEADO:** Rasgado. Forma de acompanhamento peculiar a certos instrumentos populares, como a guitarra, o violão, a viola de arame, e que consiste em passar as unhas, sucessiva e rapidamente, sobre as cordas, sem as pontear: "A viola .... desandava em rasgados e repeniques por todas as patuscadas" (Vitorino Nemésio, *O Mistério do Paço do Milhafre*, p. 127). Dança executada ao som desse acompanhamento. (AURÉLIO:2002)

**REBUÇA:** Cobrir o corpo. Pode ser usado no sentido comum do termo ('rebuça com o cobertor') ou maliciosamente com o sentido de ato sexual.

**SARÃ:** [Do tupi.] Arbusto da família das euforbiáceas ( *Phyllanthus sellowianus*) que atinge até 2,5m, de folhas oblongo-lineares; flores pequenas, unissexuais, organizadas em longos racemos, e frutos que são cápsulas mínimas e globosas; sarã. [Sin.: Sarandi] (AURÉLIO:2002)

**SIRIRI:** : É uma performance que compreende música e dança, da qual participam homens, mulheres e crianças. "Os dançadores, ora em roda, ora em fileiras, dançam batendo palmas e cantando, ao som da viola de cocho e do ganzá – tocado pelos cururueiros e do mocho ou tambori – percutido por mulheres" (BAPTISTELA,1997: 23).

**SUMBARÉ:** *namoro* (AURÉLIO:2002)

**TCHÁ:** Expressão de admiração

**TCHUÇA:** Prosódia própria cuiabana para chuço. **CHUÇO:** vara ou pau armado de agulhão ou choupa: "o corpo do almirante Coligny, atravessado com um chuço pelo ventre, foi despejado de uma janela a um pátio do Louvre." (Ramalho Ortigão, *As Farpas*, II, p. 313) (AURÉLIO:2002)

**TEMPERADINHA:** Afinar a viola

**TOURADAS DO CAMPO D'OURIQUE:** No mês de maio soltava-se o touro e corria-se. Campo d'ourique: Lugar perto do bairro do Porto em Cuiabá

**TUEIRA:** A segunda corda de baixo para cima da viola de cocho

**VENTRECHA:** Posta de peixe que se segue à cabeça; ventrisca: "basta dizer que jamais lhe sucedia arpoar um pirarucu sem presentear com a ventrecha aos vizinhos pobres" (Inglês de Sousa, Contos Amazônicos, p. 5) (AURÉLIO:2002)

**VIOLA DE COCHO:** instrumento confeccionado pelos próprios cururueiros a partir de um pedaço de madeira (sarã, mangueira ou figueira) que esculpido utilizando-se faca, plaina, enxó, é montado com o recurso de colas como a poca de peixe, de batata e de sumbaré. As cordas eram originalmente feitas, segundo alguns autores, de tripa de macaco, outros afirmam que utilizavam cordões de mutum (coqueiro). Atualmente usam linha de pesca. (BAPTISTELA,1997: 20-21).

## REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. **Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade.** Campinas, SP: Papirus, 1994.
- ANJOS FILHO, Abel dos Santos. **Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano.** Cuiabá, 11dez. 1996
- **Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano.** Cuiabá, 19 nov. 1997.
- ANTUNES, Patú. A Briga pela viola-de-cocho. DC Ilustrado. **Diário de Cuiabá.** Cuiabá, 21 mai. 1996a.
- ANTUNES, Patú. CD de rasqueado chega às lojas. DC Ilustrado. **Diário de Cuiabá.** Cuiabá, 1996b.
- ANTUNES, Patú. “De homenagem a gente ta ‘tcheio”. DC Ilustrado. **Diário de Cuiabá.** Cuiabá, 29 mai. 1996c.
- ARRUDA, Elodiu. **Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano.** 26 nov. 1996.
- ARRUDA, Marta. **Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano.** 11 jul. 1996.
- ARRUDA, Zuleica. **Só rasqueado cuiabano.** Sonopress, 1997. 1CD: digital, estéreo.
- ASSESSORIA, Governo do Estado do Mato Grosso. Governador Sanciona Lei. Caderno Cidades. **Folha do Estado.** Cuiabá, 11 jun. 1996.
- AURÉLIO, **Versão online do dicionário Aurélio Buarque de Holanda (Séc. XXI).** Disponível em <<http://www.uol.com.br/>>..Acessado em 16 abr. 2002.
- BHABHA, Romi K. **O Local da Cultura.** Belo Horizonte. Ed. da UFMG. 2001.
- BAGGETTI, Vera Regina Magalhães & ARRUDA, Zuleica Cunha de. **Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano.** 12 fev. 2000.
- BALANDIER, George. **O contorno: poder e modernidade.** Rio de Janeiro: Bertran Brasil, 1997.
- BAPTISTELLA, Rosana. **Danças Populares de Mato Grosso.** Cuiabá: Secretaria de Estado da Cultura. Mato Grosso. 1997.
- BELÉM, Ivan. The Cuiabano is Beautiful. Opinião. **A Gazeta.** Cuiabá 26 mai. 1996.
- BORGES, Luis Carlos. **Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano.** fevereiro de

2000.

BOSI, Alfredo et alli. **Tradição/Contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

----- **Cultura Brasileira: temas e situações**..São Paulo: Ática, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro / Lisboa: Bertran / Difel, 1989.

CALHAO, Ulysses Antonio. **Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano**. 18 set. 2001.

CAMPOS, Benedito Pinheiro. **O idealista: Documentário Histórico-cultural**. Cuiabá: Instituto Cultural e Artístico “Cuiabália”, s/d

CANCLINI, Néstor G. **Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização**. 3 ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade. A era da informação: economia, sociedade e cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Identidade, Etnia e Estrutura Social**. Rio de Janeiro: Pioneira, 1976.

CIDADE VIRTUAL. Cuiabá / MT. **Dunga Rodrigues**. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/cidades/cuiaba/personalidades/DungaRodrigues.htm>>. Acessado em 16 abr. 2002.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: Universidade Sagrado Coração. 1999.

DELAMÔNICA, Átila. **Memórias**. Cuiabá: Edições UFMT, 1992.

DE PAULA, Wantuil Rodrigues. **O rasqueado, um movimento expressivo do existencial cuiabano**. TCC Educação Física.s/d

DORILEO, Benedito Pedro. **Egéria cuiabana**. Cuiabá: UFMT, 1986.

DRUMMOND, Maria Francelina Ibrahim. **Do falar cuiabano**. Cuiabá, 1978.

ELIAS, Norbert & SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ELOY, João. **Rasqueado legal**. Cuiabá: Estúdio Digital Terra, s/d. 1CD: digital,

estéreo.

ENJOY PERU. **Puno nas Alturas: A história de diabos e chullpas.** Disponível em:

<<http://www.enjoyperu.com/portugues/guiadestinos/cronicas/puno/index-p.htm>>

Acesso em: 10 jan. 2002.

FIGUEIREDO, Aline. O seqüestro da viola-de-cocho. Opinião. **A Gazeta.** Cuiabá, 29 mai. 1996.

FREIRE, Julio De Lamônica. **Por uma poética popular da arquitetura.** Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes de São Paulo, 1988.

FRY, Peter. **Para Inglês ver. Identidade e política na cultura brasileira.** Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GALETTI, Lylia da Silva Guedes. **Mato Grosso: o estigma da barbárie e a identidade regional.** XVIII Congresso da ANPUH. 1995.

GALETTI, Lylia da Silva Guedes. **Nos confins da civilização: sertão, fronteira e identidade nas representações sobre Mato Grosso.** Tese apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de doutor em História. São Paulo, 2000.

GEERTZ, Clifford. "Os usos da diversidade". In: GEERTZ, C. **Nova luz sobre a antropologia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

-----"O mundo em pedaços: cultura e política no fim do século. In: GEERTZ, C. **Nova luz sobre a antropologia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada.** Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

----- **A representação de eu na vida na vida cotidiana.** Rio de Janeiro, Vozes, 1995.

GOMES, William. **Dicionário cuiabanês.** Cuiabá, sn. s/d.

GUAPO. **Pantanal: branco e preto.** Sonopress, s/d. 1 CD: digital, estéreo.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro, DP&A editora, 1998.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna.** São Paulo, Edições Loyola, 2000.

- HENRIQUE & CLAUDINHO. **Rasqueado do Pau-rodado**. Vol.5 13 pistas. Fita cassette.
- HOBSBAWN, E. "Introdução: a invenção das tradições". In: HOBSBAWN, E. & RANGER, T. **Invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- INFOWAY. **Tradição Gaúcha**. Disponível em <<http://www.infoway.com.br/>>. Acessado em 11 abr. 2002.
- LUCIALDO, Roberto Oliveira. **Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano**. 15 fev. 2000
- MACIEL, Laura A. **A capital de Mato Grosso**. São Paulo:1992. Dissertação de mestrado. PUC-SP
- MAGNANI, José Guilherme C.(org.) **Na Metrópole: textos de antropologia urbana**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 1996.
- MALDI, Denise. Pantanaís, planícies, sertões: uma reflexão antropológica sobre espaços brasileiros. **Revista Mato-grossense de Geografia**, 00 Ano 1: 74-102, dezembro de 1995.
- MARCUS, George. **Revista de Antropologia**, 34, 1991
- MARTINS, Moises & PESCUA. **Sentimento cuiabano.vol.II** Moisés Martins e outros. Cuiabá: Pineto Stúdio Digital, 1997. 1CD: digital, estéreo.
- MENDES, Francisco A. Ferreira. **Lendas e tradições cuiabanas**. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso, 1977
- MENDES JUNIOR, Moisés Martins. **Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano**. 14 set. 2001
- **Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano**. 21 set. 2001
- MENDONÇA, Rubens de. **Dias passados (memória de um cuiabano)**. Cuiabá: **Typografia da Escola Industrial**, 1949.
- **Cururu e Desafio. Diário de Cuiabá**. Cuiabá, 31 out. 1970a.
- **Página Cultural. Diário de Cuiabá**. Cuiabá, 11 out. 1970b.
- MESQUITA, José de. **Gente e coisas de antanho**. Cuiabá: Prefeitura Municipal de Cuiabá, 1978.

- MIRANDA, Adolfo Vilela de. **Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano.**  
Cuiabá, 02 mar. 2000
- MIRANDA, Dílson de Oliveira. **Cutucando no centro-oeste. Vol. I.** Sonopress, s/d.  
1CD: digital, estéreo.
- **Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano.** Cuiabá, 02 mar. 2000
- MONTERO, Paula. **Questões para a etnografia numa sociedade mundial.** Novos  
Estudos. 36: 161-70, 1993.
- Reflexões sobre uma antropologia das sociedades complexas. **Revista de  
Antropologia.** 34: 103-128, 1991.
- MOREIRA, Valéria Pereira. O ícone da sensibilidade do artista que virou polêmica.  
Folha 3. **Folha do Estado.** Cuiabá, 20 jun. 1996a.
- O ícone da sensibilidade do artista. Folha 3. **Folha do Estado.** Cuiabá, 21 jun.  
1996b.
- NADAF, Mário. Viola-de-cocho: signo da incompreensão cultural em Mato Grosso.  
Opinião. **A Gazeta.** Cuiabá, 11 jun. 1996.
- NEGRÃO, João da Silva. O resgate da verdade seqüestrada pelos “culturetes”. **A  
Gazeta,** Cuiabá, 01 jun.1996.
- OLIVEIRA, Henrique Martins de. **Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano.**  
26 nov. 1996.
- OLIVEIRA, Jaime Frederico de. **Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano.** 30  
jun. 2001.
- OLIVEIRA, Raul Fortunato de. **Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano.** 21  
mai. 2001.
- OLIVEN, Ruben G. **A Antropologia de Grupos Urbanos.** Petrópolis, Vozes, 1987.
- **Cultura e violência no Brasil.** Petrópolis: Vozes, 1988.
- **A parte e o todo: a diversidade cultural do Brasil - nação.** Petrópolis, Vozes,  
1992.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** Brasiliense, São Paulo,  
1985.

- **A Moderna Tradição Brasileira**. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- **Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Olho d'água, s/d.
- PEREIRA, Milton. **Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano**. 07 fev. 2000.
- Canoa amarrada no batume... Vida. **A Gazeta**. Cuiabá, 07 jul. 1996.
- PESCUMA e outros. **Love, love rasqueado**. Novodisc Brasil, s/d. ICD: digital, estéreo.
- POUTIGNAT, Philippe & STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da Etnicidade. Seguido de Grupos Étnicos e suas Fronteiras de Fredrik Barth**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- PÓVOAS, Lenine C. **História da Cultura Mato-grossense**. São Paulo: Editora Resenha, 1994.
- RIBEIRO, Gustavo Lins. O que faz o Brasil, 'Brazil'. **Série Antropologia**. UnB. 237: 2-23, 1998.
- RODRIGUES, Dunga. **Marphisa: ou o cotidiano de Cuiabá nos tempos do Candimba, das Touradas do Campo d'Ourique e das esmolas do Senhor Divino**. Coleção Memória social da cuiabania. Cuiabá: Editora da UFMT, 1981
- RUBEN, Guillermo. Teoria da identidade: Uma crítica. **Anuário Antropológico**. 73-92. 1986.
- A Teoria da Identidade na Antropologia: Um exercício de etnografia do pensamento moderno. In: \_Roberto Cardoso de Oliveira : **Homenagem**. Campinas, Ed. Unicamp, 1992.
- SÁ, Cássio Veiga de. **Memórias de um cuiabano honorário**. São Paulo: Resenha Tributária, s/d.
- SEGATO, Rita Laura. Alteridades históricas/Identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global. **Série Antropologia**. UnB. 234: 2-29, 1998
- SETÚBAL, Paulo. **O ouro de Cuiabá: crônicas**. 7ª.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1983.
- SIQUEIRA, E. M. et alli. **O processo histórico de Mato Grosso**. 3 ed. Cuiabá,

Guaicurus, 1990

SAHLINS, Marshall. Cosmologias do capitalismo: O setor transpacífico do Sistema Mundial. In: XVI Reunião Brasileira de Antropologia, **Conferência**. 1988.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

SANTOS, A. **Viola de Cocho: novas perspectiva**, Cuiabá, Ed. Universitária. 1993.

SILVA, Antônio de Pádua e Silva. Acorda, Cuiabá! DC Ilustrado. **Diário de Cuiabá**. Cuiabá, 25 mai. 1996.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Orixás da metrópole**. Petrópolis: Vozes, 1995.

SOUZA, João Bosco Almeida de. Viola-de-cocho está no centro de polêmica. **A Gazeta**, Cuiabá, 21 mai. 1996a.

SOUZA, João Bosco Almeida de. Registro de instrumento gera muitos protestos. **A Gazeta**, Cuiabá, 26 mai. 1996b.

VALENTE, Rubens. Seqüestro ou resgate? Folha 3. **Folha do Estado**. Cuiabá. 03 jun. 1996.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura. Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

VILARINHO, Edna Maciel. *Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano*. 04 dez. 1996.

VILARINHO, Edna Maciel. **Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano**. 28 jun. 2001.

VOLPATO, Luiza Rios R. **Cativos do Sertão: vida cotidiana e escravidão em Cuiabá em 1850-1888**. São Paulo: Marco Zero, Cuiabá: Editora da Universidade Federal do Mato Grosso, 1993.

WERNECK, Keka. Seis cururueiros encantam São Paulo. **Folha do Estado**. Cuiabá, 21 jun. 1996.

WISNIK, José Miguel & SQUEFF, Ênio. **O nacional e o popular na Cultura Brasileira/Música**. São Paulo: Brasiliense. 1983.

## APÊNDICE 1 – RASQUEADOS

### GUAPO

#### Seiva Payaguá

##### *Toada/Rasqueado*

Nasci a beira da água ligeira Sou Payaguá De sul a norte, tribo mais forte Que nós não há (Canção Payaguá – Don Aquino Corrêa)	Pantanal “frontera” minha De pitomba e jatobá “Lavadera, poaiero, Corrocero” e “charopá” Corumbá, Porto Esperança Paraíso Payaguá
--	---

#### Última Fronteira

##### *Rasqueado Fronteiriço*

Neste resto de “frontera” De cerrado e pantanal Onde a morte espreita a vida Na bateia do “baguá”  É a política “matrera” Nesta última “frontera” “Bandoleros” nada mais  “Baguari na cordilehira” Frango d’água no sarã E a gaivota “pantanera” Num cenário de exaustão	Neste resto de “frontera” De cerrado e pantanal Tem pepita, moto-serra Tem “draguero por demas”  É a política “matrera” Nesta última “frontera” “Bandoleros” nada mais  No cantar da siriema É no ronco do “caititu” Há um murmúrio que da pena Berra triste o “gabiru
--	--

#### Eco “Fronterizo”

##### *Rasqueado Fronteiriço*

Eu nasci nas invernadas Com mandioca e “terere” Pé de cedro, “bamburrá” Onça parda e chamame  Se meu canto é muito forte Se meu grito é de “peón” Sou chibata sou “frontera” Sou <i>rasqueado</i> sou “cançon”	Do casco do meu cavalo Do canto da siriema Com poeira de manada Vai crescendo meu poema  Despertar da minha gente É alegre “como que” Esperança e liberdade Florescendo o amanhecer
--	---

VERA E ZULEICA

---

**Rasqueando “in blues”**

---

Se o meu canto é a raiz de um *rasqueado*  
 Ou a força de um “blues” apaixonado,  
 Vou dançando a noite inteira  
 Com meu amor enamorado!

Todo dia ele passa no meu portão  
 E vai encantando meu coração  
 Tão delicado ...  
 Ai! ... Por esse amor ... !  
 Eu já me sinto enfeitiçada!

---

**Mulheres**

---

Sou meio peroba,  
 Sou meio aroeira,  
 Sou meio madeira, madeira de lei.  
 Não sou prá parir,

Sou feita prá amar,  
 Sou feita prá criar e ter prazer.  
 Sou feita prá não sofrer,  
 Sou feita prá ser como flor de laranjeira,  
 Feita prá cheirar

---

**MOISÉS MARTINS E PESCUMA**


---

**Maria Taquara**

Maria Taquara, Maria meu bem, Mulher de todos, que não é de ninguém. (bis)	Maria é Cuiabá, Cuiabá é Maria Não importa se é noite, não se é dia (bis)
Taquara de dia, de noite meu bem, Mulher Taquara não é de ninguém. (bis)	Maria é Taquara Taquara é Maria Avançada no tempo Mulher fantasia (bis)
Muié de sordado de “meganha” também De dia Maria de noite meu bem (bis)	

---

**General Saco**

Marcha “sordado” Cabeça de “papé” Se não “marcha”direito Vai preso pro “quarté” (bis)	Sou estátua viva, Nas esquinas de Cuiabá E nem o Senhor Tempo Vai conseguir me matá
Não encha o saco, minha vida é mesmo assim Tenho uma tropa que é fiel só pra mim Sou o general saco, sou feliz assim Não tenho começo, nem meio, nem fim (bis)	Tenho postura de nobre Medalhas de lata Meu ouro é o cobre Minha pele é de prata.

---

**Antônio Peteté**

Manquetolava e dizia:  
“Só dosto de menino do Tolégio” (bis)  
Antônio Peteté, Peteté, Peteté, Peteté,  
Qual tchapa i cruz que consegue não lembrá  
Da vida boa, da velha Cuiabá  
Que nem o tempo consegue apagá

Qué sabe o que eu tenho pro “cês”  
Senta aqui arroteia três vez

---

DILSON OLIVEIRA

**Cuiabano Gozador**

O meu palavreado  
É muito engraçado  
É causa de cuxixo e gozação

Sou Cuiabano  
E não nego a tradição  
No Arrasta-pé  
Sou o rei neste salão

Agora quando  
Que eu vou deixar  
Um Pau Rodado  
Querer me criticar (bis)

É brincadeira  
Pode esquecer  
Cuiabano é hospitaleiro  
Quer também coxar você

Paranaense, Paulista ou Gaúcha  
O que vier a gente tchuça  
Você vai ficar fofinha  
A Mineirinha gostou do palavreado  
Nasceu mais um Pé Rachado  
No Arraial do *Rasqueado*

**Piranha**

Eu vou pescar no Pantanal Piranha  
Bela Morena eu vou  
Aqui jacaré não se aventura  
Doutor aqui só tem piranha  
Piranha êh Piranha  
Na água o meu boi não vai entrar

Vaqueiro por favor  
Não te assanha este rio está cheio de Piranha  
Piranha êh Piranha  
Devora tudo que encontrar (bis)  
Piranha boa e saborosa  
A minha vara é grossa e não vai quebrar

***Rasqueado do Pacu***

Cuidado Pé de Cana  
Quando no Porto for passear  
Não vá se embébedar  
Pacu vai te pegar  
Porque Cêsso (Buque)  
De tonto não tem dono  
Pacu vai lhe tirar o sono dentro do matagal  
Não vá não vá  
Não vá se embébedar  
Se você cair na rua  
O pacu vai te carcá  
Não vá não vá  
Não vá se embébedar  
Se você cair na rua  
O pacu vai te pegar

Com o seu Carrinho de Mão  
Ele vem todo empolgado  
Um olhar muito engraçado  
Cara de quem chupou caju  
Cuidado Pé de Cana  
Não vá se embébedar  
Pacu chegou na praça  
Querendo Furunfar  
Cuidado Pé de Cana  
Pacu está aí  
Prá debaixo da ponte  
Já levou muitos eu vi

JOÃO ELOY

**Caravana do Rasqueado**

Estou chegando nesta cidade  
Venho trazendo felicidade  
Me dá licença, seu delegado  
Pra caravana do *rasqueado*.

De esquina em esquina  
Carregando a multidão  
O *rasqueado* sempre anima  
E alegre o coração

O mato-grossense ganhou a fama  
De gente boa, gente bacana  
Foi tão alegre nossa chegada  
Teve *rasqueado*, teve lambada

A morena vai descendo a ladeira  
Escorrega, quebra o galho da roseira (bis)  
A loirinha vai descendo a ladeira  
Escorrega, quebra o galho da roseira (bis)

**Rasqueado Legal**

Dona Dada, Dona Dedé de Leverger  
Gostam do chamamé.  
Dona Didi que veio do Sucuri,  
Gosta do Siriri,  
Dona Dodó que veio do Coxipó,  
Gosta do forró,  
Dona Dudu lá do Baú,  
Gosta do cururu.

E quando tem festa em Várzea Grande  
Pedem o carimbó.  
Dona Dada, Dedé, Didi, Dodó, Dudu  
Começam o forrobodó.  
Preocupado, seu delegado,  
Pedi pra banda tocar o *rasqueado* (bis)  
E todo o povo lá do arraial  
Rebuçou no *rasqueado* legal. (bis)

**Rainha Da Serra Acima**

Vem meu amor, viajar, passear  
Vamos botar o pé na estrada.  
Vem vadiar e depois acampar  
à beira de um rio na Chapada.  
Vamos até o Véu da Noiva  
E depois vamos lá pra Cachoeirinha

Chapa é uma jóia valiosa, deslumbrante.  
Ela é mais preciosa  
Que um colar de diamantes.

Vem, vem, vem, vem, vem, vem meu amor,  
Passear na Salgadeira

Depois vamos pra Chapada  
A rainha da Serra acima  
Vamos subir pela estrada de terra  
Até o alto da Serra  
Pra ver o sorriso eterno  
Do festival de inverno

Vem, vem, vem, vem, vem, vem meu amor,  
Se banhar nas cachoeiras

---

### Ali-Babá em Cuiabá

Ali-Babá veio lá de Bagdá.  
 Veio dançar *rasqueado* em Cuiabá.  
 Caiu nos braços de uma cuiabaninha  
 No limpa-banco até madrugada.  
 Ali-Babá, esqueceu do seu harém  
 Logo que viu o que a cuiabana tem:  
 Cintura fina, bumbum arrebitado,  
 Pele Morena, cabelo cacheado.

Ali-Babá bebeu de bar em bar,  
 Na Rua do Meio começou cantarolar  
 Cuiabá, Cuiabá, Cuiabá  
 Cuiabá é melhor que Bagdá. (bis)

---

### Engenho Novo

*(Recolhido do Folclore por João Eloy)*

Engenho novo estremeceu,  
 Garapa é meu, bagaço é seu. (bis)

Dona Dedé, Didi, Dudu  
 Acende o fogo no tacuru. (bis)

A canoa virou. Tornou revirar.  
 Comadre Maria não soube remar

---

### Agarradinho Com Você

*João Eloy e Wander Araújo*

Dança Catarina, dança o lambadão.  
 Dança Catarina, bate o pé no chão.  
 Dança Catarina, Sei que você quer,  
 Quer bater palminha, quer arrasta-pé

Rebola, rebola. Sacode a bundinha  
 Rebola pra baixo  
 E depois, rebola até chegar em cima.  
 (bis)

Venha Catarina, venha reбуçar.  
 Venha Catarina, eu vou te ensinar.  
 Não dorme de touca  
 E na contradança, beija a minha boca.

Agarradinho, agarradinho  
 Vou rebolando, agarradinho com você.  
 (bis)

---

PESCUMA, HENRIQUE E CLAUDINHO

---

**Love Love *Rasqueado***

(Pescuma e Otaviano Costa)

Mato Grosso terra de muita paixão,  
 Já tem gente que vem de outra nação,  
 Pra conhecer o pantaneiro,  
 Gastar o seu dinheiro  
 E também ter diversão ...

Como tirar esta loirinha pra dançar  
 Suei o corpo pro inglês até falar,  
 Com muito custo e até aprendizado,  
 Consegui dizer pra ela.  
 Do you love rasqueado

Essa história começos em um salão,  
 Num limpa banco na beira de um ribeirão,  
 Uma loirinha falando inglês,  
 Sem entender o português  
 Mexeu com o meu coração.

Do you love love love  
 Do you love rasqueado (bis)  
 Do you love love love / do you love love  
 love  
 Do you love rasqueado  
 Até hoje esta loirinha  
 tá de love do meu lado

---

**Mini-saia**

(José Victor e Joselito)

Mulher toma sua linha, sou seu marido  
 To vendo que você quer cair na gandaia  
 Você já não usa vestido comprido,  
 Só quer sair pelas ruas de mini-saia ...

Dia destes você bota esta mini-saia  
 E sai aí pelas ruas a desfilas

Este corpo bronzeado me dá ciúme,  
 Só eu tenho o direito de apreciar

Tem gente mal encarada de olho gordo,  
 Parada na redondeza só pra te ver,  
 Até o vizinho da frente comprou um  
 binóculo  
 E torce pro vento forte soprar você...

---

## APÊNDICE 2 – CULINÁRIA CUIABANA

---

### Maria Izabel

#### Ingredientes

½ de carne  
 ½ kg de arroz  
 Água em fervura  
 Óleo ou gordura  
 Sal  
 Pimenta do reino  
 Vinagre  
 Alho  
 Outros temperos a gosto

#### Modo de preparo

Corte a carne em pedaços pequenos e tempere-a com sal, pimenta-do-reino, vinagre, alho e outros temperos a gosto. Em uma panela ampla coloque o óleo. até ficar bem quente, logo após coloque a carne. Quando estiver bem frita, coloque bastante cebola. Depois que a carne com a cebola estiver frita, coloque o arroz e deixe fritar por alguns minutos. Em seguida, coloque a água fervendo, se quiser tempere também com extrato de tomate. Depois de cozido, sirva com salada e banana.

---

### Bolo de Arroz Tradicional

#### Ingredientes

3 kg de arroz  
 ½ kg de açúcar  
 1 pitada de sal  
 500 gramas de banha ou toucinho  
 1 colher de chá de bicarbonato  
 1 colher de chá de erva-doce  
 Angu de 1 kg de farinha de mandioca ou da mandioca ralada

#### Modo de preparo

Colocar o arroz de molho de um dia para o outro. No dia seguinte, socá-lo para fazer o fubá. Fazer à parte o angu não muito duro. Misturar bem este angu com todos os outros ingredientes. Colocar numa forma grande ou forminha. Assar em forno bem quente. Observação: Se preferir pode colocar manteiga e, se a massa ficar dura, colocar a gema ou leite.

---

### Francisquito

#### Ingredientes

1 kg de trigo  
 ½ kg de açúcar  
 250 gramas de banha  
 4 ou 5 ovos  
 Sal, bicarbonato

#### Modo de preparo

Misturar o trigo, o açúcar e a banha. Em seguida, colocar os ovos, o sal e 1 colher pequena de bicarbonato. Misturar tudo, tendo o cuidado de não sovar a massa, para não endurecer. Enrolar, levar ao forno em temperatura regular.

---

---

### Piché

**Ingredientes**

½ kg de milho selecionado  
3 xícaras de chá de açúcar  
1 colher de café de sal  
Canela

**Modo de preparo**

Torre o milho e soque no pilão com outros ingredientes

---

### Furrundu

**Ingredientes**

3 mamões  
2 rapaduras comuns  
Gengibre  
Cravo  
Canela

**Modo de preparo**

Rale o mamão, lave-o bem até retirar todo o leite. Leve ao fogo com rapadura, gengibre, cravo e a canela. Cozinhe até ficar no ponto de colher ou de tabletes, tendo o cuidado de mexer sempre para não grudar.

---

### Carne com banana verde

**Ingredientes**

½ kg de carne seca ou charque  
4 bananas-da-terra verde  
Cebola  
Pimentão  
Pimenta-do-reino  
Tomate  
Alho  
Sal

**Modo de preparo**

Corte a carne bem picadinha, lave até sair todo sal. Coloque em uma panela óleo, alho e cebola, despeje a carne e frite, até dourar. Corte a banana em cruz, pique-a bem fininha, lave e misture com a carne, então deixe refogar por alguns minutos. Coloque uma xícara (de café) de água e tampe a panela, acrescente água aos poucos até ficar com caldo. Ao descer, coloque cebolinha, cebola, pimentão, tomate e sal a gosto.

---

### Boi-Pá

**Ingredientes**

1 abóbora média madura (enxuta)  
2 rapaduras  
2 pedaços de canela

**Modo de preparo**

Cortar a abóbora com cascas em pedaços, retirar as sementes e os miolos. Levar ao fogo a abóbora juntamente com as rapaduras partidas e a canela. Cozinhar em fogo brando por uns 30 minutos. Quando a abóbora estiver cozida e a calda grossa, o doce está pronto.

---

---

## Mojica de Pintado

### Ingredientes

½ kg de pintado  
½ kg de mandioca bem seca  
Cebola, cebolinha, coentro, alho

### Modo de preparo

Rale o mamão, lave-o bem até retirar todo o leite. Leve ao fogo com rapadura, gengibre, cravo e canela. Cozinhe até ficar no ponto de colher ou de tabletes, tendo o cuidado de mexer sempre para não grudar. Limpe o pintado, corte-o em pedaços, depois tempere-o com alho, pimenta-do-reino e limão. Refogue a mandioca cortada no óleo, alho, cebola, deixando-a abafada por uns 5 minutos. Depois de refogada, coloque o peixe, deixando cozinhar por mais de 15 minutos. Tempere com cebolinha verde, coentro e tomate.

---

## Ventrecha de pacu

### Ingredientes

1 pacu médio de 2kg ou mais  
2 limões caipiras ou thaiti e sal  
300 g de farinha de trigo  
100 g de fubá

### Modo de preparo

Abra o pacu ao meio, no sentido da cabeça para o rabo. Corte as postas da ventrecha (a costela do pacu, que vai do lombo do dorso até o abdome). As postas devem ter a largura de um dedo, tiradas de três em três espinhos. Tempere com sal e limão e deixe descansar por 1 hora. Misture bem a farinha de trigo com o fubá. Passe as postas de peixe pelas farinhas misturadas e coloque o óleo para esquentar em uma panela de ferro (esquenta mais rápido e mantém o calor). Coloque as postas de ventrecha no óleo quente e frite-as até ficarem douradas de todos os lados. O fubá evita que a fritura fique encharcada de gordura e deixa as postas bonitas e mais saborosas. Rende de 4 a 6 porções.

---

## Licor de Pequi

### Ingredientes

20 pequis maduros  
1 kg de açúcar  
½ litro de álcool

### Modo de preparo

Coloque as sementes em infusão no álcool até que este pegue a cor do pequi, em mais ou menos 2 meses. Após esse período, faça uma calda grossa de açúcar, coloque os pequis e cozinhe junto por uns 30 minutos. Retire a calda e misture-a, já fria, ao álcool. Sirva gelado.

---

### APÊNDICE 3 - ENTREVISTAS

- Abel dos Santos Anjos Filho. Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano em 19/11/97 na UFMT junto com alunos do curso de Música. Professor da UFMT e músico.
- Abel dos Santos Anjos Filho. Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano em 11/12/96 na UFMT junto com alunos do curso de Música. Professor da UFMT e músico.
- Adolfo Vilela de Miranda. Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano em 02/03/2000 em sua residência. Aposentado.
- Dílson de Oliveira Miranda. Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano em 02/03/2000 em sua residência. Músico.
- Edna Maciel Vilarinho. Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano em 04/12/96 na UFMT junto com alunos do curso de Música. Professora, musicista, funcionária pública aposentada.
- Edna Maciel Vilarinho. Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano em sua residência em 28/06/2001. Professora, musicista, funcionária pública aposentada.
- Elodiu Arruda (Liu Arruda). Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano em 26/11/96 na UFMT junto com alunos de Comunicação Social. Ator profissional.
- Henrique Martins de Oliveira. Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano em 26/11/96 na UFMT junto com alunos de Música. Músico profissional.
- Jaime Frederico de Oliveira. Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano em 30/6/2001 em sua residência. Aposentado.
- Luis Carlos Borges. Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano em fevereiro de 2000 em seu local de trabalho. Cineasta.
- Marta Arruda. Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano em 11/07/1996 em sua residência. Jornalista
- Milton Pereira (Guapo). Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano em 07/02/2000 em sua residência. Músico.

Moisés Martins Mendes Junior. Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano em seu consultório em 14 set. 2001. Dentista e ex-secretário municipal da cultura de Cuiabá.

Moisés Martins Mendes Junior. Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano em seu consultório em 21 set. 2001. Dentista e ex-secretário municipal da cultura de Cuiabá.

Raul Fortunato de Oliveira. Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano em 21/05/2001 em sua residência. Aposentado.

Roberto Oliveira Lucialdo. Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano em 15/02/2000 em seu local de trabalho (TV Brasil Oeste). Apresentador e Músico.

Ulysses Antonio Calhao. Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano em 18 set. 2001 em sua residência. Decorador, cabeleireiro, historiador da arte.

Vera Regina Magalhães Baggetti e Zuleica Cunha de Arruda. Entrevista concedida a Heloisa Afonso Ariano em 12/02/2000 em sua residência. Professoras universitárias e musicistas.

## ENTREVISTA COM ROBERTO LUCIALDO

Entrevistadora: Heloisa Afonso Ariano

15.02.2000

H – Qual que é o seu nome completo?

R – Meu nome completo é Roberto Oliveira Lucialdo.

H – Você nasceu em que data?

R – Eu nasci no dia 23.02.1953.

H – Em que lugar?

R – Cuiabá.

H- Eu quero começar a nossa conversa, você me contando como é que surgiu o seu interesse por esse ritmo local, típico aqui da região.

R – Eu falei pra você que eu sou cuiabano, eu já nasci na terra do rasqueado, do cururu e do siriri. Então, acontece o seguinte, eu quando era criança, meu tio avô, João Carvalho, tocava numa banda aqui no Baú, chamada Banda de Inácio, uma banda antiga que começou naquela época e o rasqueado não era cantado, era mais solado, com sopros. Então, eu comecei indo no ensaio, tinha uns bancos tipo esse que a gente tá sentado aqui e eu ficava sentado lá. Então, aquela coisa foi ficando na memória e aí, a tendência musical eu já tinha mesmo, eu já tinha nascido com a música e daí comecei a fazer uma aula de violão e eu cantava. Quando eu era criança eu cantava música caipira do Carlos Alberto que falava assim: “de joelhos, de joelhos, implorando, implorando! Quantas horas, longas noites, eu as passo chorando!” E como a música exigia do cantor um agudo, eu era criança, então eu ia lá em cima nas “grimpa” e cantava. Então, o pessoal, quando tinha festinha ali por perto, me chamava, porque, como eu era criança, eu chamava atenção. Aí, eles paravam pra tomar a cervejinha deles no barzinho, deixavam o violão de lado e eu ia lá e pegava o violão e tentava fazer o que eles sabem fazer e fui começando a pegar o jeito. Até o dia em que minha mãe comprou um violão pra mim, ela me deu de presente de aniversário.

H – Quantos anos você tinha?

R – Ah! Puxa vida...eu devia ter uns quatorze anos...de treze pra quatorze anos. Daí eu comecei a pegar os primeiros acordes de violão e surgiu um convite pra eu participar do Escoteiro no Ar, lá no Sesc, e eu gostava muito de natureza de sair e tal, de ir ficar com os pescadores, passar lá as férias. Então, eu conversei com o Jaime Okamura, que era o nosso coordenador e o Neurozito, que tinha uma banda, dava aula de violão lá no Sesc. Então, o Neurozito tava coordenando a banda, então foram fazer um teste com o pessoal pra ver quem podia participar da banda. Aí me chamaram, eu fiz o teste, passei e comecei a cantar na banda. Daí o Neurozito falou, “é o seguinte, pra você ficar só cantando na banda fica ruim, tem

que fazer base, precisa aprender a tocar guitarra, pra você cantar e tocar guitarra. Se não você vai Ter que dar a vaga pra outro cantar e tocar.” Eu falei, ah, então eu vou ter que aprender a tocar essa guitarra! Aí peguei os caras lá perto de casa, que já tocavam comigo na banda também, a música que a gente tocava era Milionário, Santa Luzia, que tá até hoje na novela. Então, aí eu comecei a tocar essa música italiana e tal e comecei a tocar guitarra. Aprendi rapidinho! E ingressei na banda tocando e cantando. Aí, nós fizemos nosso primeiro show, tava lotado, eu tremia que nem uma vara verde, mas foi legal pra caramba! E daí eu fui sentindo e papai falou “meu filho, tem que parar aqui!” Ele não queria que eu cantasse, mas eu tava na música e entrei mesmo e ele queria que eu estudasse e meu irmão de criação estudava, fazia economia em Goiânia. Mandaram eu pra Goiânia. Aí fui pra Goiânia estudar. Chegou lá em Goiânia, comecei a estudar e tal, já surgiu um festival no colégio. Participei do festival e ganhei. Aí, ganhei o festival e fui tocar numa banda lá. Aí o cara falou, “olha, a banda é o seguinte, nós vamos comprar a aparelhagem aqui e nós vamos pagar com baile.” Aí eu falei, vamo nessa! A partir daquilo ali, eu comecei a cantar na noite de Goiânia, acompanhei Sérgio Reis, fiz vários shows do Sérgio Reis, tocando guitarra pra ele. Aí, aprendi a tocar outros instrumentos. Aprendi a tocar guitarra, contra-baixo, teclado, eu toquei teclado lá em Goiânia quase um ano e cantando também nas boates. Lá nessas boates eu conheci algumas bandas que tocam em Cuiabá até hoje, a gente se cruzava por lá e tomava cerveja juntos. Entrei na associação dos Estudantes de Goiás e comecei a dar aula de violão na Associação Matogrossense. Aí, ganhei outros festivais também, gravei um “jingle” que tocou muito lá em Goiânia.

H – Esses festivais que você ganhou, eram com música tipo rasqueado?

R – Não. Lá era outro tipo de música. Nesse ínterim, antes de ir pra Goiânia, ainda tava tocando na banda do Sesc, tinhas uns bailes e quando a banda tava tocando, eu ficava olhando a banda tocar assim e os caras me conheciam e falavam “ô Roberto, dá uma canja aqui!” Aí eu cantava: “vem cá morena...” esse rasqueado é antigo prá caramba! Então eu cantava isso. E tinha um primo que tocava também e em todos

os bailes que ele estava tocando eu ia pra assistir e aí aproveitava e cantava. Aí nesses bailes eu aproveitava e cantava e meu primo tocava pandeiro e cantava e eu fazia a primeira voz e ele a segunda. Eu tinha esquecido de contar essa parte, onde o rasqueado já fazia parte da minha história. Aí eu voltei de Goiânia, fiz o segundo ano de Administração lá e vim passear em Cuiabá, passar as férias. E aí nessa minha vinda, eu já tinha um sucesso aqui em Cuiabá, já tinha uma banda boa. Estrela da Noite, “The Night Star” e eu fui convidado pra cantar nessa banda. pra dar uma canja. E Eu comecei a cantar nessa banda e o pessoal gostou e fizeram um contrato altíssimo pra época, então eu larguei toda a minha aparelhagem e minha participação lá em Goiânia e falei pro pessoal que não ia mais voltar pra lá. Vim pra cá, fiz vestibular de novo aqui, comecei estudar e entrei nessa banda e comecei a cantar lá. E lá nessa banda eu cantava de tudo. Cantava música romântica, cantava anos 60 e cantava rasqueado, porque a banda a partir de uma, duas horas da manhã, só tocava rasqueado. E sempre tinha show, todo Domingo e eu toquei com o Wanderlei Cardoso, naquela época vinha o Sílvio Britto, o próprio Sérgio Reis. Depois comecei a fazer baile e montamos uma banda de rock chamada Máquina do Som e essa banda foi um grande sucesso! Chamava Máquina do Som por causa da aparelhagem, ninguém tinha uma aparelhagem como a que nós tínhamos. E nós tocávamos e sempre no final da apresentação, lá pras três da manhã, a gente tocava rasqueado. Mas naquela época, a gente tocava rasqueado, mas não tinha divulgação em rádio. Daí eu gravei um disco, fui até em Goiânia gravar, e era meio MPB. Usei o ritmo do rasqueado e o 6 por 8, que não é rasqueado, mas se você apressar ele passa a ser rasqueado. Daí eu gravei um outro. Fui em São Paulo e gravei com um pessoal bom lá, gravei com Mário Zan e gravei lá no Estúdio Eldorado. Vim pra Cuiabá e a música tocou muito pouco também, porque a FM era fechada, não tocava muita música daqui, porque sofria influência lá de fora. Aí o pessoal lá de casa falava “por quê que você não grava essas composições suas?” Mas eu tinha vergonha de mostrar pras pessoas, porque as pessoas não davam valor. Eu falava assim, essa música é minha, aí as pessoas não

queriam ouvir. Sabe o que eu fazia? Eu pegava o pessoal no pulo, eu falava que a música era de um cara lá de Goiânia, um cara legal pra caramba. Aí eu cantava e cara ouvia com o maior carinho, “pô, que música bonita!” Pois é, mas essa música é minha. “Ah! É sua?!” Então era assim, eu falava que a música era lá de Goiânia, só pra pessoa poder ouvir a música. Até que conheci o Ricardo Tedesco, que já era uma pessoa de idade. Aí a gente falou, “vamo compor uma música?” Aí fizemos aquela “Chapada”, aquela “Cuiabá, Cuiabá” e eu como tava cantando no Bosque e lá no Bosque não dava pra cantar rasqueado porque era só restaurante e o pessoal comendo... Aí eu fui tocar onde tocavam o Henrique e Claudinho. Eu fui fazer cama, você toca antes, esquento o povo e eles depois entram, porque eles eram famosos na casa. E eu tocava MPB, Djavan, Milton Nascimento, Chico Buarque, mas rasqueado não. Até que chegou um dia que eu cantei pra mesa e cadeira, não tinha ninguém lá, tava todo mundo assistindo o show do Cauby Peixoto e nisso o Cauby Peixoto saiu de lá, veio jantar e todo mundo veio junto. Aí eu cantei uma música do Djavan, ele levantou, me aplaudiu e foi me elogiar no palco. Aí ele falou que “esse cantor canta super bem, tem um carisma,” falou isso tudo lá no microfone e todo mundo aplaudiu. Pra mim, foi uma emoção muito grande, Cauby Peixoto falando isso pra mim! Já passei por tantos artistas e ninguém nunca falou nada e ele, que é um dos maiores cantores nacionais, falou isso pra mim. Eu fiquei super contente! Aí eu pensei, agora eu vou aproveitar essa chance, que eu tô com nome. Aí o Almir Sater, a gente conversava e tal, mas eu nunca tive a oportunidade de mostrar uma música pra ele. Aí eu falei, quer saber de uma coisa, eu vou cantar um rasqueado aqui! Não que nem saber! Quero ver o que vai dar, já que o pessoal já me elogiou, vou mudar um pouco pro meu lado agora. E cantei “Em São Gonçalo...” Aí o pessoal gostou, foi o maior sucesso! Aí eu toquei no Sábado, no Domingo o dono da casa me chamou pra almoçar. Eu fui na chácara dele e chegando lá, ele falou “canta a música aí!” Eu cantei a música, ele falou “pô, essa música é sucesso!” Aí que eu fui pra São Paulo gravar Henrique e Claudinho, dei a música pra Henrique e Claudinho gravar e o meu CD, eu comecei

a gravar e ele morreu e não deu pra pagar o CD. Aí eu acabava de tocar, às duas, três horas da manhã e ia prá rádio, A Voz do Oeste, tinha um amigo meu que tinha um programa das três da manhã, que ia até às cinco horas da manhã. Então, o que eu fazia? Eu saía da boate, e ia direto prá radio, ficava a noite inteira na rádio, falando de música, falando da minha carreira e tocando Henrique e Claudinho. Nesse ínterim, eu tinha gravado em São Paulo uma música romântica, no meu segundo disco e a Rádio Cuiabana gostou da música e tocou a música. Ai com a música tocando, as outras rádios começaram a pedir pra mim, “Pô Lucialdo, cadê as suas músicas?!” Fui a São Paulo, gravei o restante que tava faltando e aí comecei a tocar rasqueado. Foi em 87-88, foi a divulgação do rasqueado. Nisso, o Liu Arruda estava com o projeto dele de falar cuiabano, então somou, o teatro com a música e o cuiabanês veio à tona. Aí eu gravei outro CD de rasqueado e foi crescendo, crescendo e eu me considero uma pessoa com uma participação muito grande na divulgação do rasqueado, porque ninguém fazia esse trabalho de tocar rasqueado na noite, se bem que a Vera e a Zuleica tinham gravado rasqueado primeiro que eu, o Guapo já tinha um trabalho de rasqueado também, era um pesquisador e tal. Só que ir pra rádio, fui eu que consegui e eles começaram tocar. Aí que cresceu mesmo o rasqueado. Só que as minhas músicas não tinham nome feio, pornografia e nada disso. Só que vieram os caras de fora e começaram a querer cantar rasqueado e a por pornografia e músicas de duplo sentido e tal. O com isso o que aconteceu? Lá no garimpo, com o pessoal que veio do Nordeste, o Chico Gil, que era filozeiro, tocava forró. O pessoal pedia, “toca um forró pra mim aí!” Aí eles tocavam o rasqueado no estilo rápido. Então, esse negócio da Lambada, do Lambadão, a influência foi essa aí, desse pessoal que veio de lá pra cá. E logo começaram a inventar um monte de coisas e no rasqueado só tinha nós que fazíamos, mas os lambadeiros quando vieram vieram de levada, dez bandas de lambada, uma atrás da outra e todo mundo querendo fazer a dança disso a dança daquilo. Só que no rasqueado é diferente, é dança de salão, as pessoas rodam entre si e vão rodando no salão. É bonito ver no rasqueado todo mundo rodando num

sentido só. Até hoje eu toco rasqueado, sempre gostei do rasqueado, tenho um compromisso com a cultura daqui. No show eu sempre coloco uns dez rasqueados e coloco uma música romântica, um balancinho, pra mostrar que eu também sei fazer outras coisas. No carnaval as pessoas vão pensando, “será que vai ter rasqueado no carnaval?” Mas não, eu canto “Mamãe eu quero”, eu canto axé, canto pagode, porque eu já fui cantor de banda, eu sei como que é, eu sei me comunicar com o público.

H – Você participa muito do carnaval?

R – Eu vou cantar agora no carnaval, lá na Prefeitura.

H – E rola rasqueado também?

R – Rola rasqueado é ritmo de carnaval também, não tem problema nenhum. Eu tô aí no mercado, tô vindo com um CD novo, deve ficar pronto agora no final de fevereiro e eu só vou lançar ele em abril.

H – E quais são as diferenças que você vê que existem entre o lambadão e o rasqueado?

R – É o que eu falei pra você. A lambada é uma, o rasqueado é outro. O rasqueado é um ritmo mais lento pra dançar, é maravilhoso, não é esse negócio de “ah, minha bundinha, venha cá minha bundinha...”, é uma letra gostosa, não é comprida, é uma letra curta, é tipo uma marchinha de carnaval. É pouca letra, mas diz uma poesia profunda.

H – Bem melhor até do que “Mamãe eu quero”!

R – Isso mesmo! Eu viajo agora, fiz show em Goiânia, fui três vezes em Goiânia, fui no Acre quatro vezes, fui lá em Tocantins três vezes, fui em São Paulo várias vezes. Na noite de São Paulo o pessoal adora, aplaude e tal, antes de cantar a gente fala o quê que é, nos barzinhos de lá é uma surpresa. Os barzinhos lotados, lá na “boca do lixo”, o cara falava “Tem um cara de Cuiabá aqui e ele vai falar um pouco do rasqueado e vai tocar pra gente.” Aí eu ia lá, subia no palco e falava que eu sou de Cuiabá, tou aqui gravando um CD, lá o que rola é o rasqueado, que é

mais ou menos assim e assim, explicava como que é, a bateria do rasqueado é uma a da lambada é outra, a levada do contrabaixo é diferente...Fim do lado A

H – Você tava falando da diferença que existe entre o rasqueado e o lambadão.

R – O rasqueado de hoje em dia tem uma levada no contrabaixo elétrico, mas antes era só sopro e eu era louco pra tocar esse instrumento, tanto que eu pegava uma bacia, passava um arame e pega aquele bico da câmara de pneu de caminhão, que parece um bocal e saia atrás das bandinhas tocando. Então o baixo, antigamente era no sopro, até mesmo porque, se o cara fosse de uma esquina na outra tocando como se toca com o baixo elétrico, ele não ia conseguir, porque ia ficar muito cansado. Então, a música nossa era ‘dois por quatro’.

H – E a influência do siriri e do cururu no rasqueado?

R – Eu peguei o bumbo do siriri, a bruaca e inovei no ritmo. Peguei a batida do siriri e coloquei na tumbadora, então deu uma vida no rasqueado. Aí todo mundo começou a colocar a tumbadora nas músicas.

H – O quê é tumbadora?

R – É esse ritmo. Agora, nesse CD, as coloquei o pandeiro, fazendo um molho gostoso, pra ficar bonito o rasqueado! E é mais ou menos isso aí. E eu tô mudando o baixo, porque lá fora, lá em São Paulo, no Rio, o pessoal falou, “isso tá meio polca, né?” Aí, eu voltei a fazer o contrabaixo como era antigamente e ficou ‘dois por quatro’, como os caras faziam antigamente. pessoas esqueceram, eu voltei lá atrás e busquei. É o pandeiro. Porque o pandeiro também tem no rasqueado. Eu Então, essa vai ser a diferença desse CD meu.

H – Em quais desses ritmos dá pra fazer rasqueado? Dois por quatro...

R – Não, rasqueado é dois por quatro. Mas pode ser tocado no três por quatro, se você levar ele como uma guarânia, uma polca, mas não é o certo. Porque aí, lá na frente a melodia vai ter problema. Música é matemática. Agora, no dois por quatro não, a melodia fica dez!

H – Você ia falar um pouco da influência do siriri e do cururu...

R – É isso aí, porque eu peguei e coloquei a tumbadora, mas tem o Tescuma, que tem a batida do violão dele, em cima do siriri, em cima da bruaca. Ele toca o violão diferente, porque ele pega o rasqueado e joga um pedaço da bruaca do siriri, que é o repique. Essa batida lá em São Paulo, pro caras pegar foi difícil, porque é uma coisa daqui e tem um molho que não dá pra explicar. Num ponto X, a música tem um repique que você vai cantando e vai sentindo na melodia. Aí, eu produzi vários CDs. Eu produzi o CD do Gilmar Fonseca, eu que fiz o arranjo do disco, tinha vários músicos desempregados, antigos e eu botei tudo pra tocar comigo.

H – Você que conhece muitos rasqueados antigos, qual que é a mudança que você vê nas letras, daquele tempo pra agora?

R – Antigamente o rasqueado era solado, era mais sopro, não tinha letra. Eram poucas as músicas que tinham letra, era “vem cá morena, sai na janela...” e tinha uma outra que era “já mandei fazer, já mandei buscar, um balão de ouro, um ferro de engomar. Menina, minha menina, sobancelha de veludo, seu pai ?, mas você merece tudo. Menina, minha menina, não deixe a saia arrastar, a saia custa dinheiro e dinheiro custa ganhar.”

H - Agora, o quê que mudou de lá pra cá? Nós compositores, começamos a falar das coisas do lugar, eu por exemplo fiz aquela “vai socando o pilão, balançando as cadeiras, linda mulher. Muita carne seca e farinha à vontade, gostoso é”, e eu fiz aquela “não sei mas o que faço, pra ser o seu benzinho. Você só me despreza, negando o seu carinho.” Essa eu quis fazer só com ‘inho-inho-inho’. Ah! Pra quê?! Fizemos, gravei, foi um sucesso! Era um rasqueado falando de amor. Então nesse CD, eu deixei de falar do cururu, do siriri, do piqui, não tem mais nada disso no CD. Tem só letra de amor, letra romântica, mas é rasqueado. Eu faço isso pra pegar o veio lá fora, senão fica muito restrito, só aqui, né? Então, eu vou levar uma música “eu gostaria de encontrar o meu amor, que foi embora para longe, me deixou. No meu peito a solidão veio morar, meu coração partido só vive a chorar.” Tenho certeza que lá essa música vai tocar. Tanto é, que lá em Pernambuco, esse CD meu, anterior, tá tocando. Até no colégio, numa matéria, escolheram o Mato

Grosso pra um trabalho, dois colégios e gostaram do CD e o cara da rádio começou a tocar e agora eles querem que eu vá lá. Já mandei minha fotografia, mandei cartaz, mandei CD, livro de escritores daqui, sobre a Chapada. E agora o que é que eu fiz? Botei um ritmo de balanço, bem Djavan, Tim Maia, pra ser aceito lá fora. Porque só assim a gente pode entrar. Porque apoio político a gente não tem.

H – Esse é um assunto que me interessa, como é que...

R – Você tem aqui a lei patrocinando o CD, mas pra você ir lá fora, eu sei que o horário de televisão custa caro. Mas se o governo quisesse colocar o rasqueado pra todo Brasil, era só ele pagar quatro domingos no programa do Faustão, Trinta mil reais por Domingo. Porque tem um espaço lá, mas tem que pagar. Aí o diretor de marketing aproveita o gancho e faz uma reportagem aqui, numa festa, com trinta, quarenta mil pessoas e tal, daí já mostra lá no palco o rasqueado e já põe o cara lá no palco do Faustão, no Domingo, cantando. Isso vai custar o quê?! Cem, cento e vinte pau, pra fazer essa matéria. Se o governo quiser, ele faz isso. Mas, não fazem isso por quê? Sei lá, se eles tem medo de criar uma cobra e a cobra morder, sei lá o que eles pensam, não sei.

H – E nos meios de comunicação, qual que é a receptividade?

R – Das rádios a gente não pode falar nada, eles divulgam mesmo. Você coloca o CD, tá bom, tá gostoso, com uma qualidade boa, eles tocam. Agora, lá fora tem que pagar e muito.

H – A Vera e a Zuleica me falaram que eles tocam muito lambadão, porque eles auxiliam a produzir os CDs de lambadão.

R – O que acontece é o seguinte, as rádios se prostituíram, eles dizem “pô, o negócio é lambada”, aí põe lambada pra tocar, aí eles pegam e fazem os shows, mas não pagam, tem que tocar de graça. Nós que cobramos pra fazer os nossos shows, eles nem põe pra tocar que muito, porque sabem que nós vamos cobrar pra tocar. Então, se você pegar todos esses lambadeiros que tão saindo aí, com toda esse euforia de querer aparecer e tal, eles põe pra tocar e eles tocam de graça. “Olha, eu

tenho um show pra você fazer, você vai lá pra mim?” Aí você vai lá e toca três, quatro vezes por dia, vai lotar com cinco, seis mil pessoas a cinco reais. Dá vinte e cinco mil reais e não pagam nem uma banda, não pagam ECAD, não recolhem os direitos nossos. É uma exploração. E quem vai acabar com isso? Se eu for falar alguma coisa, não tocam mais eu. Deixa rolar, que uma hora isso vai de encontro num muro e vai ter que parar. É mais ou menos isso aí.

H – Pra quem que você tá gravando? Que programa que é?

R – Tem umas rádios que tocam numa boa, mas tem outras que fazem direto essas coisas.

H – Você vem pra cá pra gravar um programa, qual que é?

R – É o programa Domingo Feliz, é um programa da ? Cavalcante, é um projeto dela.

H – Tem a ver com o rasqueado?

R – Tem a ver. Toco tudo música regional, toco rasqueado, toco lambada. Não tem problema, se fizer uma gravação de CD, vem aqui que eu toco, sem exploração, porque aqui eu só toco música boa, se não for boa eu falo pro cara que a música tá mal gravada.

H – É um programa que só tem música?

R – Só música. É das 8 às 9 e meia da manhã. Todo mundo assiste o meu programa.

H – É todo dia?

R – Não. Todo Domingo. Eu gravo hoje os artistas, terça-feira e na quinta-feira eu gravo a ‘cabeça’. Faço entrevistas, toco duas, três músicas do entrevistado, a gente faz a vida dele, onde ele tá cantando, pra onde ele foi, pra onde deixou de ir, onde ele cantou. Aí conta uma historinha que aconteceu no bairro.

H – Ah, que legal!

R – Tem umas perspectivas de mudanças no programa, de passar a ser ao vivo, mas não agora. Tá legal? Eu já falei bastante pra você!

H – Cansou já?

R – Não!

H – Então eu vou perguntar uma coisa pra você. Quero que você fale pra mim, como é que foi aquela história do Abel Santos a respeito da viola de cocho?

R – É difícil esse assunto, pelo seguinte. Naquela época eu briguei com o Abel, porque eu tinha montado uma banda chamada Viola de Cocho.

H – Não tem mais?

R – Tenho. Mas eu não tenho firma, nada disso. Eu ia montar um estúdio, eu fui um dos primeiros, não sei se você sabe, a mexer com estúdio e gravar, mas eu não tenho estúdio. Eu não tinha capital na época, então não podia montar estúdio. Aí, montei a banda Viola de Cocho e a banda fez um sucesso tremendo e a gente começou a viajar e eu não sabia que o Abel tinha registrado esse nome, como sendo dele. E ele falou pra um amigo meu “fala pro Roberto mudar o nome da banda dele, porque essa Viola de Cocho é minha.” Aí esse rapaz falou pra mim. Eu falei, ah, eu queria que o Abel falasse comigo. Aí, um dia eu liguei pra ele e falei que isso fica chato, porque as pessoas iam no baile e eu tenho certeza que acontecia isso, anunciava “Banda Viola de Cocho”! aí lotava o lugar, depois anunciava “Grupo Viola de Cocho”! que era o do Abel. Aí o povo ia, chegava lá, era o do Abel e o povo queria as músicas! Aí o povo ficava meio enganado. Aí eu falei pra ele, como que ela tava dizendo que o nome Viola de Cocho era dele se a viola de cocho é um instrumento nosso, daqui do Mato Grosso? Acho que agente podia usar, você podia usar, porque a viola de cocho ta aí, é como o berimbau lá na Bahia, ninguém pode proibir. Aí ele falou “não, mas o nome é meu e bá-bá-bá...” e eu falei que tudo bem então, vou mudar o nome. E saí pensando como eu ia mudar o nome da banda. Aí eu passei pelo centro e encontrei a Zuleica por lá e ela perguntou como é que tava a banda, que é o maior sucesso e eu falei que eu ia mudar o nome da banda e ela perguntou “por quê?”, eu falei que era por que o Abel falou pra eu mudar o nome da banda. “Ah, não! Não vai mudar não! E foram no Sebrae e ele tinha registrado o nome lá e queria receber royalties até do livro que falava a respeito da viola de cocho. Ele também tava negociando com a Transalemã, para os caras fazerem o encordoamento e fazerem a viola de cocho

em grande escala e vender pro mundo todo. Quer dizer, aí ele ia ganhar dinheiro! Aí começou a briga e ele tinha dois anos e dois meses e se ninguém falasse nada, a viola seria dele. Só que ele brigou comigo, tinha um ano e seis meses e não deu pra segurar, porque se ele ficasse quieto a viola seria dele.

H – Já tinha todo esse tempo?

R – Já. Um ano e seis meses, já estava registrado fazia tempo e ele agüentando quieto e eu fazendo sucesso com a banda. E ele não sabia dessa lei que precisava esperar dois anos e dois meses pra ele ter o direito, se ninguém se manifestar contra é seu. Como nesse período ninguém se manifestou, tudo bem, tava correndo lá. Só que fazia um ano e seis meses, ele não agüentou esperar os dois anos e ele começou a brigar comigo, tinha um ano e seis meses. Se eu não tivesse encontrado com Vera e Zuleica aquele dia na praça, eu ia mudar o nome normalmente, não tô nem aí. Isso pra mim não teria problema nenhum. Só que aí eu percebi que eu como cuiabano, não ia deixar vazar as coisas da terra pelos meus dedos não! Eu vou brigar também! E graças a Deus, eu não sei como se diz as coisas lá do processo, mas eu fiquei de fora disso...

H – A Vera me disse que foi negado o parecer pra ele.

R – É, foi negado pra ele. Aí, nós reunimos todos os deputados numa Assembléia Extraordinária e eles votaram pelo tombamento da viola de cocho, do rasqueado, tudo agora tombou, acabou. Fica mais seguro, né? É nesse tipo de responsabilidade que a cultura precisa de nós. Nós estamos lutando por uma coisa que é nossa. Eu gosto do trabalho que ele faz, acho muito bonito, mas ele não precisava se preocupar com essas coisas! Ele deu uma de macaco velho, sabe? De João sem braço, “ah, eu vou lá pegar o seu pão de queijo”, se fosse com um mineiro, né? “Eu vou lá pegar o seu pão de queijo e vou registrar no meu nome!”

H – E a respeito dos grupos políticos? Vocês são convidados pra tocar em shows políticos?

R – Eu faço parte de um grupo político daqui.

H – Tem apoio?

R – Deles aqui, dentro do possível, eu tenho apoio. Já do outro lado também, eu também tenho como artista, porque eu vou lá canto, faço parte do grupo muito tempo, sempre me apoiaram, tenho espaço na televisão. Nós precisamos ter urgentemente, alguns de nós na política, pra fazer alguma coisa por nós.

H – Músicos você fala?

R – Músicos, artistas...temos que ter algum representante...



Figura 1 – Altar de São Benedito

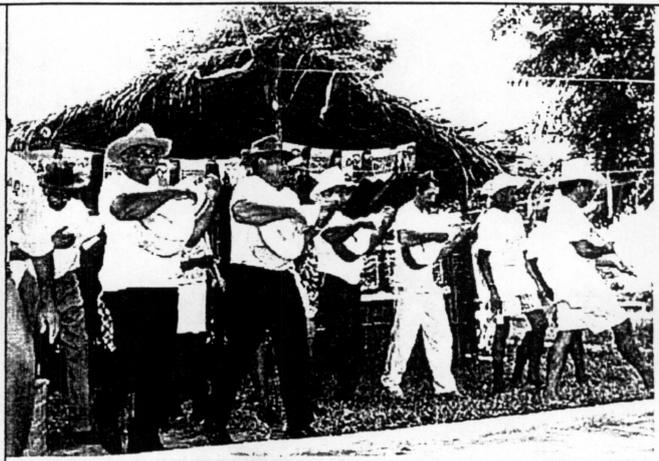


Figura 2 – Roda de Cururu



Figura 3 – Festa de São Benedito



Figura 5 – Igreja de N. S. do Rosário



Figura 4 - Bolo de arroz

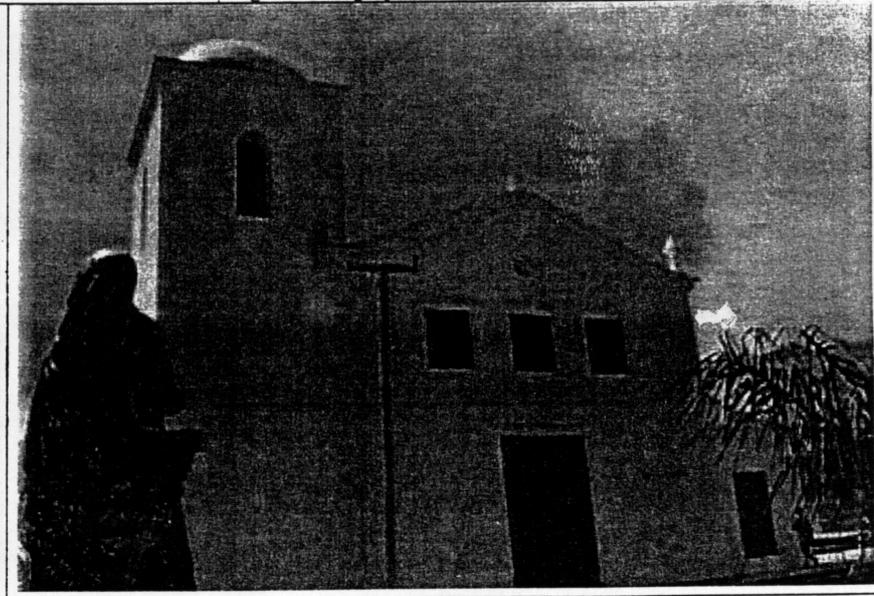


Figura 6 – Igreja de N. S. do Rosário



Figura 7 –  
Barraca de  
Peixe – Pacus

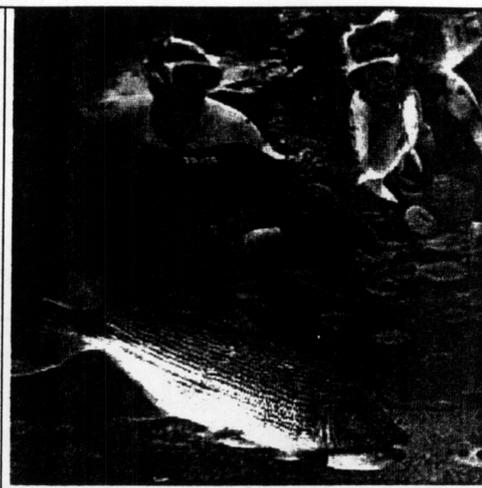


Figura 8 –  
Pesca  
Submarina  
(peraputanga)



Figura 9 - Casa do artesão

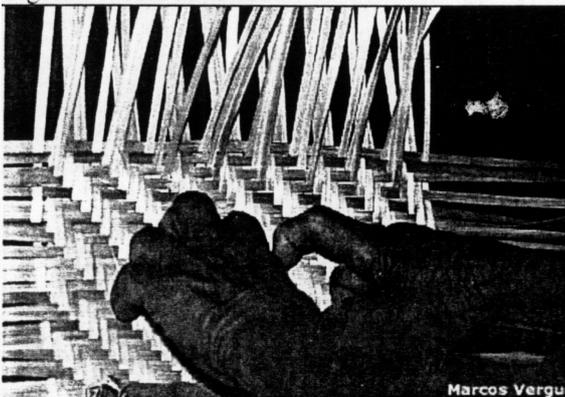


Figura 10 - artesanato local: cesto de jaca

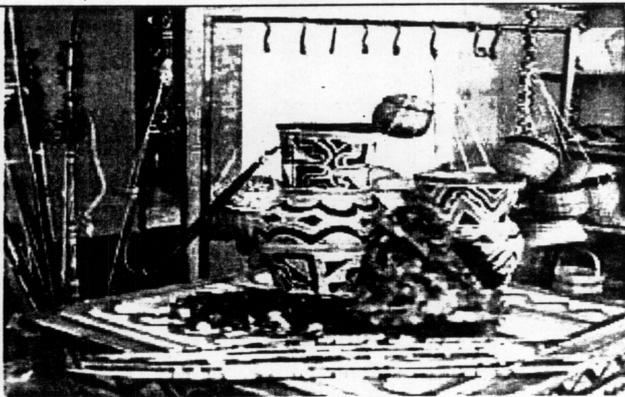


Figura 11 - artesanato indígena



Figura 13 – Chapada dos Guimarães – Salgadeira

Figura 14 – Pantanal (a frente Tuiuiú e ao fundo Garças)

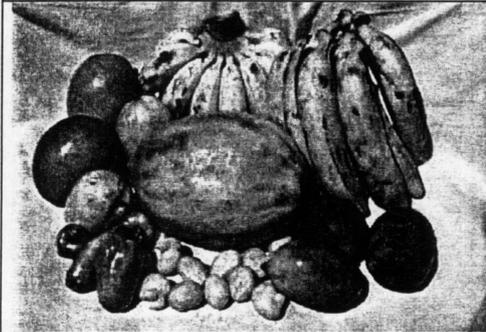


Figura 12 – Frutas Típicas da Região



Figura 15 – O Rio Prainha



Figura 16 – Av. Rubens de Mendonça (prainha)



Figura 17 – Centro Histórico



Figuras 18 - Viola de Cocho e Ganzá

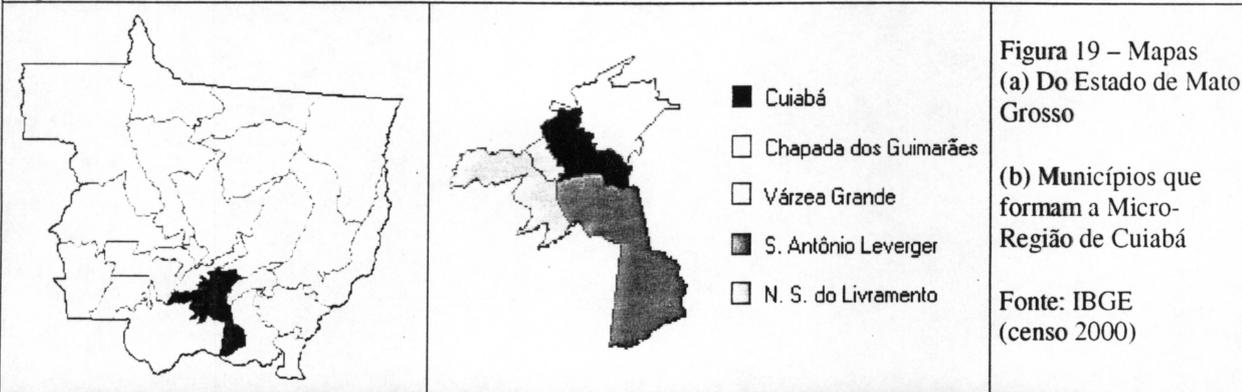


Figura 19 – Mapas  
(a) Do Estado de Mato Grosso

(b) Municípios que formam a Micro-Região de Cuiabá

Fonte: IBGE  
(censo 2000)



Concepção Artística de Cuiabá do Futuro disponível no site da TV Centro América como pano de fundo.

Observe que o prédio ao fundo aparece em construção. A construção deste prédio foi embargada no final da década de 1980.