



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS**  
**CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PALMAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE -**  
**PPGCom**

**A IDENTIDADE TOCANTINENSE EM NARRATIVAS DA MÚSICA**  
**REGIONAL**

**PAULO ROBERTO ALBUQUERQUE DE LIMA**

Palmas- TO, dezembro de 2017

**PAULO ROBERTO ALBUQUERQUE DE LIMA**

**A IDENTIDADE TOCANTINENSE EM NARRATIVAS DA MÚSICA  
REGIONAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Sociedade.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Verônica Dantas  
Meneses

Palmas- TO, dezembro de 2017

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins**

---

A345i Albuquerque de Lima, Paulo Roberto.

A identidade tocantinense em narrativas da música regional. / Paulo Roberto Albuquerque de Lima. – Palmas, TO, 2017.

162 f.

Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Palmas - Curso de Pós-Graduação (Mestrado) em Comunicação e Sociedade, 2017.

Orientador: Verônica Dantas Meneses

1. Identidade. 2. Tocantins. 3. Cultura. 4. Música. I. Título

**CDD 302.2**

---

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

**Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).**

## FOLHA DE APROVAÇÃO

**PAULO ROBERTO ALBUQUERQUE DE LIMA**

### **A IDENTIDADE TOCANTINENSE EM NARRATIVAS DA MÚSICA REGIONAL**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Sociedade e aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Data de aprovação: 07 de dezembro de 2017

Banca Examinadora

*Verônica Dantas Meneses*

Profª. Dra. Verônica Dantas Meneses, UFT

*RJM*

Prof. Dr. Américo Ricardo Moreira de Almeida, UnirG

*Cynthia M. Miranda*

Profª. Dra. Cynthia Mara Miranda, UFT

Palmas, dezembro de 2017

*Dedico a Aline Ana, Paulo Henrique, Mari Ana, Ana Luiza  
e a todos os que sabem de minha luta.*

Predomina cada vez mais a ideia de que o mundo no qual o homem vive é um mundo de segunda mão construído pelo pensamento, no pensamento, e que a consciência é intencional (Luiz Motta)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a meus professores, desde a alfabetizadora da Escola Rural do Bairro Brum no ano de 1970, professora Cláudia, na longínqua e fria Cruz Alta-RS até a orientadora neste Programa, a sergipana/palmense Doutora Verônica Dantas Meneses pelo carinho, atenção e acolhimento; aos colegas da 1ª turma do Mestrado em Comunicação da Universidade Federal do Tocantins pela camaradagem; a meus alunos que acompanham meu trabalho e me ajudam neste processo constante de crescimento; e aos narradores tocaninenses que são objeto deste estudo.

**LIMA, Paulo Roberto Albuquerque de. A Identidade tocantinense em narrativas da música regional. 2017. 162f. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade da Universidade Federal do Tocantins, Palmas, 2017.**

## **RESUMO**

As referências culturais são o que caracterizam os agrupamentos ou nações, e a formação de nações é um dos critérios para se atribuir identidade, que é, em última análise, a melhor ferramenta de negociação entre o que se é e que se pode ser. Nação e identidade estão ligadas aos costumes, que são a cultura do povo. O desafio maior deste estudo está na procura por elementos discursivos que possam ajudar na formação da identidade tocantinense. Para tanto, parte-se do princípio de que alguns dos mais importantes criadores da música local fazem este discurso. Como objeto da pesquisa foram escolhidas 24 obras de seis narradores reconhecidamente regionais para, à luz da Análise Crítica da Narrativa proposta pelo teórico brasileiro Luiz Gonzaga Motta, entender os elementos que a música regional mobiliza em torno da expressão da identidade deste território. Ao fim, a conclusão mais relevante é que o compositor de música regional tocantinense mantém-se num esforço contínuo para cantar sua própria aldeia.

**Palavras-chave:** Identidade. Cultura. Música. Tocantins.



**LIMA, Paulo Roberto Albuquerque de. The identity of Tocantins in narratives of regional music.** 2017. 162f. Master's thesis of the Pos-Graduation Program in Communication and Society of the Federal University of Tocantins, Palmas, 2017.

### **ABSTRACT**

Cultural references are what characterize the groupings or nations; and the formation of nations is one of the criteria for assigning identity, which is ultimately the best negotiation tool between what one is and what one can be. Nation and identity are linked to customs, which are the culture of the people. The major challenge of this study is the search for discursive elements that can help in the formation of the identity of Tocantins. To this end, it is assumed that some of the most important creators of the local music make this speech. As the object of the research 24 works of six regional narrators were chosen to understand the elements that regional music mobilizes around the expression of the identity of this territory, in the light of the Critical Analysis of Narrative proposed by the Brazilian theorist Luiz Gonzaga Motta. At the end, the most relevant conclusion is that the composer of regional music of Tocantins remains in a continuous effort to sing his own village.

**Keywords:** identity. culture. music. tocantins.

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1. Lista corpus da pesquisa.....	32
Quadro 2. Lista de músicas e artistas na final do 1º Cantocantins.....	92
Quadro 3. Lista de músicas e artistas que integram o CD do 2º Cantocantins.....	96
Quadro 4. Lista de músicas e artistas que integram o CD do 3º Cantocantins.....	97
Quadro 5. Lista de músicas e artistas que integram CD Cantos do Tocantins.....	101
Quadro 6. Lista de convênios do Estado com entidades e/ou municípios.....	104

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Arte do 1º Cantocantins.....	91
Figura 2. Arte do 2º Cantocantins.....	95
Figura 3. Arte do 3º Cantocantins.....	99
Figura 4. Arte do Projeto Cantos do Tocantins.....	100
Figura 5. Arte do Festival Tocantins Popular.....	102
Figura 6. Capa do CD Cafuné, de Braguinha Barroso.....	108
Figura 7. Capa do CD Folia Dourada, de Dorivã.....	115
Figura 8. Capa do CD Suciologia, de Everton dos Andes.....	118
Figura 9. Capa do CD Os Brasil, as canções e o povo, de Genésio Tocantins,,.....	121
Figura 10. Capa do CD Cantão, de Juraíldes da Cruz.....	126
Figura 11. Capa do CD Piraquê, de Lucimar.....	131

## SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	14
1.1.	Problema de pesquisa.....	19
1.1.1	Hipóteses.....	20
1.1.2	Escopo da pesquisa.....	20
1.1.3	Justificativa.....	20
1.2	Objetivos.....	21
1.2.1	Objetivo Geral.....	21
1.2.2	Objetivos específicos.....	21
2.	METODOLOGIA.....	22
2.1.	Natureza da pesquisa.....	25
2.2.	Procedimentos metodológicos.....	25
3.	SUJEITOS E SUBJETIVIDADES.....	33
3.1.	Abordagens iniciais.....	33
3.2.	Conflitos identitários.....	36
3.3.	O lugar e o homem.....	42
4.	CULTURA: ABSTRAÇÕES E MATERIALIDADES.....	45
4.1.	Abordagens iniciais.....	45
4.2.	Políticas e implicações do mercado.....	47
4.2.1	De cima pra baixo: propaganda.....	62
4.2.2	De baixo pra cima: adversidades.....	65
4.3.	Hibridação e território.....	68
5.	A MÚSICA EM SI E OS MERCADOS.....	84
5.1	Abordagens iniciais.....	84
5.2	Vicissitudes da produção.....	85
5.3	Os grandes festivais do Tocantins.....	90
5.4	A política do apoio e dos editais.....	103
6.	A TOCANTINIDADE À FLOR DO CANTO.....	106
6.1	Abordagens iniciais.....	106
6.2	Os ditos (expressões), entendidos (estórias) e subentendidos (metanarrativas) das obras em análise.....	106
6.3	A expressão de Braguinha Barroso.....	107
6.3.1	Estórias nas narrativas de Braguinha Barroso.....	110

6.3.2	O pano de fundo nas obras de Braguinha Barroso.....	112
6.4	A expressão de Dorivã.....	112
6.4.1	Estórias nas narrativas de Dorivã.....	115
6.4.2	O pano de fundo nas obras de Dorivã.....	116
6.5	A expressão de Everton dos Andes.....	117
6.5.1	Estórias nas narrativas de Everton dos Andes.....	119
6.5.2	O pano de fundo nas obras de Everton dos Andes.....	120
6.6	A expressão de Genésio Tocantins.....	121
6.6.1	Estórias nas narrativas de Genésio Tocantins.....	123
6.6.2	O pano de fundo nas obras de Genésio Tocantins.....	125
6.7	A expressão de Juraíldes da Cruz.....	125
6.7.1	Estórias nas narrativas de Juraíldes da Cruz.....	128
6.7.2	O pano de fundo nas obras de Juraíldes da Cruz.....	129
6.8	A expressão de Lucimar.....	130
6.8.1	Estórias nas narrativas de Lucimar.....	132
6.8.2	O pano de fundo nas obras de Lucimar.....	134
6.9	Enfim.....	134
7.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
8.	REFERÊNCIAS.....	142
9.	Apêndice.....	147
10.	Anexo A.....	148
11.	Anexo B.....	150
12.	Anexo C.....	152
13.	Anexo D.....	154
14.	Anexo E.....	156
15.	Anexo F.....	159

## 1. INTRODUÇÃO

A ocupação do antigo norte goiano se deu em várias etapas distribuídas nestes mais de 500 anos de história do Brasil. Entre as comunidades pioneiras estão os donos do lugar - os índios; os exploradores/colonizadores – portugueses e franceses; e os africanos trazidos à força para a escravidão. Depois de quatro séculos de relativa solitude chegaram mais pessoas vindas de outros lugares do Brasil numa diáspora que ocorreu especialmente a partir da metade do século XX. O povoamento se acelerou com a abertura de estradas, tais como a Belém-Brasília, o que permitiu ligar por terra o Sudeste ao Norte do país; e mais recentemente, com a criação da mais nova Unidade da Federação, em 1988. O Tocantins, portanto, é um estado em construção material e uma nação<sup>1</sup> em formação.

Antes da emancipação política, e mesmo logo nos primeiros anos pós-divisão, havia uma política oficial (e também extraoficial) de estímulo ao ideário do povo do norte<sup>2</sup>, e ela era fortemente marcada pelo discurso do abandono econômico e das diferenças culturais. A extensão do Goiás antes de 1988, um corredor de quase mil e quinhentos quilômetros, e a proximidade do então norte goiano com as regiões Norte e Nordeste do Brasil de certa forma explicam as diferenças culturais e socioeconômicas entre ‘nortistas’ e ‘sulistas’ que, se não os tornava incompatíveis, ao menos não escapava aos que se dispunham vê-las. As campanhas emancipacionistas que se arrastavam desde o século XIX deixavam clara a disfunção orgânica entre o que era o ‘povo do norte’ e quais seus entendimentos de mundo, e no que diferiam dos ‘irmãos’ do sul de Goiás. O movimento era, sim, por uma melhor distribuição geopolítica que avançou em terreno minado, como faz notar o jornalista e historiador Otávio Barros (2008, p. 71): “os poderosos do Sul de Goiás arregimentavam os testas de ferro do Norte para combater a ideia de independência”.

A criação do Estado era a oportunidade pela qual aguardavam os nativos do Tocantins. Com ela veio o progresso, desuniforme se forem considerados os índices de desenvolvimento humano e social dos municípios que compõem o território tocantinense, mas que fez nascer e crescer cidades bem como ampliou suas populações.

---

<sup>1</sup> Nação não deve ser confundida com Estado ou Governo. Muito embora seja fácil perceber as interconexões entre os termos e seus significados, nações podem perfeitamente existir sem Estado ou Governo. Para configurar uma nação são indispensáveis fatores identitários, culturais e os laços comuns. Pessoas nem precisam estar geograficamente próximos e ainda assim podem formar uma nação. Para aprofundar, autores como Rodolfo F. Alves Pena (ver referências).

<sup>2</sup> Referência às comunidades que viviam acima do Paralelo Treze, que divide os atuais estados de Goiás e Tocantins. (Informação do autor).

As atividades laborais foram incrementadas e variadas, o que atraiu trabalhadores e investidores; cidades surgiram do nada, a exemplo de Palmas, a capital, que em 2017 beira os 286 mil habitantes; vias urbanas e rurais foram abertas e receberam asfalto; agronegócios entraram em expansão; universidades foram instaladas; telefonia; internet... Tudo veio a galope, como tinha de ser. E a tudo isso foi se somando o jeito de cada grupo social que morava ou passou a morar no Estado, dando origem a um caldeirão cultural que torna esta jovem sociedade um excelente objeto de estudo.

Esta dissertação pode ser encarada como extrato de uma história pessoal, mas é também fruto de uma aspiração coletiva. O autor, nascido no Rio Grande do Sul, mora no Tocantins praticamente desde a criação do Estado. Além do natural inter-relacionamento entre as atividades que desenvolve nos campos da cultura (música) e na comunicação (jornalismo), há um histórico pessoal do autor que ajuda a entender alguns dos principais fatores que motivam este estudo. A família e a sociedade onde permaneceu até 1989 forneceram-lhe as “estruturas psicológicas”, no dizer de Geertz (2008, p.8), para entender sobre os valores culturais que passaram a guiar-lhe tanto subjetiva quanto objetivamente. O pai, músico regional; os tios da outra parte da família, músicos regionais; ele e a maioria dos amigos, envolvidos com a música regional, tanto que em 1981 criaram um grupo de música nativista denominado Gente da Terra, sendo esta a primeira experiência do autor como artista. Nessa época havia mais de duzentos festivais de música regional por ano no Rio Grande do Sul, ou seja: estímulos não faltavam para evoluir nas pesquisas e produções sobre música e regionalismo.

No início de 1981, aos 17 anos, o autor começou a trabalhar na rádio Cruz Alta AM atuando como operador de som, locutor e programador musical. Próximo ao final da ditadura militar a música brasileira que prevalecia nas emissoras de rádio Brasil afora era a que vinha dos festivais de MPB. A variedade dos gêneros e a qualidade das mensagens acabaram por arrebatá-lo para o entendimento de música (regional ou não) como componente de informação e como referência das expressões culturais variadas do Brasil.

Já no Tocantins, em 1989, passou a atuar como professor e músico, participando de dezenas de festivais pelo Tocantins. Em 1990 organizou o 1º FESC – Festival Estadual Estudantil da Canção, e em 1995 produziu e gravou o primeiro vinil de festival no Estado. Depois foram mais quatro CD's nos anos subsequentes. Em 2001 realizou o

1º FUC – Festival Universitário da Canção, também em Gurupi, cidade onde morava, e que em 2016 alcançou a 8ª Edição. Em 1999 lançou um CD solo.

Entre 2008 e 2010 dirigiu a rádio comunitária Nova FM, em Gurupi, e lá estabeleceu que a música tocantinense fosse executada nos melhores horários e janelas durante toda a programação, além de criar um horário exclusivo para, além de ‘tocar’ as músicas produzidas no Estado, informar o perfil dos artistas ou peculiaridades da obra apresentada, ressaltando aspectos da melodia, arranjo ou letra. Em 2009, com a autorização dos artistas, produziu uma coletânea de músicas tocantineses contendo as 16 mais tocadas na emissora, gravou um CD e distribuiu no mercado gurupiense e regional.

Nesses anos foi desenvolvendo um relacionamento de parceria e cooperação com os produtores de música no Estado por meio de aproximação com os que realizam trabalhos voltados à valorização da cultura regional. Por conseguinte foi identificando as principais fontes de inspiração e de pesquisa destes narradores a partir das abordagens comuns que fazem na defesa das ‘coisas e jeitos tocantineses’ expressas em letras, melodias e arranjos. E este envolvimento pôs à vista alguns dilemas que causam desassossego ao meio e que redundaram no presente estudo.

Pesquisar enredos sociológicos e comunicacionais, contextualizar isso às experiências e narrativas dos artistas que estarão em análise e, finalmente, dissertar, nada mais é do que a conclusão de um trabalho que amadureceu com as observações e estudos de anos a fio. O tema, narrativas regionais na música tocantinense, pode muito bem significar um começo para novos estudos e perspectivas, e pode ainda suscitar outras pesquisas que estimulem tanto a recuperação do que já existe, quanto a criação de novos ambientes para o aprofundamento das narrativas regionais.

A construção da identidade e a formação da nação tocantinense são as bases deste trabalho. Convém lembrar que a soberania política do Tocantins e a imediata definição do espaço geográfico não são suficientes para assentar a ideia de nação. É preciso incluir aí as pessoas com suas histórias individuais e coletivas. Trata-se de reconhecer o poder central do homem como objeto legítimo, assentado assim por Malinovski (1944).

Convém lembrar ainda que a despeito de heroicas micro resistências localizadas a tarefa de subjugar identidades regionais vem sendo cumprida à risca pelos conglomerados que atuam na produção de bens e serviços, e que se fortaleceram a partir dos anos 80. Mattelart (2000, p. 123) atribui a esta fase o ápice da globalização ou



“integração mundial”, que veio para unificar os estados no plano econômico e, por extensão, “o estado geral do planeta”. Os universos paroquiais invadidos têm, é claro, alguma força, mas não estão livres de consideráveis perdas. Os ‘quintais’ foram (e têm ido) para os ares sob o forte bombardeio da comunicação global. Alguns teóricos do auge da era moderna chegaram a prever que o fenômeno da globalização acabaria de vez com as fronteiras nacionais; que a expansão dos ideais capitalistas e a consequente proliferação das culturas dos países centrais abririam portas e igualariam sociedades, pondo fim, ou ao menos redefinindo o conceito de nação. Autores como Castells, em *A sociedade em Rede* (2006); e Appadurai na sua obra *Dimensões Culturais da Globalização: A modernidade sem peias* (2004) sustentam a tese.

Há que se reconhecer a força de todo este processo e a sua inegável influência que atinge a todos em todas as direções e níveis, assim como também está assegurada a hegemonia dos países centrais sobre os periféricos. Não se confirmaram, entretanto, as previsões da ‘aldeia global’, termo trabalhado por Marshall McLuhan<sup>3</sup>, exceto quanto à interconexão via rede mundial de pessoas por meio dos computadores. Continuam sendo criados novos estados nacionais e na maioria das vezes eles são forjados justamente sob o sentimento nacionalista. Há muito a ser observado, visto e dito se se considerar que há valores culturais subjugados em sociedades relativamente novas, como é o caso da que se vai colocar sob as vistas desta pesquisa. E quem são estes indivíduos que tentam invocar espaços para valores culturais locais? O que há nestes enunciados?

A dissertação tem mais três partes depois deste capítulo introdutório. Logo no capítulo II a dissertação expõe a metodologia que será utilizada para dar cabo à análise proposta. As obras dos artistas serão analisadas a partir de critérios definidos, quais sejam: 1) abordagens de temas regionais em letras, melodias ou arranjos; 2) volume de obras publicadas; e, 3) ter nascido na região do Norte de Goiás. Os três critérios foram de livre escolha do autor, mas merecem uma explicação para melhor compreensão, e esta será dada no referido capítulo. Os artistas são: Genésio Tocantins, Juraíldes da Cruz, Braguinha Barroso, Everton dos Andes, Dorivã e Lucimar.

O capítulo III aproxima o leitor da percepção do que seja o ser humano e a sociedade. Interessam os estudos que observem o sujeito em suas relações sociais, os comportamentos naturais ou assimilados e as identidades que tem (ou adquire). Nesta

---

<sup>3</sup> Canadense, filósofo, educador e teórico da Comunicação; estudou os impactos dos meios de comunicação na sociedade, prevendo o fim de todas as barreiras culturais em um mundo totalmente interconectado. (Informação do autor).

parte do referencial teórico estão escritos do polonês Zygmunt Bauman, que atribui importância à identidade e ao homem dentro da sociedade pós-moderna, e em Norbert Elias, com farta produção tratando das interações humanas junto à sociedade, especialmente nas obras *A sociedade dos indivíduos* (1994) e *O processo civilizador* (1990). A imersão nos textos destes dois sociólogos em praticamente toda a primeira parte da dissertação justifica-se porque a condução da pesquisa depende dessa compreensão; afinal, o objeto principal do estudo - cultura e narrativas no Tocantins - acontece e se explica pela atividade humana tanto em nível individual quanto dentro de grupos. Não é possível ingressar em uma jornada de análise crítica de narrativas sem o auxílio de um olhar periférico sobre a ambiência em que está envolvido o objeto do estudo. O homem não pode ser interpretado em suas comunicações apenas pela liturgia das palavras frias. Ao menos, não neste estudo.

A cultura é tema complexo, e virá no capítulo IV. Far-se-á um esforço para entender da melhor forma possível o que ela significa para o ser humano e para a coletividade. Ali, além dos interessantes apontamentos encontrados em várias obras de Bauman, recorre-se a Homi Bhabha, Mohammed ElHajji, Michel de Certeau, Raymond Williams, Clifford Geertz, Stuart Hall dentre outros.

Para começar, tem-se o dilema conceitual mais preponderante: a definição de cultura. Sabe-se que cultura é componente da sociedade, assim como sociedade pressupõe componentes culturais. Sabe-se também que ambas dependem de outro elemento para que se realizem enquanto fenômeno e para que produzam efeitos: o indivíduo, e que este atua desempenhando funções que interferem nos contextos, ou até criando contextos novos.

Outra abordagem necessária vem impulsionada pelas mudanças culturais ocasionadas pelo movimento iluminista, evoluindo para o que Adorno nominou de indústria cultural e culminando com a atuação do homem na pós-modernidade. Esta dissertação também vê os produtos culturais como algo que se consome sem reflexão, por isso vai às teorias encontradas em Adorno e Horkheimer, da escola Frankfurtiana. Interessa avaliar como está a batalha do global contra o local. À miúdo, é preciso saber se os produtos musicais tocantinenses possuem as características adequadas para o consumo, e como isto é trabalhado pelos artistas; e ainda: até que ponto as mudanças estruturais que ocorreram na sociedade pós-moderna, globalizada, alteram o entendimento de cultura regional. Que papel desempenham os centros produtores da indústria cultural.

O capítulo V da dissertação vai tratar da música e do mercado regional. Este é outro desafio adequado ao estudo, pois é preciso amplificar o olhar sobre os canais de propagação de mensagens às massas. Aqui a dissertação fará um apanhado dos festivais que foram criados com o objetivo de oportunizar espaço às criações que cantassem elementos regionais, e das políticas oficiais e apoios da iniciativa privada. Algumas obras foram lançadas no mercado.

Por fim, no Capítulo VI serão analisadas criticamente a vitalidade e o engajamento dos discursos dos artistas escolhidos. O objetivo é tentar entender o quão as demonstrações de tocaninidade<sup>4</sup> podem (ou poderiam) ajudar no processo de sedimentação da identidade local, pressuposto básico da pesquisa. Ao cabo desta dissertação vai se vislumbrar a produção musical do Estado, suas vertentes e perspectivas. O trabalho terá valido à pena se conseguir renovar a esperança daqueles que se envolvem direta ou indiretamente com o tema.

## **1.1 . PROBLEMA DE PESQUISA**

A pesquisa será feita com a música tocaninense, apesar da plena convicção de que os problemas de representação de identidade não estão restritos a esta manifestação da arte. E muitos fatores poderiam ser citados como obstáculo ao fortalecimento da cultura sabidamente local. O primeiro desafio deste estudo foi escolher o mais oportuno ao programa do Mestrado. Um caminho curto, mas não desprezível, poderia se apoiar em uma pesquisa quantitativa que demonstrasse a pífia participação das obras musicais locais na grade de programação das emissoras instaladas no Estado, o que, de antemão, pode ser apontado como um dos principais problemas; ou então, confirmar o abandono oficial do governo a este tão caro item de interesse público examinando os investimentos oficiais no setor. Fez-se, no entanto, uma opção mais densa e com potencial contributivo maior para um debate que se faz urgente entre os que veem a questão da identidade como fator essencial tanto para o estabelecimento da nação quanto por estratégia comercial. O problema, então, que impulsiona esta dissertação e justifica todo o trabalho é apurar os ouvidos sobre a música local para saber se (e como) a identidade tocaninense está representada em obras musicais de narradores regionais.

---

<sup>4</sup> Termo que sintetiza a característica ou o sentimento do que ou de quem é do Tocantins; externa vontade de pertencimento; simboliza simpatia e amor pelo Estado. (Definição do autor).

### 1.1.1 Hipóteses

Parte-se do entendimento de que é possível colocar a arte a serviço da sociedade como um todo, e que isso ajuda na formação do sentimento de nação. A música ocupa lugar de destaque entre as manifestações artísticas, daí o entendimento de que se fortalecido este segmento pode-se atingir o interesse final com mais facilidade. Acredita-se que a música regional possui elementos para classificá-la como tal, mas está com dificuldades para apresentar-se ao mercado regional. Supõe-se, por fim, que o delineamento identitário do Tocantins é tênue.

### 1.1.2. Escopo da pesquisa

O objeto desta pesquisa são as narrativas em 24 obras de seis compositores regionais. Nas obras selecionadas interessam especialmente os enunciados que evidenciam elementos regionais tocantinenses.

### 1.1.3. Justificativa

Questões identitárias são sempre polêmicas e interessantes. No caso do Tocantins, elas carecem de maior atenção e envolvimento de todos os setores da sociedade, como é o caso do mundo acadêmico. Braços cruzados não se justificam e nariz torcido para o assunto pode ser indelevelmente prejudicial a médio e longo prazos. Diante de tais constatações induz-se que os que se propõem estudar as sociedades e particularmente as comunicações que nelas se estabelecem não podem permanecer alheios.

A cultura do jovem estado tocantinense teve grande chance de se firmar depois de sucessos de mídia e público vistos em eventos como Fecoarte, Cantocantins, Cantos do Tocantins entre outros, mas não conseguiu garantir espaço nos meios de divulgação e nem entre o público. Os locais de acesso foram se estreitando com as emissoras de rádio e TV negligenciando seus papéis de difusores desse material, e os festivais (uma constante nos anos de 1990 e 2000) foram sendo gradualmente desarticulados. Além disso, os contratos com artistas regionais para shows em datas comemorativas foram rareando e os editais para lançamento de obras com essa vertente simplesmente desapareceram ou não foram pagos.

É preciso conhecer o que dizem (em suas obras) os narradores; se os elementos (textos, melodias, histórias, ideologias) de alguma forma podem ser reconhecidos como

tocantinenses. Sabe-se que os processos informacionais miscigenam e aceleraram as mudanças culturais e neste prisma se justifica entender como os narradores em estudo têm se aparelhado para enfrentar a desafiadora relação com os novos tempos. Constatada a distância entre o artista regional e o público local, perceptível por meio das minguadas oportunidades de trabalho e pelo relato dos próprios personagens<sup>5</sup>, é preciso saber o que estaria afastando música regional, mídias de massa e público uma das outras. Quer-se, também, vislumbrar o que os artistas têm como alternativa para ‘hibridizar’ o que fazem com o que prolifera no mercado.

## 1.2. OBJETIVOS

### 1.2.1 Objetivo geral

Encontrar um lugar para a música regional como elemento de constituição identitária.

### 1.2.2 Objetivos específicos

- i) Localizar elementos da cultura tocantinense em letras, arranjos e melodias em obras musicais.
- ii) Associar conceitos relacionados à identidade, cultura, comunicação, *mass media*, globalização e regionalidade;
- iii) Avaliar se a produção musical regional pode estar entre os bens culturais relevantes do Tocantins;
- iv) Identificar experiências na produção musical regional com vistas a ganhar o mercado;
- v) Desvelar a atuação do Estado enquanto elemento de estímulo à produção musical tocantinense.

---

<sup>5</sup> Foram realizadas entrevistas informais (não estruturadas) com alguns dos personagens que são objeto do estudo, em dias inopinados. (Informação do autor).

## 2. METODOLOGIA

A centralidade da dissertação é a análise das mensagens utilizadas pelos artistas escolhidos para compreender as narrativas, tendo como referência os símbolos linguísticos utilizados, as histórias narradas e a ideologia exposta.

A estrutura teórico-metodológica escolhida para o desenvolvimento da pesquisa é fornecida por Luiz Gonzaga Motta, que em *Análise Crítica da Narrativa* (2013) indica um percurso eficiente para fazer fluir o que se necessita para compreender as narrativas em questão. Para começar, Motta destaca que Narratologia é uma teoria de análise da narrativa que nasce no seio do movimento linguístico conhecido como o formalismo russo e o estruturalismo literário francês. Todas as produções humanas que tenham como objetivo relatar os movimentos podem ser interpretadas pela Narratologia. O campo de ação é bastante amplo, pois os seres humanos estão sempre desenvolvendo algum tipo de narrativa dos fatos culturais que compõem seus dias.

Para este trabalho adota-se a observação da lógica narrativa, como orienta Motta (2013), para apreender as mensagens e os contextos deixados à mostra pelos seis narradores escolhidos para o estudo. Para Motta, a busca pelo significado é objeto da filosofia contemporânea, daí a importância adquirida pelas narrativas e pela linguagem, em última análise. O estudo das narrativas passa para o centro das discussões quando se pretende construir sentidos para a realidade.

Os narradores das obras que são o objeto deste estudo foram escolhidos pelo universo de significados comuns expostos em suas composições com contextos de lugar, circunstâncias e experiências. Estes significados são, como diz Mota (2013, p. 121) “a relação”, pois eles possibilitam o intercâmbio entre artista, lugar e público. *A priori*, o artista e o público se comunicam e se reconhecem nos objetos culturais que são constituídos ou construídos. O entendimento do mundo em que estão inseridos permite aos narradores repercutir suas mensagens entre o público. Este, por sua vez, se apropria disso e relaciona com o que faz parte de seu próprio repertório.

No caso do Tocantins, que tem uma formação político-social-cultural profundamente plural, o terreno, ao mesmo tempo em que se apresenta como um desafio para os narradores diante de tanta gente com raízes culturais diferentes, não deixa de ser uma oportunidade para encontrar novos espaços de exposição. É bom notar que boa parte dos habitantes, especialmente nas cidades mais povoadas, não tem raízes culturais ou históricas com a localidade, já que estas pessoas vieram nos movimentos migratórios a partir da criação do Estado. Para os jovens que nasceram neste ambiente,

pós 1988, restou um vácuo, um lapso temporal que os impede de conhecer os elementos da cultura regional, afastando-os peremptoriamente de qualquer possibilidade de identificação com esses elementos.

Barthes, citado por Bauer e Gaskell (2002, p.44), define que o *corpus* é “uma coleção finita de materiais, determinada de antemão pelo analista, com (inevitável) arbitrariedade, e com a qual irá trabalhar”. O arbítrio neste caso está na escolha dos artistas e no número de obras a serem estudadas. Mas não é só nestes itens: um filtro fez-se necessário sobre o que já foi produzido pelos narradores, haja vista que nem tudo o que eles apresentaram no mercado oferece os elementos requeridos para este estudo.

Ante este primeiro grande desafio recorreu-se aos *corpora*<sup>6</sup> de linguagem que estivessem nos textos, melodias, arranjos ou quaisquer representações. Em seguida, embora não como cláusula pétrea, foram escolhidas obras que representassem abordagens diferentes do compositor, na intenção de compreender determinados contextos que o levaram a produzir aquilo naquele momento. Ainda sobre o *corpus*, haveria de ter uma restrição, por mínima que fosse, quanto à construção melódica, embora aí esteja um dos problemas mais clássicos não só do Tocantins como de todas as regiões devido à forte influência dos veículos de comunicação de massa (rádio e televisão), que dão pouco espaço para que se vislumbre melhor a personalidade musical das regiões. Com apuro e cuidado, entretanto, pôde-se selecionar obras com alguma pulsação nativista<sup>7</sup>.

Os temas regionais podem não ser uma tendência na produção musical total do Tocantins na atualidade, mas alguns narradores demonstram esta preferência mantendo uma produção bem considerável. E este foi um dos critérios utilizados para a escolha. Por fim, a arbitrariedade mais delicada e a mais difícil de ser defendida: a certidão de nascimento. A opção por analisar apenas narradores que tenham nascido no antigo norte de Goiás, entretanto, não possui qualquer outra intenção que não seja a de estabelecer um recorte delimitador. Pressupõe-se que o artista com raízes na localidade possa ter recebido mais influência dos costumes e práticas culturais. Eis os narradores selecionados.

---

<sup>6</sup> Corpora no sentido linguístico são coleções de dados de linguagem que servem para vários tipos de pesquisa. Um *corpus* linguístico e um material escrito ou falado sobre o qual se fundamenta uma análise linguística, (Para aprofundar ver Linguística de corpus, de Tony Berber Sardinha, nas referências).

<sup>7</sup> Perceptíveis ora pela escolha dos andamentos e ritmos, ora pelos instrumentos e arranjos. Estas estruturas serão melhor identificadas no capítulo V da dissertação.

Genésio Tocantins. Nascido em Goiatins no então norte goiano à beira do Rio Tocantins; foi criado ouvindo trovas e cordel do pai e as cantigas de lavadeiras e cantorias do “Divino” com a mãe. É um dos maiores expoentes da música regional e o maior vencedor de festivais pelo Brasil oriundo desta região. O fato de ter adotado Tocantins até no nome já pressupõe sua base cultural e tino mercadológico.

Juraíldes da Cruz. É o compositor tocantinense com o maior volume de obras publicadas. Nascido em Aurora do Tocantins, Juraíldes utiliza sua veia poética para destilar canções de amor à terra e à natureza. Dentre todos os analisados, Juraíldes é o mais experimentalista no que se refere a arranjos. Por morar em Goiânia e manter contato com os grandes centros, tornou-se um dos mais conhecidos, premiados e admirados narradores da música regional brasileira.

Braguinha Barroso. A base musical de Braguinha é ampla. Nascido em Tocantinópolis e forjado em Araguaína passou boa parte de sua vida como *crooner*<sup>8</sup> e músico de banda. Nessa ‘escola’ aprendeu a técnica de mesclar os gêneros, o que garantiu amplitude ao seu trabalho como compositor e intérprete. Traz como marca pessoal a qualidade melódica sempre com arranjos simplificados e muito ‘suingue’ nas interpretações. Braguinha é precursor do gênero híbrido que ele denominou Catirandê. Diz também que a música tocantinense é um Sertanejo Tropical.

Everton dos Andes. A fonte inspiradora de Éverton, que é natural da histórica Porto Nacional, é a cultura popular, as festas, os ritmos e cantos regionais. Monte do Carmo e suas tradições, Natividade, Arraias e a própria Porto Nacional, por serem berço da nação tocantinense são a massa que faz o pão deste compositor. Everton procura identificar e recuperar elementos sonoros e todos os sinais possíveis de serem captados neste universo folclórico para fazer o seu som profundamente enraizado e contemporâneo ao mesmo tempo.

Dorivã. Nasceu em Cristalândia e saiu de Gurupi para Palmas no final dos anos 1990. Aqui se fortaleceu como um dos narradores mais populares da música tocantina. Ele mantém sua identidade cantando paisagens e temas locais em uma variedade de melodias que denotam as influências variadas que recebeu e recebe; se destaca por uma

---

<sup>8</sup> Crooner é um epíteto dado a um cantor masculino de um certo estilo de canções populares, apelidado de pop tradicional. Um crooner é um cantor de baladas populares. O cantor é normalmente acompanhado por uma orquestra completa ou uma big band. No caso de Braguinha Barroso, o termo serve especialmente pelo fato de ter sido ele intérprete de músicas populares com acompanhamento de banda e músicos populares; sem o acompanhamento de orquestra ou big band, que exigem instrumentos mais sofisticados, como cordas e sopros. (Com informações do autor, para aprofundamento ver Dicionário de termos e expressões da música, de Henrique Autran Dourado, nas referências)



carreira que rende shows em várias capitais brasileiras, sempre enaltecendo a cultura de sua região.

Lucimar. Natural de Filadélfia, no Norte do Estado, Lucimar marcou sua carreira como compositor de grandes intérpretes brasileiros. Para isso, morou no sudeste do País. Sua inventividade e adesão ao mercado garantiram-lhe status e recursos para, enfim, retornar a seu estado natal. Morador de Palmas, Lucimar faz da música com temática regional hoje a sua principal bandeira. Apreendeu os gêneros que lhe interessavam e adaptou-os ao seu já consagrado estilo de fazer melodias fáceis, mas com harmonias refinadas.

### **2.1. Natureza da pesquisa**

A pesquisa segue o método dedutivo de natureza básica, abordando qualitativamente o objeto de estudo e explicando os resultados encontrados a partir da análise crítica das narrativas, proposta por Motta (2013).

### **2.2. Procedimentos metodológicos – Os caminhos da narrativa: discurso, estória e ideologia**

Para seguir com a análise serão utilizadas as três instâncias sugeridas por Motta (2013), quais sejam: plano de expressão (linguagem ou discurso); plano de estória (ou conteúdo); e plano de metanarrativa (tema de fundo). O primeiro plano estará investido da responsabilidade de observar e interpretar o que está sendo anunciado, ou, o que salta aos olhos (ou ouvidos). Sobre o primeiro plano, ou plano de expressão, que vai avaliar os discursos, há que se voltar às obras escolhidas de cada um dos artistas e nelas estudar os textos, um a um. “(...) do modo como o narrador dá a conhecer ao leitor a realidade que quer evocar” (MOTTA, 2013, p. 136).

Mas para além do texto objetivo, ainda no plano de expressão, serão mapeadas as escolhas sonoras dos narradores (aqui incluindo melodia e arranjo), de reconhecida importância, pois evidenciam já uma busca por identificação de particularidades tanto na escolha dos instrumentos quanto dos ritmos ou gêneros musicais. Aqui a “intencionalidade do narrador e suas estratégias discursivas podem ser mais bem desveladas” (MOTTA, 2013, p. 137).

O plano de expressão vai estender, portanto, um olhar atento sobre as mensagens escritas, as retóricas, as figuras de linguagem e o que tiver ênfase nas obras. Quanto às melodias escolhidas para ‘vestir’ as letras serão destacados especialmente os elementos

que incorporam o universo musical da região, que já reconhece alguns temas típicos como um ijexá adaptado e batizado de catirandê, espécie de hibridação que tem como criador um dos artistas em análise; e ainda sonoridades adjuntas de folguedos populares como a congada, as taieiras, as curraleiras, o tambor, a sussia dentre outros gêneros. Ainda neste plano será destacado o instrumental utilizado nas gravações. Sabe-se de antemão que as regiões do Brasil possuem alguma personalidade nas concepções de arranjo e que para efetivar isso são utilizados determinados instrumentos que caracterizam a regionalidade. O Rio Grande do Sul, por exemplo, não dispensa a presença do acordeom em suas músicas; o nordeste, o zabumba; o sudeste, o violão, o centro-oeste, a harpa paraguaia etc.

O plano da estória, dito por Motta (2013), não pode se dar ao luxo de ter vida sem o plano da expressão (discurso), mas virtualmente ele se projeta acima do primeiro plano. E é nesta condição que adquire uma lógica própria, sendo, assim, o segundo caminho a ser percorrido pela pesquisa. Aqui estão os significados que entram na cabeça do interlocutor ao estabelecer contato com a obra. É a estória, são os enredos ou elementos criados que vão gerar sentido em uma dimensão diferente. Para este plano é imperioso um estudo sobre a sintaxe e a lógica das narrativas. É preciso observar se há intenções extras dos narradores e se estão para além dos textos ou mensagens capilares. Às vezes elas aparecem em espaços exíguos, em mensagens subliminares, mas não podem ser ignoradas.

Nem todas as canções escolhidas terão, necessariamente, este segundo plano nas letras, mas pode ser que isto apareça na melodia, no arranjo, ou em qualquer outro formato enunciativo. Genésio Tocantins, por exemplo, tem a mimética de reproduzir pássaros da região Amazônica e isto aparece em uma boa parte de suas obras. O objetivo é transportar quem o ouve para este universo que tanto influencia seu trabalho.

Outros artistas que estão na lista também fazem nítida opção por empregar este tipo de recurso para entregar enredos extras ao público, significados que estão além de seus cantos. E o objetivo da pesquisa é encontrar estas estórias. No plano da estória o que o compositor busca inculcar na mente do público é o que importa. E isto é mais do que a expressão pura e simples. A maioria dos trabalhos escolhidos para a crítica está engajada neste propósito; há uma lógica e uma intencionalidade dos autores, se não em toda sequência discursiva, ao menos em palavras-chave ou episódios adequadamente escolhidos, que vão dar vida às estórias que se pretende contar.

O terceiro caminho da pesquisa é procurar elementos que evidenciem a identidade, ou a busca por um espaço (ou mundo) ideal para os tocantinenses. Considerando que há uma necessidade de afirmação da identidade da nação local, entende-se como categoria de análise nesta dissertação resquícios que convalidem ou definam esta identidade. Para isso será utilizado o que Motta (2013) apregoa como o terceiro plano: a metanarrativa. Esta se evidencia como o mais abstrato dos percursos em análise, mas não menos importante para a compreensão da mensagem. O tema de fundo por vezes se faz tão presente que ultrapassa o discurso linguístico. Como exemplo, pode-se adiantar a composição de Juraildes da Cruz, *Nóis é jeca, mas é joia*. Ali, o narrador faz saltar aos ouvidos do público a subjacência da cultura local ante o que é dominante e que vem importado de outras culturas. Há neste sentido, e como ideário do compositor, uma busca pela valorização do herói de ‘botina’; o capiau nascido aqui e que é ‘doutor’ nas coisas do sertão, o que ideologicamente é muito útil para o acréscimo da autoestima, função primordial desta narrativa (meta) que será oportunamente analisada.

Para resumir e melhor compreender os caminhos que terão de ser percorridos dentro da metodologia escolhida, reproduz-se o autor.

A análise da narrativa incide principalmente sobre o plano da estória (o foco está na sequência das ações, encadeamentos, enredo, intriga, conflitos, cenários, personagens, seus papéis e funções etc.). Mas este plano está inexoravelmente dependente do plano do discurso ou da linguagem, sem o aval da estória não se projeta e as intenções comunicativas não se revelam. Além disso, a análise dificilmente se completará se relegar pouca atenção à relação entre os modelos de mundo ou metanarrativas de fundo (o terceiro plano) e os planos da linguagem e da estória (MOTTA, 2013, p, 135).

Pragmaticamente é aconselhável não se distanciar, portanto, da metodologia escolhida. E para efeito de compreensão e estabelecimento dos caminhos que serão percorridos neste estudo, há que se considerar os recursos de dialética e retórica propostos nas narrativas em análise. Tudo se alinha com a necessidade de convencer os ouvintes sobre o que está propondo a obra. Se o objetivo é convencer, as construções discursivas não podem ignorar ferramentas linguísticas, tais como hipérbole, metáforas etc. já que o objetivo é entrar em ‘guerra’ com os outros tantos discursos e tentar prevalecer em um terreno com novidades culturais e de tantas contradições. A dialética, numa concepção mais moderna, segundo Konder (2008), é o nome que se dá ao exercício de encararmos as contradições e o mundo em permanente estado de

transformação. Ou em outras palavras: os narradores em estudo apresentam-se com seus argumentos narrativos na expectativa e com interesse de convencer.

O que se pretende é lançar luz sobre fatores que identificam o ser tocaninense. Para este intento parte-se do pressuposto de que há na região signos que marcam o povo, a geografia e a história do local. Antes mesmo de existir o Estado do Tocantins como ente jurídico já se enunciavam narrativas que ajudam a entender a necessidade de se fazer este estudo. Parte dessa história, com o foco nos aportes culturais e para efeito de garantir a contextualização necessária, vai figurar nesta dissertação a partir da observação da presença de tais signos, que serão discutidos mais adiante.

As obras dos seis narradores serão analisadas levando em consideração ainda sete movimentos indicados por Motta (2013), mas sempre sob a regência dos três planos indicados pelo autor. Vamos conhecer resumidamente os sete movimentos sugeridos.

*1º) Compreender a intriga como síntese do heterogêneo.* Este serve para “perceber como o enredo funciona enquanto agente organizador das partes” (Motta, 2013, p. 140). Aqui, se o analista quiser fazer um bom trabalho, é aconselhável que esteja disposto a mergulhar na narrativa, só assim compreenderá a intriga, o heterogêneo, que são os elementos a dar vida ao enredo. Há, como ensina Motta (2013), um princípio, meio e fim em toda história a ser contada, e o sucesso da tarefa reside na identificação disso. Ao analista cabe, segundo Motta, identificar as sequências, os limites dos episódios parciais, os pontos de virada, as conexões, bem como o enredo que organiza a totalidade etc. “Observar, decompor e recompor, enfim, a sintaxe narrativa. A sintaxe aqui é da estória, não do discurso” (MOTA, 2013, p. 141) É preciso identificar se há micro eventos dentro da narrativa total. Os comportamentos e as descrições humanas podem revelar informações interessantes.

*2º) Compreender a lógica do paradigma narrativo.* O contexto comunicativo é o que mais importa para este movimento. A estória jacta-se nas articulações internas da narrativa, ou seja: “a narrativa é utilizada para atrair, seduzir, persuadir, convencer, obter resultados, efeitos de sentido, satisfazer a um desejo e a um projeto discursivo do narrador” (Motta, 2013, p. 147). Aqui, em particular, é recomendável identificar as estratégias (mesmo que intuitivas) do narrador para chegar a quem ouve ou lê sua obra. “A lógica da narrativa está na conexão de uma ação ou sequência por causa da outra, não uma depois da outra; está no encadeamento lógico, verossímil, possível” (Motta, 2013, p. 148). É preciso que se estabeleça uma conexão entre o dissonante, que discorda ou que está fora de previsão e o que o receptor associa facilmente a sua própria vida.

Este projeto dramático é a realidade que o narrador quer impingir. Quando consegue, está feita a conexão.

3º) *Deixar surgirem novos episódios*. Este movimento será utilizado, acredita-se, para identificar possibilidades de unidades (episódios) dentro da narrativa maior. A extensão destas unidades é variável e elas são narrativas ‘relativamente autônomas’ se confrontadas com a totalidade narrativa. Este movimento pode enquadrar boa parte das composições a serem analisadas, especialmente quanto às definições de melodia e arranjo, embora também apareçam nos textos. Os narradores, por vezes, se utilizam de estratégias assim para adicionar outros ‘temas’ ao ‘tema’. Motta (2013) sugere duas hipóteses levantadas por Serge Moscovici que precisam ser levadas em consideração, pois facilitam a aplicação do terceiro movimento: a) qual é o núcleo central em torno do qual gravitam os elementos cognitivos e quais os elementos periféricos? b) como funciona o princípio organizador que ordena a coerência, reduz a ambiguidade e a polissemia, e gera o sentido de uma representação social qualquer?

E indaga Moscovici:

De onde vêm ideias ao redor das quais as representações são formadas ou mesmo geradas? O que existe, na sociedade, que irá ‘ter sentido’ e manter a emergência e produção do discurso? (MOSCOVICI, apud MOTA, 2013, p. 165).

Os procurados elementos identitários podem estar aí. Ainda que tais episódios possam vir carregados com os sentidos do analista, ainda assim, se justificados, serão extremamente úteis à análise.

4º) *Permitir ao conflito dramático se revelar*. Vai-se encontrar neste movimento a trama (consciente ou não) do narrador. É o ponto de vista ou enquadramento do narrador na sua disposição de incutir no receptor a realidade pretendida. Motta diz que esta ação permite identificar a “camada mais profunda do fenômeno analisado”. (MOTA, 2013, p. 167). O autor alerta para o fato de que o analista deve procurar este projeto dramático desde o princípio da tarefa, embora, na opinião dele, “o perfil e a dimensão dos conflitos só aparecerão em toda sua plenitude ao longo ou ao final da análise” (MOTA, 2013, p. 167). Os efeitos de sentido e as astúcias enunciativas, quanto mais cedo forem postos à mostra, melhor será para a sistematização do trabalho. “O conflito dramático é o *frame* estrutural fundamental de qualquer narrativa porque é ele que dispõe as ações e as personagens na estória”. (MOTA, 2013, p. 169).

5º) *Personagem: metamorfose de pessoa e persona*. Depois do *frame* dramático o foco vai para os personagens que aparecem nas obras. Em se tratando de análise de

obra musical, este movimento, por certo, não tem o mesmo grau de importância se comparado com a crítica que faz a uma peça de teatro, ou a uma novela, certamente. Mas ainda assim pode acontecer. As pessoas e personagens também existem na música regional e acabam por expressar muito das características identitárias que movem esta pesquisa. Os tipos, os ditos, as características, traços ou estereótipos serão analisados neste movimento, sejam eles frutos da imaginação do compositor ou personagens da vida real. É bom lembrar que as obras musicais que mais impactam e permanecem no imaginário do receptor são as que trazem elementos humanos em seus enredos. Motta orienta que neste movimento o analista precisa ficar atento às três instâncias da Narrativa (planos da expressão, estória e metanarrativa). Há personagens (inclusive com nomes próprios) que emanam significados, performances e características, como é o caso do Jeca, de Juraíldes da Cruz; ou Wiliam, de Lucimar.

6º) *As estratégias argumentativas.* As narrativas são feitas a partir de argumentos. Aqui a atenção se volta integralmente aos textos, pois neles podem ser encontradas as pistas dos “efeitos de sentido (a comoção, a dor, a compaixão, a ironia, o riso etc), mais ou menos exacerbados pela linguagem dramática” (MOTTA, 2013, p. 196). As narrativas geralmente vêm carregadas de intenções. “É quase sempre polissêmica, polifônica, híbrida, transitando contraditoriamente nas fronteiras entre o objetivo e o subjetivo, denotação e conotação, descrição fática e narração metafórica” (MOTTA, 2013, p. 196). Convém lembrar que neste movimento há duas estratégias a seguir. Uma serve para quando o narrador quer provocar efeitos de real, como se os fatos narrados tivessem vida própria<sup>9</sup>, e é interessante notar que para a análise proposta neste estudo estes efeitos podem estar manifestos ou não. Há, portanto, que se ter atenção aos enunciados camuflados. A outra estratégia é a que procura estimular a subjetividade em quem lê. São os efeitos estéticos, carregado de poesia e simbolismo. Aqui o narrador quer causar estados de espírito ao receptor e aproximá-lo da obra.

7º) *Permitir às metanarrativas aflorar.* O império da razão ética e do fundo moral. Hayden White (1981, apud MOTTA, 2013, p. 204) ensina que sempre há questões culturais que são anteriores à própria narrativa. Isto, de certa forma, vai explicar (e é preciso ser apreendido pelo analista) o que moveu o narrador até ali; que objetivo teve ao transformar um evento (ou dado) real em história? Que conflitos mais profundos estariam sendo o pano de fundo para a narrativa? Neste movimento há muito

---

<sup>9</sup> Muito utilizado em conteúdos jornalísticos, em matérias temporais que precisam deste elemento como fator de afirmação e convencimento. (Informação do autor).

mais a ser observado além do texto. A composição pode vir carregada de elementos enunciativos tanto na melodia quanto no arranjo, já que há definidores religiosos ou psicológicos nestes itens da obra. A capacidade cognitiva do analista aqui se faz necessária. Por fim, cabe relacionar algumas metanarrativas culturais que podem ser encontradas nas obras em análise: a individualidade precisa ser respeitada; o crime não compensa; a corrupção tem que ser punida, o trabalho enobrece; a família é um valor supremo; a nação é soberana entre outras que certamente serão encontradas.

Convém reforçar que foram escolhidas 24 obras, sendo quatro de cada um dos seis artistas, o que garante quantidade e variedade suficientes para a análise. Embora este número seja amostra reduzida do total de narrativas que já foram publicadas pelos artistas, garante-se assim que a dissertação não fique por demais extensa ou enfadonha.

Abaixo, a relação dos artistas com as obras que serão analisadas.

Quadro 1. Lista do corpus da pesquisa

<b>Narrador</b>	<b>Obras</b>
Braguinha Barroso	- Catirandê - Estrela de Muquém - Graça Graciosa - Tocantins de Santos Tambores
Dorivã	- Festa da Colheita - Mãe Romana - Passarim do Jalapão - Romeiro do Bonfim
Everton dos Andes	- ABC da Sociologia - Jiquitáia - Por água abaixo - Vem pro Norte
Genésio Tocantins	- Coco Livre SA - Frutos da terra - Hino ao Tocantins - Lira do Povo
Jurafldes da Cruz	- Cantão - Janelas pro Tocantins - Joia do cerrado - Nós é Jeca, mais é joia
Lucimar	- Avenida Pequi S/N - Meu Tocantins - Portal Amazônico - Wiliam do Bananal

Fonte: do autor, 2017

A título de retorno à sociedade tocaninense, ao final desta pesquisa se pretende produzir programas de rádio contando histórias sobre música, autores e intérpretes da música nativa. A proposta é veicular estes conteúdos em todas as emissoras que se dispuserem a tal parceria.



### 3. SUJEITOS E SUBJETIVIDADES

#### 3.1 Abordagens iniciais

O mundo pós-moderno não cessa em suas mudanças. São revoluções que acontecem em diversos campos da ciência e que saltam aos olhos, grudam na pele e por vezes agridem os sentidos com as profundas alterações no ferramental e nas tecnologias que o homem inventa freneticamente. É neste ambiente de inovações e ansiedades que se encontra uma discussão interessante que tenta compreender este homem pós-moderno, o lugar em que vive, os conteúdos culturais que cria ou consome e as decisões que toma.

Sociólogos, filósofos, comunicólogos em boa quantidade e pensadores em geral têm se debruçado sobre os fenômenos que atingem o homem nestas últimas duas ou três décadas. As abordagens, variadas e intensas, servem para tentar entender o porquê das complexas mudanças comportamentais individuais e que também se verificam em praticamente todas as sociedades humanas organizadas.

Nesse cenário de novidades e de fluidez, neste ambiente de transição e transmutação, o que mais preocupa e carece de atenção é o próprio ser humano. Se conceitos-padrão, comportamentos, ensinamentos e valores estão sendo desmontados um a um diante de novos paradigmas que balizam a existência pós-moderna, que importância isto tem para o futuro do homem e da humanidade?

Ao mesmo tempo em que este novo homem se vê sendo repaginado diariamente, por vezes sem que a isso tenha completa ciência, a sociedade também acaba por mudar seu curso, fruto que é da ação e do comportamento deste homem. E não há como entender estes dois, homem e sociedade, desconectados. Elias (1994, p. 26) dá a plena convicção sobre a tendência inexorável do homem para viver em sociedade. “(...) é a propensão fundamental de sua natureza”. Em sendo assim, muda o homem, muda a sociedade e vice-versa.

Outro aspecto interessante e que acaba por ser definitivo para a sequência da discussão é o que liga o ‘eu’ aos ‘outros’. Não se é, isoladamente. Todos são, por assim dizer, uma continuidade. Nada no homem pode ser entendido como original, embora muitos se esforcem para demonstrar singularidade. “Todo indivíduo nasce num grupo de pessoas que já existiam antes dele”, esclarece Elias (1994, p. 27). Isto significa dizer que para chegar onde se está ou pensar desta ou daquela forma se é moldado nas inúmeras inter-relações que se têm ao longo da vida. Os humanos não nascem todos

iguais, parece óbvio, mas inegavelmente recebem cargas parecidas das sociedades com as quais convivem, e é isto que condiciona e apronta para comportamentos-padrão. “O recém-nascido não é mais que um esboço preliminar de uma pessoa”, crava Elias (1994, p. 28).

Daí, fica claro, o homem se coloca em seu próprio inferno. Ora, se a fluidez o condena à superficialidade fica difícil conseguir ajuda junto aos padrões concebidos e perpetuados pelo conjunto da sociedade. Bauman, na obra que ele batizou como a Sociedade Individualizada, apresenta um quadro ainda mais nefasto ao constatar que o caos não assusta mais ninguém. O caos “(...) deixou de ser o inimigo número um da racionalidade, da civilização, da civilização racional e da racionalidade civilizada” (BAUMAN, 2008, p. 55). Ao mesmo tempo em que apresenta como verdade insofismável, Bauman condena o caos ao indicar a precariedade e a vulnerabilidade das pessoas neste novo tempo.

Concomitante ao fim da solidez da era moderna surge um homem angustiado, trôpego e inseguro. Bauman aborda com muita qualidade e equilíbrio conceitos fundamentais como liberdade e segurança, citando-os como sentimentos próprios do ser humano. Para esta abordagem ele começa citando Freud, que em 1930 publicava a obra O mal estar da cultura, e afirmava que o homem decidiu por abrir mão da liberdade (diga-se felicidade) para ter um pouco de segurança. Este enquadramento singular, fruto do desejo do indivíduo, parece encontrar fundamento nestes tempos pós-modernos. A sensação de estar completamente exposto e por sua conta e risco é um contrassenso se se admitir a natureza associativa da raça humana. Não se vive em sociedade por amor ao próximo. Esta é condição inata, está no DNA do homem. A proteção é o que se busca na vida social.

A pós-modernidade em sua fluidez não oferece garantias elementares ao indivíduo. “Não está claro em quem e no que confiar, já que ninguém parece estar no controle de como as coisas estão vindo” (BAUMAN, 2008, p. 61). Elias (1994) entende que a sociedade não pode deixar o indivíduo *per si* ou tratá-lo como expurgo. Ele fala em reciprocidade. E isto é falar em conexão, simbiose.

E se o homem pós-moderno, ao se conectar com o mundo, acaba se desconectando de si, de seu passado e de sua história, a sociedade precisa ter à mão mecanismos de proteção e indução a esse passado, e que estejam à disposição para serem acionados sempre que se tornar necessário. Mais do que estarem disponíveis, estas ferramentas precisam posicionar-se em constante movimento, rejuvenescendo-se,

fazendo-se presente, buscando o páreo, infiltradas nas trincheiras inimigas, afinal, o mundo está líquido. Para efeito de ilustração, reivindicar espaço no *mass media* para a exposição de produtos culturais que simbolizam as comunidades regionais, por exemplo, têm significado primordial para manter os elos entre concidadãos.

Qualquer que seja o estágio de desenvolvimento do homem ou da sociedade, eles estão representados um no outro. A sociedade é o que o indivíduo quer que ela seja - observando que um sujeito só é incapaz de formar uma sociedade -, mas ao mesmo tempo ela determina significados ao indivíduo. Há os que defendem a ideia de que tudo que na sociedade acontece, ou na forma como acontece, é próprio da sociedade. Falta nestes a capacidade para perceber que neste emaranhado de fatos sociais está a atitude somada dos indivíduos. E isto é essencial para entender a responsabilidade que precisa ter o indivíduo, pois o que acontece ou irá acontecer traz a marca de suas decisões.

O curso da história da sociedade como um todo está nas mãos do indivíduo, embora este isoladamente possa nem chegar perto de representar ou de se fazer representar no total. Aqui cabe o exemplo simples e eficaz aludido pelo pensador Aristóteles, que Elias (1994) utiliza para colocar luz sobre seu pensamento. Aristóteles usa como exemplo a casa, que é construída por pedras. Estas, isoladamente são incompreensíveis ante o conjunto. Mas ao mesmo tempo, sem elas não há casa. Assim como é temerário tentar compreender a casa (ou a sociedade) pensando nas pedras (indivíduos) e as somando.

A sociedade é criação do homem. Seus movimentos, ideias, posturas, avanços ou retrocessos são do homem. É erro pensar que há uma mecânica que automatiza tudo que acontece na sociedade.

Como é possível que a existência simultânea de muitas pessoas, sua vida em comum, seus atos recíprocos, a totalidade de suas relações mútuas deem origem a algo que nenhum dos indivíduos, considerados isoladamente, tencionou ou promoveu, algo de que ele faz parte, querendo ou não, uma estrutura de indivíduos interdependentes, uma sociedade? (ELIAS, 1994, p. 19).

A sociedade que se conhece só existe porque as pessoas a querem assim, com ou sem planejamento (normalmente sem). Elias (1994, p. 63) reforça esta ideia que a importância está no sujeito. “(...) só existe quando existe um grande número de pessoas, só continua a funcionar porque muitas pessoas, isoladamente, querem e fazem certas coisas”. A pergunta que Elias tenta responder é essencial para compreender a importância do indivíduo dentro da sociedade e vice-versa.

### 3.2 Conflitos identitários

Atualmente um dos assuntos que mais tem ocupado o tempo de sociólogos e filósofos é o desafio para estabelecer o perfil do homem pós-moderno. Quem é ele, exatamente, e o que explica o comportamento médio desta imensa maioria, que só não é unânime porque ainda há focos de resistência. Esta resistência, aliás, se dá mais por falta de encaixe/entendimento entre o que se fez velho rapidamente e o novo *modus vivendi* do que pela própria vontade impulsiva de resistir. Mas resistir também aparece como opção para determinadas nações mais tradicionalistas, que preferem manter antigos conceitos e comportamentos para enfrentar os desafios do entreechoque cultural. Isto não significa, no entanto, que estes resistentes estejam absolutamente fechados em seus mundos, e não garante qualquer tipo de proteção absoluta ao que ainda pode vir a influenciar e provocar mudanças ou adaptações nessas nações tradicionalistas. Este comportamento apenas garante o direito de dizer-se vivo; de que há um contraponto à avalanche e que se está pronto para possíveis ‘entreveros’ culturais. A resistência é antes de qualquer outro significado, um direito que não pode ser negado às nações.

Não deixa de ser intrigante a vida líquida do homem hodierno, sugerida por Bauman, assim como também a sociedade com a qual esse homem está envolvido. Um desafio para este estudo é compreender o que estaria causando tanto desapego ao que se convencionou chamar valores culturais inculcados pela tradição. Pode-se indagar: até que ponto estas mudanças intermináveis, fruto da liquidez apregoada, poderá influenciar no desaparecimento dos valores sedimentados ao longo dos anos? E qual o nível de autonomia (se é que existe) dos indivíduos em relação ao que lhes é proposto e definido pelo *establishment*?

Decerto que para entender a principal característica do homem e da sociedade do atual período, da liquidez, é preciso recuar no tempo e marcar um encontro com eles (homem e sociedade) no limiar do século XX. A inquietação e a busca desenfreada pelo pioneirismo são alguns dos fatores que empurraram as transformações culturais da época e que de certa forma nunca mais cessaram de acontecer. A rejeição à arte do presente que tinha como característica a preservação do tradicional fez com que o homem moderno se tornasse crítico feroz deste papel das artes na sociedade de então. No Brasil, estes sinais aparecem na famosa Semana da Arte Moderna<sup>10</sup>, já como

---

<sup>10</sup> A Semana de Arte Moderna ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo, em 1922, tendo como objetivo mostrar as novas tendências artísticas que já vigoravam na Europa. Esta nova forma de expressão não foi compreendida pela elite paulista, que era influenciada pelas formas estéticas europeias mais conservadoras. O idealizador deste evento

consequência do que estava acontecendo na Europa, que era o principal difusor cultural da época e com forte influência no Brasil.

Os modernistas não travaram suas guerras contra a realidade que encontraram em nome de valores alternativos e de uma visão de mundo diferente, mas em nome da aceleração (...). Os modernistas desejavam esporear a modernidade trotante para um galope; adicionar fogo à locomotiva da história (BAUMAN, 1998, p. 123).

É em nome dessa urgência que o “reino das artes” (BAUMAN, 1998, p. 123) passou a exercer um papel preponderante, de vanguarda, para chegar primeiro e furar os bloqueios culturais, para chocar se for necessário, mas não permitir que o passado continue existindo. “Um aríete<sup>11</sup> destinado a pulverizar as barreiras empilhadas no caminho da história” (BAUMAN, 1998, p. 123). O problema é que nessa urgência e visível intenção de não negociar com o que considera atrasado está o germe da destruição do homem, da sociedade e até da arte. Ao cortar laços com a história perde-se a referência. O mercado, como se sabe, tem apenas o consumo e o lucro como deus. Para ele, quanto mais descartáveis forem os processos, os bens ou as novidades, melhor. A consequente degradação dos meios fornecedores de matéria prima pouco importa ao mercado, não está em seus planos quaisquer ações que visem a preservação. A derrocada, ao que parece, está na falta de espaço para que o tradicional também possa se mostrar e assim estabelecer parâmetros para o novo, que sempre veio, e sempre virá. O risco pode ser observado no obscurantismo que tomou conta dos saberes regional e rural ante a imponência do que se faz nas metrópoles, que vivem pela regra ditada pelos conglomerados. Não se vislumbra autonomia no ser humano, nem mesmo entre aqueles que habitam em lugares ermos.

Mas há um fiapo de luz no fim do túnel. A aceleração invocada pelos modernistas não tem fôlego para seguir indefinidamente à frente arrastando a todos, como entende Bauman (1998). O povo a tudo observa (com certo retardo, é certo), e devido à sua natureza moderna (ou pós-moderna) não se permite ficar de fora, mesmo que não compreenda bem o que está sendo dito ou exibido. Ele faz suas interpretações com base nas referências que possui e segue, afinal, é comum a todos o ideal de querer

---

artístico e cultural foi o pintor Di Cavalcanti. Os artistas brasileiros buscavam uma identidade própria e a liberdade de expressão; com este propósito, experimentavam diferentes caminhos sem definir nenhum padrão. Isto culminou com a incompreensão e com a completa insatisfação de todos que foram assistir a este novo movimento. Logo na abertura, Manuel Bandeira, ao recitar seu poema *Os sapos*, foi desaprovado pela plateia através de muitas vaias e gritos (aprofundar em: *artesliteratura/semana22*).

<sup>11</sup> *Ariete* é uma antiga máquina de guerra que foi largamente utilizado nas Idades Antiga e Média, para romper muralhas ou portões de castelos e fortalezas (definição de dicionário).

ser diferente ou de participar de algo novo. Se esta aceleração traz o novo é para lá que segue o homem, convicto de que este é o melhor que tem a fazer.

Em sua capacidade estética e principal, a arte de vanguarda, como antes, podia desconcertar seus espectadores, chocar e espantar; em sua outra capacidade, de conferir distinção e estratificar, ela atraiu sempre um número crescente de admiradores acríticos e, o que é mais importante, de compradores (BAUMAN, 1998, p. 126).

A arte de vanguarda, que talvez tenha pretendido distanciar-se do populacho, não obteve tal êxito, pois não contava com a notória capacidade do ser humano de se deixar conduzir pelo que não entende, pela necessidade de pertencer a uma nova ordem, de ser diferente, de estar em um grupo de elite. Mas de repente findou-se o filão e nada mais impressiona, nada é exatamente novo. “O limite das artes vivido como uma permanente revolução foi a autodestruição. Chegou um momento em que não havia nenhum lugar para onde ir” (BAUMAN, 1998, p. 127). O fenômeno da pós-modernidade pega a modernidade de jeito e a consequência é a efemeridade. Os estilos, tanto os que se firmaram durante o período aventureiro do século XX quanto os que ainda sobreviveram do período pré-moderno, viram-se na mesma condição, tendo que provar dos mesmos ditames: a criação cultural que, dito por Bauman (1998, pp. 127-128), é “calculada para o máximo impacto e obsolescência imediata”. É com o barulho da propaganda da indústria cultural que pretende atingir o maior número de consumidores possível no mais curto espaço de tempo possível; e com a efemeridade do sucesso, que logo será substituído por outro lançamento.

Sem amarras e sem a responsabilidade de cavar esteios para a manutenção dos saberes culturais passados a arte de massa vive dias ‘gloriosos’ nestes tempos, em um estágio de liberdade sequer um dia imaginado. Ao tempo que, e em contraposição, não pode mais gabar-se de sua importância para a civilização, e este é o preço a pagar segundo a leitura de Bauman (1998, p. 129, grifo nosso). “(o preço) é a renúncia à ambição de indicar as novas trilhas para o mundo”. O momento atual permite dizer que não existe estrutura global de cultura como um todo. As culturas como as sociedades não são “totalidades” (BAUMAN, 1998, p. 167). A cultura é vívida e são infinitas as possibilidades dela se estruturar e reestruturar. Nela estão os elementos que retroalimentam todo o sistema, o cotidiano, as mudanças. Ela tem uma função, pois se assim não fosse, e ante a atual situação de não se ter mais aonde ir, não a estariam revisitando sempre que quisessem lançar novos produtos ou ideias.

Na luta eterna entre o caos e a ordem, o lugar da cultura é inequivocamente ao lado da ordem segundo Bauman (1998). É claro que ainda permanece o poder de interpretação do ser humano. A cultura é mais o que ela significa do que propriamente os desafios de tentar conceituá-la. Mais importante é, como diz Geertz (2008), o que ela na verdade transmite. A interpretação que se faz da obra artística, claro, é um terreno não demarcado. Cada pessoa traz contextos seus, que invariavelmente são acionados pelos sentidos no momento em que começa o processo interpretativo.

Arte representando identidade na pós-modernidade é um terreno sob a areia movediça que já teria consumido os que ousaram duvidar dessa premissa. Mas a antítese fundamenta que a perda da identidade não é um fenômeno natural ou inocente, fortalecendo-se justamente pelo propósito da dominação cultural, que também é dominação econômica. É claro que o assunto não está pacificado. Entendimentos tão diferentes precisam entrar na discussão para que seja possível elaborar uma síntese que passa a ser uma nova tese e que também terá uma antítese, aliás, como ensina Hegel em sua Dialética, que sonha com uma verdade absoluta. Enfim.

A discussão sobre o indivíduo e por extensão sobre a sociedade é por demais complexa e desafiadora. E é indispensável para os contextos que esta dissertação exige. O jamaicano Stuart Hall aborda três concepções de identidade em suas reflexões sobre a cultura em tempos pós-modernos, e elas mostram três momentos diferentes do homem em sua história mais recente. Segundo Hall (2005, pp. 10-11), há o “sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e sujeito pós-moderno”. Simplificadamente, o que estes conceitos dizem é mais ou menos isso: (i) o sujeito, a partir do Iluminismo<sup>12</sup> é entendido como alguém que não depende do mundo para entender-se como gente. “O centro do ‘eu’ era a identidade de uma pessoa”. Esta versão de identidade mostra o ser humano excessivamente individualista, do nascimento até a morte. Não por acaso, este entendimento vai dar o tom do comportamento do homem moderno.

Pensadores do século XIX, inconformados com a alienação do homem e ante a força avassaladora de todo o sistema social-político-econômico que se forja como consequência da ‘libertação’ do homem, agora pleno de todos os poderes, dão vida a outro entendimento, que vai ajudar a compreender que o ser humano não é imune às influências externas, e que o que ele é está em simbiose com o que vive; na forma como

---

<sup>12</sup> Movimento que tem origem na França do século XVII. Defendia o domínio da razão (do homem) sobre a visão teocêntrica (da religião). Segundo os filósofos iluministas, esta forma de pensamento tinha o propósito de iluminar as trevas (da Idade Média) em que se encontrava a sociedade. São muitos os autores que definem os conceitos e propósitos iluministas. Para esta dissertação Hall, Willians e Adorno são os que mais contribuem. (Informações do autor com referências da dissertação).

ele vive e se relaciona com outras pessoas ou instituições. A concepção de identidade sociológica (ii) seria esta noção de que o mundo é muito mais complexo do que querem (ou quiseram) os iluministas. “A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre (...) o mundo pessoal e o mundo público” (HALL, 2005, p.11). As subjetividades estariam, portanto, a mercê das influências e concepções que se formariam nos entreveros das ideias internas do sujeito com as que lhe chegam. A internalização de algumas destas, inclusive, se dá pela força das estratégias mercadológicas. E este, observe-se, é um dos principais motes desta dissertação.

Por fim, encontra-se o tal sujeito pós-moderno (iii), um ser “fragmentado” (HALL, 2005, p. 12) em sua identidade. A era Pós-moderna é uma miríade de oportunidades informacionais. Há uma pluralidade de canais de comunicação à disposição que o homem comumente vê-se perdido sem encontrar tempo suficiente para acessar os conteúdos que são produzidos e disponibilizados nas 24 horas do dia. A fragmentação, termo utilizado por Hall (2005), é facilmente compreendida, pois não é mais objeto de discordâncias o impacto que as tecnologias da informação causam na vida do homem a partir do contato com tantas novidades que chegam das mais variadas formas em diferentes formatos. Desde o princípio dos anos 90 do século passado, com a intensificação das pesquisas e a massificação dos objetos tecnológicos está cada vez mais fácil e barato integrar-se neste mundo novo, conectado, que acaba por influenciar decisivamente nos gostos, crenças e atitudes. “Dentro de nós há identidades contraditórias” (HALL, 2005, p.13), é o que indica o jamaicano. A solidez de uma identidade própria está vulnerável nos tempos atuais.

Para Bauman (2005, p.19), o homem pós-moderno carrega muitas identidades dentro de si, e isto pode se tornar uma experiência “desconfortável”. Com esta observação, o filósofo polonês deixa às claras o drama dos dias atuais, qual seja: a falta de segurança por não se saber mais com razoável margem de segurança o que exatamente se é entre tantas possibilidades. A melhor alternativa, segundo ele, seria aprender a negociar com este seu novo ‘eu’ e, principalmente evitar os confrontos com o outro ou com a sociedade, tarefa nem sempre facilitada pelas situações que se vão configurando. O preço a pagar seria, na visão de Bauman (2005, p.20), a sensação de que o homem pós-moderno nunca mais vai se sentir no que é seu, ou “plenamente em casa”. O problema não está exatamente no inexorável risco de se estar exposto às identidades, fruto dos inter-relacionamentos. O dilema central é a absoluta falta de conteúdo próprio para negociar com o alheio.



Giddens, em obra publicada no final do século XX, refere-se à relação entre nações como algo que ainda está longe de ser equilibrada. Os desequilíbrios não se configuram mais pela supremacia política ou bélica, que já ocorreu em outros tempos, mas pela imposição cultural.

(...) Quando o colonialismo em sua forma original já quase desapareceu, a economia capitalista mundial continua a envolver grandes desequilíbrios entre o centro, a semiperiferia e a periferia” (GIDDENS, 1991, p. 64).

O colonialismo é de outra ordem. Citando Laclau, Hall (2005, p.17) adverte que os países da modernidade tardia têm sociedades “atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais”, que apresentam sujeitos com identidades que falseiam e que nem de longe configuram o que as tradições locais um dia definiram como suas. É o que Laclau (Apud HALL, 2005, p.16) denomina de “deslocamento” da estrutura de poder. O espaço, outrora ocupado pela estrutura tradicional, passa a ser ocupado não por outra estrutura, mas por um aglomerado sem cara própria, que no quesito identidade cultural se torna um enorme problema. E é um problema justamente porque o sistema capitalista globalizado não demonstra a mínima complacência com identidades de sociedades que não se impõem. O sistema não cede espaço para o que não se faz presente, e age assim não por maldade contra os quereres locais, mas porque em sua lógica própria está o lucro. Aos interessados, resta fortalecer suas tradições para existir diante do mercado.

A tradição é rotina. Mas ela é rotina que é intrinsecamente significativa, ao invés de um hábito por amor ao hábito, meramente vazio. (...) A tradição, em suma, contribui de maneira básica para a segurança ontológica na medida em que mantém a confiança na continuidade do passado, presente e futuro, e vincula esta confiança a práticas sociais rotinizadas (GIDDENS, 1991, p. 95).

A maior parte dos autores que se dedicam a interpretar o indivíduo pós-moderno, as sociedades que estão sendo forçadas e as novas identidades, tem basicamente a concepção unívoca de que se está experimentando uma daquelas encruzilhadas substanciais que fazem toda a diferença tanto para o indivíduo quanto para as sociedades humanas. Teriam os acontecimentos atuais a grandeza e importância de eventos ímpares, tais como a invenção da escrita; o nascimento do protestantismo; os descobrimentos marítimos; a revolução industrial etc. Ambos, homem e sociedade, estão no olho de mais um furação, em mais uma destas guinadas que acontecem de tempos em tempos.

Os anos 90 conheceram a explosão de uma crise de identidade em escala planetária. Em todos os lugares as pessoas se perguntaram: quem somos? A que pertencemos? Quem não é dos nossos? (HUNTINGTON, 2001, p. 81, tradução livre nossa).

Giddens (1991), que é um crítico do termo pós-modernismo quando empregado fora do contexto das artes, afirma que o que está acontecendo não tem nada a ver com o que se concebeu como modernidade. Ele cita as novas agendas sociais; a expressividade das minorias; a preocupação com as questões ambientais etc., situações estas que não eram exatamente próprias da era moderna, mas que se tornaram comuns a partir das indagações que o indivíduo começou a fazer a si mesmo e à sociedade do final do século XX.

### 3.3 O lugar e o homem

A noção de localidade e tudo o que ela significa em se tratando de saberes e gostos de quem ainda está estreitamente ligado à regionalidade vem sendo redefinida e ainda não se sabe exatamente no que redundará. Giddens (1991, p. 99) reconhece a força que existe nos lugares, e que eles guardam importância para os indivíduos; mas há, para ele, um visível “desencaixe”, por não conseguir ver originalidade no que se diz ser local, e porque as influências externas estariam modificando o indivíduo substancialmente. Neste aspecto torna-se especialmente recomendável fazer uma abstração sobre a possibilidade de o homem ser possuidor de identidade inata.

Para discorrer resumidamente sobre o assunto pode-se recorrer a diversos autores, mas é suficiente um extrato da entrevista de Bauman a Benedetto Vecchi (2005). Nela o polonês, que viveu sérios dilemas com sua própria identidade, assevera que a identidade “precisa se construir a partir do zero, ou escolher entre as alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais” (BAUMAN, 2005, p.20). Ao propor a construção a partir do zero, o filósofo induz que não existe DNA identitário; e que de certa forma as pessoas precisam estabelecer o que querem ser. Por certo que este ‘zero’ nunca será de todo ‘zero’, pois seria necessário desconhecer o papel dos grupos sociais entre os quais o ser humano se faz: família, parentes, escola, amigos, sociedade. Ninguém começa exatamente do zero. Elias reforça a tese:

Por mais certo que seja que toda pessoa é uma entidade completa em si mesma, um indivíduo que se controla e que não poderá ser controlado ou regulado por mais ninguém se ele próprio não o fizer, não menos certo é que toda a estrutura de seu autocontrole, consciente e inconsciente, constitui um produto reticular formado numa interação contínua de relacionamentos com outras pessoas, e que a forma

individual do adulto é uma forma específica de cada sociedade (ELIAS, 1994, p. 31).

De volta a Bauman (2005), nessa definição ele oferece como hipótese a possibilidade de escolher identidades que já estejam à disposição. Bem, pode-se deduzir disso que não dá para mirar em algo que definitivamente não existe. Como pode o sujeito, agora ou em qualquer tempo, fazer a opção de ser tocantinense se não lhe abre esta possibilidade por falta de elementos? Se não lhe for dada a oportunidade de conhecer o ‘lugar’ com seus significados não há como fazer escolha, ou melhor, a escolha já estaria feita. Enquanto responsabilidade, portanto, cabe à sociedade tomar parte deste processo, e ela participa ao incutir no sujeito, entre outros saberes, os valores culturais da localidade.

Por fim, Bauman (2005) alerta que depois de definida a identidade é preciso lutar para preservá-la. A dificuldade começa já no instante em que a identidade enfim foi escolhida, pois ela nunca está completa e o sujeito permanecerá indefinidamente dividido. “(...) está sempre em processo, sempre sendo formada” (HALL, 2005, p. 38). A luta prevista por Bauman para a preservação da identidade nada mais é do que o desafio diário de manter o aprendizado. Considere-se que o entrelaçamento de culturas estimulado por outros grupos sociais e pelos veículos de comunicação de massa exige atenção de quem pretende preservar algum tipo de identidade. Por outro lado, se há um deslocamento de poder (cultural) no local é porque ainda existe um terreno disponível e, em sendo assim, mantém-se a esperança de que a tocantinidade possa penetrar na massa incorpórea que atua formando tanto a identidade local (no local) quanto em qualquer outro lugar, considerando que a falta de solidez não é característica do Tocantins, apenas.

O correlativo do deslocamento é o reencaixe. Os mecanismos de desencaixe tiram as relações sociais e as trocas de informação de contextos espaço temporais específicos, mas ao mesmo tempo propiciam novas oportunidades para sua reinserção. Esta é uma outra razão pela qual é um equívoco ver o mundo **moderno** como um mundo onde grandes sistemas impessoais engolem crescentemente a maior parte da vida pessoal (GIDDENS, 1991, p. 127. Grifo nosso).

O reencaixe de Giddens induz a se pensar no deslocamento como um mal menor. Pelo prisma do autor, a nação tocantinense não estaria sofrendo nenhum processo de aniquilamento, tese que recebe a atenção deste estudo. E talvez não esteja mesmo. Talvez a pasmaceira da cultura local seja momentânea. Pode ser que no reencaixe decantado como oportunidade ainda esteja assegurado algum espaço para

ditos e canções curreleiras, sussias, congadas, catirandês e outras manifestações culturais da localidade. Talvez. Mas por enquanto, isso não é plausível, nem em sua forma pura e sequer aculturada. O reencaixe tem sido amplamente favorável às culturas externas e quem está se aproveitando enormemente é o que já grassa em todos os mercados afirmando-se como valores universais e incontestáveis. A indústria cultural atende a bem poucos apelos. Na maioria das vezes ela define o que vai pela mídia, especialmente quando o local não se faz ver, sentir e ouvir.

No caso específico da criação do Tocantins como estado tem uma situação bem peculiar: a nação já existia, mas sem território. Bauman, inclusive, alude:

Uma nação sem Estado estaria destinada a ser insegura sobre o seu passado, incerta sobre o seu presente e duvidosa de seu futuro, e assim fadada a uma existência precária. Não fosse o poder do Estado de definir, classificar, segregar, separar e selecionar, o agregado de tradições (...) e modos de vida locais, dificilmente seria remodelado em algo como os requisitos de unidade e coesão da comunidade nacional (BAUMAN, 2005, p. 27).

Criado o Estado do Tocantins, como de fato, seria uma das prioridades estimular e fortalecer o sentimento da nação. E a ordem aqui pode parecer estranha à sequência histórica natural, mas foi o que aconteceu.

## 4. CULTURA: ABSTRAÇÕES E MATERIALIDADES

### 4.1 Abordagens iniciais

Por que a sociologia da cultura era considerada o patinho feio das ciências sociais? Segundo Raymond Williams (1992, p. 9) acontecia porque ela era entendida como “agrupamento indefinido de estudos de especialistas”, preconceito que vem sendo superado gradativamente. Tão logo se viu livre da ideia de cultivo agrícola, cultura passou a ser interpretada como “um processo formador”. Inicialmente seus intérpretes viram-na como uma imposição em nome da lei e da ordem, simbolizada, em parte, pela nacionalidade ou pela religiosidade permanecendo assim até a era pré-moderna. Após este período, cultura é interpretada como parte dos processos de aprendizagem a que todos estão sujeitos na sociedade em que vivem. Williams (1992, p.11) cita esta última como a “cultura vivida”. Como facilmente se percebe os dois conceitos permanecem em conflito até os dias atuais e acabam gerando acaloradas discussões acadêmicas.

Antes de prosseguir carece um alerta sobre o dilema dos ‘significados’ da cultura enquanto produto da mente humana, levando-se em conta a acepção chamada de cultura viva. Williams (1992, p.11) encontra luz para o assunto citando três situações/estados. A primeira relaciona cultura a um “estado mental desenvolvido”, que se entende por pessoas com mais qualificação obtida a partir da busca pelo conhecimento; a segunda está relacionada aos “processos deste desenvolvimento”, ligando às atividades que se enunciam como culturais; e terceiro são os “meios deste processo”, ou, o fruto do trabalho intelectual do homem, as artes enquanto produtos realizados. Percebe-se aí a distância que existe entre estes entendimentos sobre a cultura e o que se sobressai na antropologia e na sociologia, que utilizam cultura para ilustrar modo de vida de determinado grupo social.

Esta dissertação terá de percorrer (mesmo que de forma indireta) estas interpretações, posições e noções conceituais por vezes controversas, conforme se verá adiante, e não ficará imune a outras influências, afinal, se está tratando de ciências sociais, o que por si já pressupõe um universo plural de relações. Ainda assim, o esforço será concentrado para encontrar dentre os pensamentos mais atualizados àqueles que forneçam uma leitura mais contemporânea da cultura enquanto prática e entendimento, e que ao menos convirjam na maior parte dos aspectos essenciais.

Nesta seara, se vê como relevantes os valores culturais que fundamentam tanto o indivíduo quanto a sociedade. E sobre cultura em si, interessante os apontamentos de

Bauman sobre o tema. Ele apresenta a cultura sob dois olhares: o homem, em atividade primária, produzindo na terra para tirar dali o alimento – cultivando, pois; e o outro conceito induzindo ao entendimento de ‘gerenciar’ que, conforme o *Oxford English Dictionary* quer dizer: “forçar (pessoas, animais etc.) a se submeter ao controle de alguém; exercer efeito sobre; ter sucesso em realizar” (BAUMAN, 2007, p.71)

O homem da terra precisava sair-se bem para sobreviver com sua família, por isso aprendeu a trabalhar sob uma lógica que se perpetua. Por outro lado, o livre arbítrio tem se revelado um excelente inimigo íntimo do homem, haja vista a enormidade de enganos atribuídos a ele quando no exercício pleno de suas liberdades. Este humano, por conseguinte, precisa ser ‘gerenciado’ para sair-se bem. Seu sucesso depende disso.

O maior de todos os dilemas vem quando se reconhece, por ser imperativo, que os seres humanos são desiguais, pois há: os ativos e os passivos; os que geram conteúdo e os que só recebem etc. É tudo muito assimétrico, dito assim por Bauman (2007). Ora, fica difícil aplicar a todos o mesmo entendimento de cultura, independente do olhar que se ponha sobre o tema: cultura sintetizando algo que foi produzido pela mão; ou cultura como ferramenta utilizada para emparelhar entendimentos ou padronizar comportamento ou gosto estético.

Induz Adorno que é preciso ver o bem no conceito de cultura/gerência. Segundo ele,

a demanda que o gerenciamento faz da cultura é essencialmente heterônoma: a cultura – não importa a forma que assuma – deve ser medida por normas inerentes a ela e que nada têm a ver com a qualidade do objeto, mas sim com alguns tipos de padrões abstratos imposto de fora (ADORNO, apud BAUMAN, 2007, p.73).

Quando se pensa pela ótica da ordem, da manutenção e da imponência de determinados conceitos, a cultura ministrada assim em doses uniformes pelo sistema que a define, adquire características de veneno para determinados indivíduos considerando a pluralidade da sociedade. A similaridade obtida pela formação que se recebe da família, na igreja, entre amigos e junto à sociedade em geral é relevante e decisiva, mas não explica tudo. Não fosse assim, jamais teria pessoas tão diferentes criadas em um mesmo grupo familiar ou social. Mas elas existem, e são inúmeros os exemplos.

Bauman (2012), ao interpretar Lévi-Strauss, passa a entender uma das mais fundamentais quebra de paradigmas sobre cultura, que é a necessidade de não mais ver a cultura como uma restrição à inventividade humana como instrumento de

autorreprodução monótona das formas de vida, resistente à mudança, a menos que empurrada ou puxada por forças externas. Elias (1994) alerta que os seres humanos guardam algumas características únicas em sua constituição natural. Este autor reconhece e garante ser preponderante o grupo social na formação do indivíduo para efeito de suas relações, mas não consegue cravar como sendo só por este caminho que se adquire formação. Ao mesmo tempo em que deixa espaço para se compreender individualidades que se explicam apenas pelo DNA, Elias (1994) produz argumentos suficientes para que sejam aceitos conceitos desenvolvidos por ele no denominado Processo civilizador, que faz referências ao ser humano como peça a ser modelada.

#### 4.2 Políticas e implicações do mercado

Esta dissertação prospera ante a constatação de que os investimentos para fortalecer e divulgar os valores históricos e culturais estão sendo reduzidos, a exemplo do que ocorreu em janeiro de 2016 no Tocantins, quando a estrutura de cultura do Estado perdeu o *status* de secretaria para tornar-se diretoria. Quando se busca engajamento teórico que justifique a atuação do poder governamental como ator no fazer cultural, percebe-se uma porta aberta pelas mãos de Bauman, quando cita Parsons e Shils, que esclarecem:

As seleções [de orientações de valor] são, evidentemente, sempre ações de indivíduos, mas elas não podem ser interindividualmente aleatórias num sistema social. Com efeito, um dos mais importantes imperativos funcionais da manutenção dos sistemas sociais é que as orientações de valor de diferentes atores no mesmo sistema social devem ser integradas, em alguma medida, num sistema *comum*. (...) O compartilhamento de orientações de valor é especialmente crucial. (...) A regulação de todos esses processos de alocação e o desempenho das funções que mantêm o sistema ou subsistema em funcionamento de maneira suficientemente integrada são impossíveis sem um sistema de definição de papéis e sanções para a conformidade ou o desvio (PARSONS and SHILS, apud BAUMAN, 2012).

São, portanto, políticas pensadas e estabelecidas que definem como vai ser a (re)produção cultural. E na esteira da desídia governamental, observa-se uma desarticulação dos produtores culturais que, ou se recolheram ou modificaram suas propostas de trabalho para adequarem-se às regras do mercado, causando assim um enorme prejuízo às gerações que virão. “A tradição cultural, é claro, tem de ser transmitida de cada geração para a geração seguinte. Os métodos e mecanismos de caráter educacional devem existir em toda cultura” (MALINOVSKI, 1944, p.43).

As criações culturais regionais e o indivíduo precisam ocupar os espaços que puderem, mesmo que para isso precisem se adaptar às exigências dos ‘gerentes’. Por outro lado, para tentar garantir estes espaços, lança-se mão de medidas legais. Sobre isso, inclusive, Thompson (2002) fala em pluralismo cultural regulado, e a mídia aparece com sua liberdade vigiada. O maior exemplo vem da própria Constituição Brasileira, denominada Cidadã, que destinou um capítulo especial à Comunicação Social e determinou que no futuro uma lei complementar deve(ria) definir em letras claras quanto (em percentual) da programação de emissoras locais seria ocupado com a reprodução de produtos culturais que representem a identidade regional.

O legislador constituinte entendeu que a Lei Maior do país deveria ser ‘curta e grossa’ quanto à Comunicação Social: apenas quatro artigos, mas são quatro artigos fundamentais que dão rumo às liberdades, propriedades, outorgas e programação dos veículos de comunicação de massa, notadamente o rádio e a televisão. A preocupação dos deputados constituintes, que terminaram a tarefa em 1988, foi prever espaço nos veículos e investimento público para equilibrar uma batalha inglória que vem sendo perdida pelas vertentes culturais que identificam as regiões. Por enquanto isso é tratado exclusivamente na Constituição e, por incrível que pareça levando em consideração o poder imperativo desta, é pouco. Um destes quatro artigos que trata da Comunicação Social diz:

**Art. 221.** A produção e a programação das emissoras de rádio e televisão atenderão aos seguintes princípios:

**I** - preferência a finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas;

**II** - promoção da cultura nacional e regional e estímulo à produção independente que objetive sua divulgação;

**III - regionalização da produção cultural, artística e jornalística, conforme percentuais estabelecidos em lei;**

**IV** - respeito aos valores éticos e sociais da pessoa e da família.

(BRASIL. Constituição Federal, 1988, grifo nosso).

O artigo 221 da Constituição Federal ainda não está regulamentado e a ‘novela’ se arrasta por quase três décadas contadas desde a apresentação do primeiro projeto de lei com este fim, em 1991, pela deputada federal Jandira Feghali (PCdoB). Apesar de elogiosos e reconhecidos avanços quando comparada às cartas magnas anteriores, a atual deixa de provar sua eficiência pela falta de regulamentação de mais de uma centena de seus artigos. A Constituição ainda aguarda por leis ou emendas indispensáveis à aplicação integral. Mas não é só a Constituição que ‘aguarda’ pela regulamentação: o cidadão e a sociedade estão igualmente ansiosos.



Constata-se que muitas das particularidades regionais estão sendo oprimidas pela falta de oportunidade na mídia que, próxima e dependente dos ditames do capital, ignora manifestações e conteúdos que pulsam nas comunidades distribuídas pelos quatro cantos do Brasil. A pequenas distâncias, mesmo dentro de uma unidade federativa, por vezes há uma variação cultural e racial significativa. Neste quesito, é preciso notar o dito do inciso III do artigo 221 da CF (citado acima).

Castells (2006) eficientemente ensina que a mídia é a extensão da cultura, e que a cultura se propaga melhor por intermédio dos conteúdos que são veiculados nesta mídia. Isto se relaciona com a preservação da cultura regional, pois o que não estiver na mídia ficará restrito às redes interpessoais, sem qualquer poder e ainda com a possibilidade de esvair-se enquanto identidade, sendo suplantado pelo ideário das culturas centrais. Estes conceitos culturais centrais são, grosso modo, os dominantes.

Pensando pelo viés da predominância da sociedade na formação do indivíduo fica mais difícil aceitar a independência deste. O que é definido pelo sistema e veiculado com toda força pelos veículos de comunicação de massa não será jamais ignorado. Pouca será a autonomia do sujeito que está exposto à propaganda e à distribuição de conteúdos devidamente definidos pelos produtores. “Para o consumidor, não há mais nada a classificar que o esquematismo da produção já não tenha antecipadamente classificado” (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p.10).

Não por outro motivo, Bauman (2007) vê este processo invasor como uma agressão aos que ficam sujeitos à exposição. A assimetria da sociedade explica a disfunção. Para ele, a visão do gerenciado (receptor) não pode ser outra que não a de se sentir injustiçado, invadido, repreendido. Estabelece-se assim o conflito. Mas o que poderia significar uma situação de beligerância haja vista as consequências presumíveis do confronto, acaba por adquirir contornos de cumplicidade. Ora, a indústria cultural que a tudo estereotipa e enquadra encontra ‘oxigênio para manter respirando’ seu exigente mercado consumidor justamente nos quadros que ficam excluídos do mercado, nos mais escondidos recantos do mundo e nos lugares mais inimagináveis até serem descobertos e incorporados ao sistema.

Certo é que todas essas criações, para entrarem no mercado, precisam assumir o formato padrão que em tudo se assemelha ao tipo definido pela indústria. Quando se fala em música, por exemplo, são referência os enredos, os arranjos, os clichês, o tempo de execução, as partes componentes etc. “O mundo inteiro passou pelo crivo da indústria cultural” (ADORNO; HORKHEIMER, 2002. p.11). A afirmação dos autores

da escola Frankfuriana define que nada efetivamente acontece fora do eixo que comanda e controla o que as pessoas irão ver, ouvir, sentir e falar. Mesmo o que se apresenta como ‘novo’ no mercado nada mais é do que recriação, um ajuste ou adaptação que se faz para que o esquematismo da produção não se torne enfadonho demais a ponto de afastar a ‘clientela’.

Mais próxima à realidade é a explicação baseada no próprio peso, na força da inércia do aparato técnico e pessoal, que deve ser considerado, em cada detalhe, como parte integrante do mecanismo econômico de seleção. Se junta a isso o acordo, ou, ao menos, a determinação comum aos chefes executivos de não produzir ou admitir nada que não se assemelhe às suas tábuas da lei, ao seu conceito de consumidor, e, sobretudo, que se afaste de seu autorretrato (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 8).

O viés da incorporação poderia ser aproveitado pela música tocantinense para colocar-se no mercado. Mas há outros entraves para se chegar ao centro do coração da indústria, como será explicitado logo em seguida. No caso local, para começar, é baixa a produção de músicas que poderiam ser classificadas como tocantinenses; as obras que existem não são encontradas com facilidade; o mercado consumidor é incipiente, como também são poucos os artistas que produzem em alto nível.

Apesar dos números e do baixo interesse dos governos em estimular a produção por meio de editais ou festivais (que será observado nesta dissertação) pode-se notar que as obras que chegam ao mercado estão, sim, sendo construídas obedecendo aos padrões de mercado, mas ainda assim isto não é suficiente para impulsionar a presença desses trabalhos junto ao consumidor. Um dos fatores que precisa ser levado em consideração quando se analisa este quadro é o custo de produção e de divulgação do trabalho.

Nenhum dos seis artistas que serão analisados neste trabalho lançou CD ou DVD em 2016. Em 2015 Juraildes da Cruz (Aurora Régia) Dorivã (Folia Dourada), Everton dos Andes (Vem pro Norte) lançaram CD's, e Lucimar (Piraquê) gravou DVD. Braguinha Barroso teve seu último lançamento em 2013, o CD Cafuné – Na batida e na levada do Catirandê; Genésio Tocantins teve em 2012 o lançamento do CD Amor perfeito.

O custo de produção (músicos, estúdio e arte) de um CD ficou bastante reduzido depois da propagação dos *home studio*. A tecnologia cada vez melhor e mais barata deu oportunidade para que produtores e músicos montassem em suas casas estúdios de gravação. Mas o problema continua em ao menos outras três esferas: (i) a *grife* dos músicos para participar das gravações; (ii) a produção de *videoclipe* para internet ou

canais de TV especializados; (iii) o dinheiro a ser investido na divulgação do trabalho. Não basta ter um material de boa qualidade, bem gravado, com bons músicos na execução e com arte bem feita. O gargalo está mais à frente, no sistema de divulgação.

O compositor Genésio Tocantins, respondendo a questionamento relacionado ao tema, diz que “uma música não aparece no mercado por menos de R\$ 250 mil gastos em divulgação”<sup>13</sup>. Ressalte-se que este valor, segundo Genésio, é destinado basicamente para emissoras de rádio de dois ou três grandes centros do país, não incluindo aí programas de televisão dominicais da Rede Globo, por exemplo. A música em questão ainda precisa ter os elementos da temporada determinados pela indústria. Sim, há um padrão. Não é por acaso que nos últimos anos têm prevalecido o que a indústria cultural de massa denomina de sertanejo universitário.

Certamente uma música nativista do Tocantins, por exemplo, nem com R\$ 250 mil conseguiria firmar-se entre os consumidores nacionais. “Teria de ter mais de R\$ 1,5 milhão para isso acontecer”, segundo Genésio Tocantins. Uma reportagem publicada na Revista *Veja* em janeiro de 2017 sob o sugestivo título “Como se faz uma estrela sertaneja” (2017, p. 74) aparece com um número ainda mais assustador: algo próximo a R\$ 3 milhões para todo o trabalho de produção e divulgação de um artista. Há, sem dúvidas, outras experiências mais baratas e que precisam ser consideradas neste processo de divulgação por meio das redes sociais, mas sem o alcance a que se está referindo Genésio Tocantins. Entre os narradores que serão objeto de análise nesta dissertação, Lucimar apresenta-se como o mais atuante na auto divulgação. Em casa mesmo, com escasso recurso técnico (apenas uma câmera, um microfone e o violão) ele grava as músicas que vai fazendo diariamente, em frente ao computador. Lucimar possui um canal no *YouTube* e é por lá que faz suas postagens distribuindo entre as redes das quais faz parte, especialmente o *Facebook* e o *WhatsApp*. Em outubro de 2015 Lucimar gravou um DVD ao vivo, em Palmas, denominado *Piraquê*<sup>14</sup>, contendo algumas destas obras. Chamou o público para a gravação basicamente pelas mesmas redes que utiliza, sem mais investimentos. Na plateia não havia mais do que 200 pessoas. Uma decepção para tão relevante evento.

A inconsistência destes tempos e a pulverização dos valores obrigam os autores nativistas irem para o campo das experimentações. Uma delas aparece com o

---

<sup>13</sup> Informação colhida pessoalmente pelo autor em 16 de janeiro de 2017.

<sup>14</sup> Nome de peixe elétrico (também recebe nome de Poraquê) e nome de um pequeno município tocantinense localizado no extremo norte, na região conhecida como Bico do Papagaio. Piraquê (município) fica próximo à Filadélfia, cidade onde nasceu o compositor Lucimar. (Informação do autor).

compositor Everton dos Andes, que em 2012 tentou hibridizar-se, situação que ainda será relatada neste estudo, e que expõe o abismo existente entre o criador e o consumidor. É nesta etapa do trabalho que se percebe a importância do produtor cultural, figura amada e odiada pelos criadores, quase na mesma proporção.

Para Bauman, os criadores de cultura e os gerentes<sup>15</sup> podem até se manter em conflito, mas não ousam viver separadamente.

Os criadores precisam de gerentes se quiserem (como é o caso da maior deles, inclinada a ‘melhorar o mundo’) que os vejam, ouçam e escutem, além de ter uma chance de ver sua tarefa ou projetos concluídos. Do contrário, se arriscam à marginalidade, à impotência e ao esquecimento (BAUMAN, 2007, p. 74).

Para sorte e sucesso de ambos o ser humano é um animal maleável. Elias (1994) destaca esta que ele considera uma qualidade e que acaba diferindo a raça humana das demais. O homem é autorregulável e pode utilizar a capacidade psicológica para suspender os instintos. Por isso, ele se adapta aos mais variados relacionamentos e acaba por produzir exemplos de convivência como o ora citado; um paradoxo que dá certo.

É uma *rivalidade entre irmãos*. Buscam o mesmo alvo, têm o mesmo objetivo: estimular as pessoas a agir de modo diferente, e assim transformar o mundo em algo diferente do que é no momento e/ou daquilo em que provavelmente se transformaria se fosse deixado por si mesmo (BAUMAN, 2007, p.75).

O papel desempenhado pelos gerentes é o que incomoda o criador cultural, pois é daquele a atribuição de ‘desmontar’ a obra para ajustá-la à expectativa do mercado. O artista regional, por exemplo, precisa abandonar determinadas abordagens ante a necessidade de atingir o maior público possível. São por demais conhecidas as alterações feitas em arranjos, letras e jeito de executar a obra impostas pelo gerente. Quando o artista ainda não possui recursos para colocar sua obra no mercado acaba dependendo do investimento deste gerente, também conhecido pelo nome de produtor. A cultura, especialmente a regional, depende, pois da ação desses personagens. Bauman (2007) alerta para o fato de que não há garantia de sobrevivência da cultura sem o mercado de consumo.

Subordinar a criatividade cultural aos critérios do mercado de consumo significa exigir das criações culturais que aceitem os pré-requisitos de

---

<sup>15</sup> Gerentes de cultura, para sociólogos como Bauman, é uma referência às pessoas que atuam na intermediação entre a produção e o consumo dos produtos culturais. São os que detêm o “monopólio” para definir o que será usado e o que irá para o lixo. (Definição do autor com as referências da dissertação).

todos os produtos anteriormente considerados legítimos: que se legitimem em termos do valor de mercado (e, com certeza, de seu valor de mercado atual) ou pereçam (BAUMAN, 2007, p. 80).

O cantor e compositor tocantinense Léo Pinheiro<sup>16</sup> acredita que arte verdadeira é aquela que sai do artista sem qualquer manipulação do mundo exterior<sup>17</sup>; e que a partir do momento em que são exigidas mudanças para enquadrar aquele produto ao sistema industrial se perde a essência, deixa de ser arte, segundo o artista. Os produtores (ou gerentes) em todos os tempos sempre tiveram a atribuição de transformar a arte em objeto de consumo, e isto é independente das alterações que ocorreram após a evolução das ferramentas tecnológicas. A indústria cultural segue dando as cartas e não abandona seus dogmas. A cultura de massa se mantém sob os mesmos parâmetros estabelecidos quando de seu nascedouro. No dizer de Bauman (2012), a cultura é ao mesmo tempo uma fábrica e um abrigo da identidade. No caso, o que se vê na industrial cultural é a aperfeiçoamento de sua faceta enquanto fábrica.

As informações que prevalecem no mundo globalizado são as que abordam gente e fatos dos grandes aglomerados urbanos do país ou do mundo. E estas informações passam a ter mais valor que os acontecimentos que envolvem o dia-a-dia das pessoas das comunidades periféricas. Sabe-se mais sobre o Papa ou Donald Trump do que sobre o padre da paróquia da esquina ou do prefeito da cidade. A lógica é que isso é fruto da globalização da comunicação, sim, e as “incontroláveis acelerações tecnológicas”, descritas em Planeta Mídia (MORAES, 1998, p.9), que ameaçam os equilíbrios sociais e invadindo os lares de milhões de pessoas todos os dias.

Mas a luta não é fácil, especialmente porque pensadores de porte, a exemplo de John Thompson, analisam a influência que a mídia tem sobre as pessoas sob um ponto de vista mais pragmático o que, na ótica do autor, só camuflam o que realmente existe e prevalece. Há trechos em que ele busca desconstruir teses sobre o imperialismo cultural exercido pelas potências da indústria cultural, no caso os Estados Unidos. O alvo de Thompson é Herbert Schiller. Thompson questiona a posição deste autor de que tenha havido uma supremacia da cultura norte-americana, especialmente, após a 2ª Guerra Mundial, ao que o citado denomina de “dominação cultural transnacional e corporativa” (THOMPSON, 2002, p. 151).

---

<sup>16</sup> Informações colhidas pessoalmente pelo autor no dia 20 de janeiro de 2017.

<sup>17</sup> A opinião do artista nos parece deveras utópica, haja vista todo peso das influências culturais a que todos estão expostos desde o nascimento até a morte. (Definição do autor).

Thompson busca desconstruir a tese do nova-iorquino Schiller com base em dados e estudos mais atuais, segundo ele. Para Thompson, ao menos três aspectos sucumbiram ao tempo e revelam um risco a quem for interpretar a ideologia e a cultura dominante nos dias atuais seguindo o imperialismo cultural descrito por Schiller. O primeiro deles é que a globalização econômica deu à cultura norte-americana a dominação econômica e tecnológica. Para Thompson, a economia americana está longe de não encontrar rivais nos dias atuais; ou seja: não há domínio global da mídia, citando para isso, os conglomerados adquiridos pelos japoneses (Sony Corporation, que adquiriu a Columbia Pictures e a Tristar Pictures, em 1989), que passam a atuar fortemente no mercado produtor de conteúdos.

O segundo aspecto questionado por Thompson tem a ver com o entendimento de que a invasão eletrônica liderada pelos Estados Unidos desestruturou completamente as tradições e culturas regionais do Terceiro Mundo. Para ele, esta era “uma visão um tanto romântica” (THOMPSON, 2002, p. 151), já que as intervenções culturais acontecem há séculos, desde a colonização. Reconhece, no entanto, que esta imposição possa ter havido (às vezes até com violência), mas que não deu forma unidimensional. Houve, segundo Thompson, adaptações e as populações locais, dominadas, puderam interagir e inclusive selecionar aspectos culturais que lhes aproovessem.

Um terceiro aspecto interessante desta controvertida ideia de ideologia e dominação a partir da utilização dos veículos de comunicação de massa reside na argumentação ultrapassada, segundo Thompson, de que a produção norte-americana veicula valores do consumismo, tanto nos conteúdos informativos, quanto na publicidade, e que isto resta por incentivar o consumo direcionado e uniforme dos consumidores situados nos países periféricos. Thompson não acredita nesta internalização absoluta, que “tendem a desconsiderar as maneiras complexas, variadas e contextualmente específicas nas quais as mensagens são interpretadas pelos indivíduos e incorporadas em suas vidas diárias” (THOMPSON, 2002, p. 153).

É preciso identificar mais alguns elementos da batalha que é travada entre o mundo e o local no universo cultural para entender onde estão os pontos de interseção entre os saberes e quereres disseminados nestes dois espaços e como se dá esta relação na pós-modernidade, em suma, quais são os cenários visíveis e possíveis para ambos.

A indústria cultural não é um bloco monolítico, intransponível. Os meios recebem e divulgam mensagens ou conteúdos que respaldam também os interesses locais. São as fissuras no sistema que existem para atender esporadicamente interesses

localizados e em momentos determinados. O fato é que estes ‘espasmos’ não são suficientes para assentar os conteúdos no gosto popular e conseqüentemente não os inserem no consumo ou rotina do consumidor. Isto explica, em parte, os movimentos marginais.

Relatos interessantes sobre a resistência das culturas locais são encontrados em uma obra que resulta de laboriosa pesquisa de campo realizada pelo historiador Michel de Certeau entre os anos de 1974 e 1978. A obra, *A invenção do cotidiano* (1984), aborda atividades culturais em diferentes lugares do mundo e se mostra especialmente interessada nas culturas de resistência, que estão à margem da mídia. Para Certeau (1984, p. 38), a racionalidade dominante do Ocidente acaba por sufocar as culturas populares. Há uma “combinatória de operações” que normalmente é escondida dos consumidores (ou usuários). “O cotidiano se inventa com mil maneiras de caças não autorizadas” (CERTEAU, 1984, p. 38). Uma das tiradas mais interessantes deste livro é: ‘sempre é bom recordar que não se devem tomar os outros por idiotas’. Os ‘outros’, em suas concepções de cultura e práticas contrárias ao que forçosamente prevalece, insistem e sobrevivem mesmo que a duras penas.

A presença e a circulação de uma representação (ensinada como o código da promoção sócio-econômica por pregadores, educadores ou vulgarizadores) não indicam de modo algum o que ela é para seus usuários. É ainda necessário analisar a sua manipulação pelos praticantes que não a fabricam. Só então se pode apreciar a diferença ou a semelhança (...) que se esconde nos processos de sua utilização (CERTEAU, 1984, p. 40).

Neste confronto entre a cultura local e as demais culturas, independente do poderio da indústria cultural ou da infiltração espontânea de manifestações alheias e que acabam sendo absorvidas com as devidas adaptações, é que não há vitória sem luta. A própria hibridiz cultural em localidades novas e com características de povoamento como teve o Tocantins é, ao mesmo tempo, um problema e pode ser a solução. É certo que não será possível unificar uma nação como essa a partir de critérios étnicos, religiosos, de costumes etc., mas podem ser bem-vindas estratégias mais leves, como a utilização da arte, por exemplo, que estimula ludicamente o apego ao território, às pessoas e aos costumes do lugar para chegar ao ponto máximo e desejado: o sentimento de pertencimento.

Querer espaço ou adotar atitude favorável à cultura local não é fazer guerra santa onde o outro é o mal que precisa ser exterminado. É, inclusive, aspiração dos criadores regionais receber outras influências artísticas, inclusive de artistas de outros territórios.

A arte alheia não causa pavor. O que o artista local quer e precisa é autonomia para negociar com quem e com o que chega. Ele precisa é de mais poder para ter a chance de influenciar a quem entra em seu local. A arte local, engajada, precisa ser estimulada como ferramenta de expansão dos valores comunitários. A ‘revolução’ que está sendo evocada não carece de poderio bélico, pois não será violenta. A revolução que se semeia é a que vai garantir espaço para as manifestações culturais locais em sua própria casa, inicialmente, e depois por onde tiver competência para se estabelecer.

A pluralidade e as diferenças no caso tocantinense em absoluto comprometem a paz, diferentemente do que se observa mundo afora, onde o abismo cultural enceta lutas sangrentas e infindáveis. Mohammed Elhajji é pesquisador que trabalha no Brasil com questões ligadas à mídia, cultura e conflitos. Em artigo publicado em revista ele desvela as faces desse fenômeno (globalismo *versus* localismos) e apresenta as reações abruptas e muitas vezes violentas por parte das culturas e das identidades minoritárias ameaçadas pelo trator nivelador do mercado mundial.

Reações que vão dos mais cruéis e sangrentos enfrentamentos até as mais diversas revoluções moleculares e estratégias micropolíticas de reterritorialização, reformulação e re-apropriação de territórios existenciais e espaços públicos ou comunitários (ELHAJJI, 2004, p. 42).

Estas lutas acontecem tanto em nível internacional quanto dentro do território nacional, especialmente quando este restou unificado pela força da espada, o que geralmente mantém latente as graves diferenças étnicas e culturais. A antiga Iugoslávia pode ser utilizada como exemplo; depois de muito sangue derramado dividiram-na em seis repúblicas independentes. É claro que em situações deste tipo não são apenas as diferenças étnicas ou culturais que prevalecem, há interesses políticos envolvidos. Benedict Anderson, por exemplo, em *Comunidades imaginadas* (2008) traz no texto introdutório as intrigantes lutas entre povos que compartilhavam da ideologia socialista (Vietnã, Camboja e China) e com laços identitários evidentes, mas que forjaram, literalmente, as diferenças objetivando tão somente o poder.

Gentes separadas por la ideología pero unidas por la cultura se juntan, como hicieron las dos Alemanias y como están comenzando a hacer las dos Coreas y las diversas Chinas. Las sociedades unidas por la ideología o las circunstancias históricas, pero divididas por la civilización, o se deshacen (como la Unión Soviética, Yugoslavia y Bosnia) o están sometidas a una gran tensión, como es el caso de Ucrania, Nigeria, Sudán, India, Sri Lanka y muchas otras. (HUNTINGTON, 1996. p. 12).



Anderson é um dos autores mais reticentes quanto às consequências do nacionalismo enquanto combustível de radicalismos e guerras, a começar pela forma como a maioria das nações se formou: a ferro e fogo, sob o sangue de milhões de pessoas. Os Estados Nacionais são relativamente novos se comparados à ideia de Nação. Esta, segundo Anderson (2008), vem de um passado sem data e segue para um futuro que não se sabe onde vai dar. O que vem assentado nos textos de Anderson sobre nação nada mais é na atualidade do que um “organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo” (ANDERSON, 2008, p. 56).

Anderson (2008) sustenta que a própria possibilidade de imaginar a nação só surgiu historicamente quando três concepções culturais fundamentais deixaram de atuar na mentalidade do homem. A primeira é a ideia de que a língua oferece acesso privilegiado à verdade. A segunda é a crença de que a sociedade se organiza naturalmente em torno e abaixo de monarcas encaminhados por Deus. O terceiro é uma concepção de que as origens do mundo dos homens são essencialmente as mesmas. Com estas ‘verdades’ arriadas ao chão e sob o forte impacto das transformações econômicas da modernidade, das descobertas sociais e científicas e do desenvolvimento cada vez mais velozes dos meios de comunicação, houve uma brusca separação entre cosmologia e história. Era preciso inventar a nação.

O Brasil tem dimensões continentais e é dono de uma variedade muito grande de culturas. Este é um dos aspectos que Hall aborda em um de seus escritos, qual seja: a dificuldade para identificar (e unificar) a cultura nacional. O Brasil tem muitas identidades em plena atividade e outras tantas que são inseridas a cada dia. Seguindo a constatação de Hall, o Tocantins, por sua recente formação populacional tem mais dificuldades ainda por ter atraído grande quantidade de brasileiros vindos de todos os Estados. Há muitas histórias, estórias, relatos, imagens etc. que se misturam no universo local. Ainda assim é preciso trabalhar pelo estabelecimento dos pontos comuns. As sociedades pós-modernas, embora convivam em ambientes cada vez mais infixos, precisam reconhecer a existência desses pontos e nós que as mantêm razoavelmente em conexão.

A tensão entre a vontade de enraizamento própria aos particularismos culturais e a força centrípeta do universalismo mercantil constitui hoje, decerto, uma das principais linhas de ruptura tanto nas teorias sociais como nos próprios projetos existenciais de toda organização social. Por isso, neste contexto de ambivalência teórica causada pela superexposição das ideias, se faz necessária e urgente uma reflexão atenta às lógicas de relocalização, sensível às linhas de atrito entre o

singular e o universal / o minoritário e o hegemônico, capaz de discernir o “todo lugar” do “lugar nenhum” (ELHAJJI, 2004, p. 43).

A economia globalizada leva as sociedades à homogeneização. É difícil imaginar na terra alguma comunidade em situação de isolamento. E em todas as nações há o desejo de fazer parte e assim usufruir dos benefícios técnicos e científicos que são aprimorados incessantemente. Isto pode ser verificado mesmo entre as comunidades indígenas, que em contato com as cidades a tudo observam e reconhecem novas necessidades como internet, telefone móvel, televisão etc. O desejo de ingressar em grupos mais abrangentes é visível e isto tem enorme peso nas mentes destas pessoas.

Ainda assim, ao utilizar o mesmo exemplo, os indígenas, mesmo neste processo de incorporação cultural pelo qual se decidem tomando o homem urbano como referência, não significa que todos os conceitos dos primeiros foram ou serão substituídos; ou que seus modelos e significados irão desaparecer do dia para a noite. Não. Há um processo de aculturação inevitável ao mesmo tempo em que resiste a célula *mater* da sociedade nativa sob a chancela inclusive do próprio estado, que lhes fornece infraestrutura para que se mantenham em suas tradições. A fase de extinção dos nativos já findou. Pode-se discutir se as políticas de incentivo e auxílio são as mais adequadas como também estão abertas as discussões sobre se os negros, ou as mulheres, ou quaisquer outras categorias minoritárias ou não poderiam ser mais bem assistidas pelas políticas de governo. O que não se pode ignorar é que há um direito ao contato e uma necessidade de incluí-los nos benefícios da ciência, e que este contato não precisa determinar o fim de suas culturas. A ideia de que uma cultura fatalmente precisa dominar é de certa forma desrespeito e arrogância. O que se precisa, sim, é reconhecer que existe uma luta surda por espaços entre as culturas dentro ou fora dos países porque eles traduzem poder e dinheiro, e que há uma força tarefa das multinacionais querendo unificar a todos. O conceito de dominação existe e está vivo e atuante, como bem contextualiza o filósofo francês Armand Mattelart.

No final de 1978, os ministros europeus das pastas da cultura falam explicitamente das ‘indústrias culturais, multinacionais por natureza’ e reconhecem que os instrumentos jurídicos de regulamentação empregados pelo Estado nacional são insuficientes para contê-las (MATTELART, 2000, p.116).

O sentimento de que os centros mais desenvolvidos envolvem os mais frágeis é universal, embora sociólogos oriundos dos estados nacionais que sediam as empresas que atuam em todo o mundo não economizem tinta e nem papel para decantar os ganhos

da modernidade e endeusar a difusão do capitalismo, a exemplo de Thompson, que contribui para este estudo quando aborda o funcionamento da mídia nos tempos atuais. O autor, com sua visão ‘primeiromundista’, desconsidera completamente os aportes teóricos dos integrantes da Escola de Frankfurt. A “crítica do que eles chamavam ‘a indústria da cultura’ era muito negativa e se baseava em conceitos questionáveis sobre as sociedades modernas e suas tendências de desenvolvimento” (THOMPSON, 2002, p. 16).

Thompson prefere ignorar quanto desembolsam os produtores no lançamento de seus ‘produtos artísticos’ com o propósito exclusivo de arrecadar milhões de dólares em todo o mundo. Um dos sintomas mais evidentes de que alguém está prestes a ser enganado é quando surge o discurso da nação culturalmente dominante: ‘o mercado precisa ser livre porque garante a sobrevivência apenas do que presta’. Mas o que presta para o mercado pode não prestar para a sociedade, e esta é a dificuldade para o aprofundamento da questão. Tem a ver com conceitos que passeiam entre estética, moral e costumes.

São conhecidas as decisões de governo que limitam a circulação ou comércio de bens de consumo ou culturais. Matterlart (2000) cita a posição de governos que determinam percentuais para a veiculação de audiovisuais produzidos fora do país. A França faz isso, o Canadá também. Recentemente o Brasil também publicou regras que obrigam a exibição de filmes brasileiros nas salas de cinema do País. Por que isso acontece? – Porque os governos sabem que não podem deixar suas nações à própria sorte, e que determinados espaços precisam ser garantidos para as produções locais. Além de ser uma decisão que pode ser tomada como intervenção para preservar valores locais, é também uma saída econômica. Mais produções locais acabam sendo revertidas em mais ganhos sociais e econômicos por causa dos empregos que geram.

Cultura é um substantivo multitarefa que abarca manifestações artísticas, linguísticas, religiosas, comportamentais etc.; e aparece em formato de música, teatro, ritos, escrita, pensamento, hábitos alimentares e do cotidiano, organização social etc. Derivados de cultura estão os verbos cultuar e cultivar, que por vezes têm o mesmo emprego, mas podem ser utilizados em diferentes situações. O fato é que para serem usados com eficiência esses dois verbos dependem de que o sujeito conheça o objeto ou pessoa a ser cultivado(a) ou cultuada(o). Ou seja, para cultuar (ou cultivar) o sujeito precisa ter informações sobre o suposto objeto (ou pessoa). Alguém ou algo, portanto, precisa comunicar-se com este sujeito para que ele efetivamente cultive. Encarando a

comunicação como um ato político, que é a lógica deste trabalho, recorre-se aqui ao que diz Medina, quando liga tudo isso ao que se entende como conflito de poder. “Os que detêm a informação, oprimem – do mago ao ditador; os que não têm acesso à informação são oprimidos – da escravidão à marginalidade contemporânea” (MEDINA, 1988, p. 80).

Alude-se que com o avanço industrial e tecnológico os processos culturais foram expandidos e, principalmente, democratizados por meio de um sistema mais fluido, o que estaria garantindo inclusão, discernimento, igualdade e melhoria na qualidade de vida. Na verdade a tecnologia avançada, barata e popular tem ajudado no acesso aos conteúdos; mais isso do que qualquer outra coisa. As informações continuam sendo manipuladas e regradas e o receptor permanece sem as condições ideais para produzir/expor ou adotar uma postura mais crítica em relação ao que lhe chega. O receptor sequer consegue decidir com razoável grau de autonomia que sentido vai dar à vida. A ideologia do capital e do lucro fantasia uma inclusão que na verdade não existe. A alegria é efêmera e o consumidor permanece sem poder dialogar com o mercado em pé de igualdade. A diferença é que agora ele tem mais acesso ao que é produzido pelos centros exportadores de cultura. “O que não pode deixar de se cogitar, ao debatermos política de produção na indústria cultural ou política de informação, é o peso das viabilidades industriais para que a informação se expanda” (MEDINA, 1988, p. 81).

Como entender os aparatos técnicos e institucionais das indústrias da mídia? Thompson dá um pouco mais de luz à questão através de um robusto referencial teórico encontrado em sua Teoria social da mídia (2002), onde ele mostra tanto a evolução material do meio como o impacto disso na relação entre o público e o privado. “O desenvolvimento (...) não somente tornou o poder visível de muitas maneiras, mas o fez numa escala nunca antes experimentada” (THOMPSON, 2002, p. 14). O poder entrelaçado e instalado em fortalezas intocáveis garante cada vez mais poder aos centros de produção de conteúdos. Não há concessões.

Existe um “modo capitalista de pensar” (FILHO, 1986, p. 11) e ele guarda pouco ou nenhum compromisso com a ética. Para começar, a comunicação, ferramenta essencial para a consolidação do sistema capitalista, é definitivamente controlada pelos conglomerados que mais impactam nas decisões dos consumidores. Estabelecido o canal e escolhidas as armas, a ordem é partir para o ataque, e ele acontece ininterruptamente. Pode parecer que estas observações sejam fruto de especulação irresponsável diante da falta de dados científicos, mas basta ver as cifras que envolvem

a movimentação neste meio. São números que falam por si e jogam por terra argumentos falsos de que os efeitos não são poderosos.

Os comportamentos humanos mudam, sim, pela forte influência da indústria cultural e o efeito é similar ao do narcótico. O gosto popular é moldado pelo que define a indústria. Na área da música, por exemplo, é comum ouvir de pessoas mais maduras que não presta o que é apresentado hoje com estardalhaço pelos veículos de comunicação de massa. ‘Boa era a música do meu tempo!’. Claro que era. E ninguém duvida. O gosto pessoal é determinado principalmente pelo nível de exposição do sujeito à produção cultural de sua época. Atente-se para o peso que tiveram o rádio e o cinema para os mais velhos, seguidos da televisão e da internet para os mais novos. E é nesta última que a atuação da indústria cultural está mais forte, por ser o espaço preferencial dos jovens, presa fácil e sonho de consumo do mercado.

Só para exemplificar, um estudo mostra que oito em cada 10 crianças e adolescentes (entre nove e 17 anos) no Brasil utilizam a internet diariamente (KIDS, 2015, p. 153). Para alguns pais isto é um risco, mas para a indústria cultural é um universo de oportunidades. Os centros produtores de cultura que dominam esta indústria altamente rentável atuam identificando tendências, tal como alerta Adorno em compêndio publicado por Gabriel Cohn no ano de 1978. “Em todos os seus ramos fazem-se, mais ou menos segundo um plano, produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo” (ADORNO, 1968, p. 287). É inquestionável a invasão no inconsciente de milhões de pessoas que compõem a massa. Há casos em que a invasão se dá de forma aparentemente consensual, mas não deixa de ser um engodo. A vontade do consumidor já está determinada pela máquina de propaganda. “o consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto” (ADORNO, 1968, p.288).

Através da ideologia da indústria cultural, o conformismo substitui a consciência: jamais a ordem por ela transmitida é confrontada com o que ela pretende ser ou com os reais interesses dos homens (ADORNO, 1968, p. 293).

O que mais assusta nos tempos atuais é o conformismo de teóricos sociais que abdicaram de suas posições críticas sobre produção e circulação de bens da indústria cultural. Na visão desses acomodados, a ‘democracia’ cibernética se impôs à soberania do sistema industrial, que hoje nem controlaria os conteúdos e nem subjugaria as vontades. Para quem acha que o tempo é outro e que esta é a hora de gozar a liberdade plena, é bom lembrar que tudo isso está previsto na cartilha, inclusive o acomodamento.

#### 4.2.1 De cima pra baixo: propaganda

A conjuntura dos tempos pós-modernos, caótica e com a ponderação de que nada mais é sólido ou durável, só favorece os centros produtores de conteúdo e suas indústrias subjacentes. O quadro que se estabeleceu no cotidiano da sociedade é sintomático e induz à sensação de que a felicidade que todos almejam só pode ser encontrada entre os artefatos, feitos, luzes e coloridos anunciados e comercializados *prêt à porter*. O caminho é um só e o receptor/consumidor, como parte do processo, além de oferecer flores a seu algoz sente-se eternamente agradecido pela ‘bondade’ que lhe é oferecida.

Não dá para afirmar que ninguém mais tem capacidade de discernimento, nem de acreditar que todas as formulações marxistas que atribuem demônios ao mercado sejam de todo válidas, especialmente se revisadas depois de mais de 150 anos de seu aparecimento. Mesmo Umberto Eco, crítico mordaz de algumas das teorias que são decorrência das de Marx, especialmente as que fluíram pela escola de Frankfurt, reconhece a necessidade de ver a cultura de massa como dilema merecedor de respeito por quem queira interpretar melhor o fenômeno ‘espírito versus massa’.

Entenda-se bem, não queremos contestar a ninguém o direito de elaborar uma oposição entre o Espírito e a Massa, de julgar que a atividade cultural deva ser definida nesses termos, e de dar testemunhos dessa laceração de maneira a poder inculcar-nos o máximo respeito. Unicamente, é bom que as ascendências sejam esclarecidas e se ilumine o local histórico de uma polêmica que o advento macroscópico da sociedade de massa iria reverdecer (ECO, 1979, 17).

Os anos que se seguiram após os dilemas sociais, políticos e econômicos que produziram a Guerra de 1939; a divisão do mundo em dois grandes blocos e as disputas encarniçadas entre os sistemas socialista e capitalista geraram este ambiente propício a formar correntes de pensamento com enormes diferenças, algumas com fôlego para chegar até o início do século atual e outras correntes que foram se exaurindo e se mostrando incompatíveis com a sociedade que se fortalece a cada dia na esteira de revoluções no campo das novas ciências, especialmente a tecnológica. As ciências sociais, só para citar um exemplo, precisam dar conta de explicar o que acontece com a cultura nos contextos em que estão envolvidos os homens e as sociedades pós-modernas.

Esta dissertação eleva a publicidade à categoria de coração do sistema. O conteúdo que é emitido com o objetivo de seduzir não se faz com amadorismo, a

publicidade exerce papel preponderante nesta etapa do trabalho que antecede a comercialização. A cada decisão de ‘colocar no mundo’ um novo produto cultural é mobilizado um exército de profissionais para tornar o produto desejado, querido. É preciso dar ao produto capacidade de competição em um espaço amplo e profundamente competitivo. Um dos setores que mais evoluiu dentro do sistema capitalista é certamente o da publicidade.

A história, devidamente lida, aponta para um outro crescimento significativo (**da publicidade**) e para mais métodos inovadores. O campo altamente organizado dos estudos de marketing, da pesquisa motivacional e da contratação de sociólogos e psicólogos é extremamente formidável, e sem dúvida possui muitas surpresas em estoque para nós (WILLIAMS, 2011, p. 249, destaque nosso).

As inovações são constantes e este é um mercado que só parece se lhe faltar atitude criativa. Os métodos praticamente não mudam e são eternamente eficientes. Williams os descreve em uma sequência que praticamente não se altera: “a organização do incidente, a ‘menção’, o conselho sobre uma marca, uma embalagem e uma boa ‘linha de venda’” (WILLIAMS, 2011, p 250). Os profissionais, bem distribuídos em equipes compostas por publicitários, relações públicas, jornalistas, *designers*, arte finalistas, artistas, escritores e operadores de mídias sociais se multiplicam em atividades milimetricamente planejadas e sob o comando do investidor, no caso, o produtor, ou gerente de execução para o mercado da música.

Neste cenário, não há local imune à avalanche proporcionada por esta bem montada estrutura de venda. Os produtos culturais locais passam a ser considerados como o ‘diferente’ e perdem competitividade diante de tamanha máquina de fazer adeptos. Meneses (2015, p. 48) acresce: “(...) o imaginário naturalizado no corpo social pelos grupos dominantes abre espaço para a instituição da má diferença, e nesse momento a diferença se torna um problema”. E quando o sistema identifica o problema ele o combate utilizando as armas que entende como necessárias.

A riqueza e a prosperidade da produção cultural que se mantém sob os auspícios da indústria transnacional concorrem para o aniquilamento e empobrecimento do que é local, embora essa ideia cause desconforto aos defensores de pensamentos ditos atuais, que resistem em ver as mudanças culturais como objeto do sistema e não uma contingência dos novos tempos. O que está acontecendo sem o menor pudor é o que Adorno estabeleceu no texto Indústria Cultural ao confrontar a preponderância do global sobre o local. Ele diz que a tirania do monopólio “deixa o corpo livre e investe diretamente na alma” (ADORNO, 2002, p.15). A alma do cidadão está flinando,

desconcertada ou encantada com o mundo multicolor, e é nela que atuam os interessados em chegar ao bolso do dono da alma. A lógica usual é simples: ou você adere e fica com a maioria, ou irá para o corredor escuro, úmido e viscoso do esquecimento.

É por isso que jovens, a maioria deles com bom nível intelectual, estão como moscas ao redor da luz, hipnotizados por ícones ou símbolos que nem de longe o representariam social ou culturalmente se estivesse em sã consciência. O pior é que o feitiço que a indústria impingiu ao ludibriado sequer representa o novo. “A máquina gira em torno do próprio eixo” (ADORNO 2002, p.16). Tudo segue à exaustão, como a música que prevalece em dias atuais e que recebeu o nome de sertanejo universitário, mas não é nem uma coisa nem outra, apenas mais uma jogada de publicidade tramada para envolver o mercado brasileiro. Como dizem os autores,

[...] a alienação dos homens com relação aos objetos dominados; com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens foram enfeitadas, inclusive as relações de cada indivíduo consigo mesmo. Ele se reduz a um ponto nodal das reações e funções convencionais que se esperam dele como algo objetivo. O animismo havia dotado a coisa de uma alma, o industrialismo coisifica as almas (ADORNO; HORKHEIMER, 1991, p. 40).

A ‘novidade’ coisificou o consumidor brasileiro e comanda o mercado há mais de 20 anos e, claro, ainda rende milhões de reais aos bolsos dos produtores. Em Adorno e Horkheimer (1991) está a explicação para o sucesso da propaganda que se percebe sobre o sertanejo universitário, aproveitando o exemplo acima. Os frankfurtianos expõem que é a repetição que dá familiaridade, e é este um dos melhores estímulos à venda. É deste totalitário que precisa a publicidade para impulsionar o produto no mercado.

São outros os tempos, mas que mostram semelhanças quanto aos problemas identificados na metade do século XX. Apesar das tenebrosas dificuldades para fazer circular a produção no mercado sem a chancela dos comandantes da indústria, fato que vem sendo insistentemente abordado nesta dissertação, não se pode ignorar algumas fendas que foram (e estão sendo) abertas pelos que se decidem pela ousadia dos caminhos alternativos, geralmente porta-vozes de determinadas regiões do Brasil, com seus gêneros mais tradicionais e que sobrevivem com um pouco de atenção e adesão das urbes e até de populações mais jovens. Entre os conteúdos que ainda conseguem ser visualizados por meio destas fendas estão manifestações regionalistas, de folclore da localidade e que, exatamente por serem folclóricas desvelam costumes antigos de povoados também antigos.



#### 4.2.2 De baixo pra cima: adversidade

No Tocantins, as manifestações populares fazem parte do registro da cultura por meio das danças típicas, das festas, das cantorias e da devoção religiosa. Boa parte do que está contido nas músicas que estarão em análise nesta dissertação tem origem nestes eventos. Vê-se aí o claro interesse na preservação do que existe de há muito e também pode ser entendido como uma tentativa de ganhar o mercado, já que as obras aparecem com algum grau de releitura ou hibridação. Silva entende que isso faz parte das responsabilidades do criador cultural regional. “É necessário (...) resgatar o sistema de representação que compõe o imaginário social do grupo” (SILVA, 2011, p. 65). E isto é viabilizado de muitas formas. A música é apenas mais um canal.

Trazer todos estes significantes para o mercado de consumo da massa é um dos elementos constitutivos da primeira teoria comunicacional brasileira, e tem Luiz Beltrão como o primeiro e principal articulador. Sobre isso, é interessante anotar que antes de distinguir o poder das manifestações populares como centros produtores de conteúdos culturais para consumo das massas urbanas, via-se apenas o contrário, ou seja, Beltrão inicialmente pesquisou a atuação dos intermediários culturais que tinham a missão de decodificar e recodificar para as comunidades marginais o que era produzido, consumido e próprio às massas urbanas. Em seus meritórios estudos, Beltrão (2004) foca tanto os formatos da comunicação, quanto a cultura em suas fases miscigenatórias.

Considerando a baixa penetração dos conteúdos culturais locais na sociedade tocantinense tornam-se inevitáveis algumas abstrações, tais como, o trabalho dos criadores culturais (no caso, compositores e cantores) não estaria sendo realizado da forma mais adequada; ou eles não estão sendo competentes e por isso não são reconhecidos e nem suas obras são compreendidas; talvez o estilo das composições esteja ultrapassado e eles falam coisas de difícil assimilação aos tempos atuais.

É inquestionável que a indústria busca a simplificação das mensagens para que a assimilação ocorra sem grandes problemas. Uma das lógicas dos produtores de conteúdos da indústria cultural é tornar as mensagens, todas elas, compreensíveis a uma criança de 9, 10 anos. Parte-se do pressuposto de que se este receptor compreendeu todos os demais também entenderão. Resumindo, a indústria, em seu processo massificador, quer a todos como se fossem crianças.

A rara capacidade de sujeitar-se minuciosamente às exigências do idioma da simplicidade em todos os setores da indústria cultural torna-se o critério da habilidade e da competência. Tudo o que estes dizem e o

modo como o dizem deve poder ser controlado pela linguagem cotidiana, como sucede no positivismo lógico. Os produtores são os *experts*. O idioma exige uma força produtiva excepcional, e é inteiramente consumido (ADORNO, 2002, Pág. 12).

Dois artistas tocantinenses, criadores, ajudam aqui a entender a lógica da produção local e os desafios do mercado. Léo Pinheiro e Genésio Tocantins não são contemporâneos, mas estudam e produzem juntos embora possuam carreiras individuais e com características bem diversas.

Para Léo Pinheiro, a arte regional existe na forma correta. “Ela é para falar das coisas região dele (do artista)<sup>18</sup>”. Léo entende que é errado querer tornar a arte regional igual ao que a indústria faz, e que o trabalho dos artistas regionais poderia servir muito mais para a educação do que para o mercado. Ele critica o clima de competição estabelecido especialmente por quem está imerso na região. “É besteira imaginar que uma produção regional vai estar na festa de fim de ano da Globo. Cada obra tem seu valor e uma não tira o lugar da outra<sup>19</sup>”. Léo acredita que os que querem chegar aos maiores mercados com produções regionais têm de saber o que vão encontrar, e ele não ignora que o sistema exige adaptações, citando como exemplo a música gaúcha, que teve Michel Teló como um de seus mais recentes sucessos de mercado. “Antes ele tinha mercado reduzido com um grupo chamado Tradição<sup>20</sup>”. Léo entende que a decisão de Teló ao reduzir a exposição de elementos excessivamente regionais e combinar o que restou do trabalho com a uma linguagem mais ampla serve para mostrar como funciona o sistema e como ele dá respostas. “Nem todo mundo consegue, é preciso também muito investimento<sup>21</sup>”, diz, referindo-se certamente à indústria que existe além do conteúdo artístico. Há exceções, segundo Léo. Tom Jobim e Luiz Gonzaga são dois exemplos citados pelo artista tocantinense. “Eles conseguiram coisas que poucos conseguem, que é fazer música universal com linguagem regional<sup>22</sup>”. Mas são exceções à regra.

Genésio Tocantins reconhece que o assunto é complexo. Ele diz que o artista intuitivo, ao iniciar um trabalho, não pensa no mercado. “Busca expressar a beleza por meio da arte<sup>23</sup>”. Ao pensar no mercado, e todos eles acabam pensando, aí começa a grande barreira. A indústria não tem nenhum objetivo de fazer graça; ela visa o

<sup>18</sup> Informações colhidas pessoalmente pelo autor no dia 20 de janeiro de 2017.

<sup>19</sup> Idem à nota 18.

<sup>20</sup> Idem à nota 18.

<sup>21</sup> Idem à nota 18.

<sup>22</sup> Idem à nota 18.

<sup>23</sup> Informações colhidas pessoalmente pelo autor no dia 20 de janeiro de 2017.

consumo imediato e tem as “forminhas<sup>24</sup>”. Se você não se adequa não entra no mercado. Sobre a elucubração de que falta competência aos artistas regionais para se fazerem entender, Genésio acredita que por vezes o público não vê na hora certa toda a extensão da obra porque pode estar aquém da expressão do criador naquele momento, e também porque às vezes o mercado não foi (ou não é) o foco do criador. “Van Gogh não era incompetente porque sua obra só foi reconhecida após a sua morte<sup>25</sup>”, diz.

Genésio e Léo reforçam que a missão dos governos na área cultural é definir com clareza as políticas. “Eles (os políticos) se arvoraram no direito de pensar educação, saúde, cultura, então eles têm essa responsabilidade<sup>26</sup>”, diz Genésio. Quando não há políticas definidas a produção regional seca. “Quando abre mão de incentivar as manifestações culturais do Tocantins, por exemplo, o governo erra<sup>27</sup>”. Para Genésio, deveria haver uma lei específica, que sobrevivesse às trocas de comando. “Quando sai do poder, muda tudo. Uma lei obrigaria a preservação com um olhar atento ao que fazem os grandes em cada área para transformar isso em conteúdos educativos para as crianças e adolescentes da localidade<sup>28</sup>”.

Léo Pinheiro cita um exemplo. Diz que recentemente fez show em um *pub* na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, local frequentado por pessoas muito jovens e afinadas com *hits* eletrônicos; resolveu fazer uma experiência que, na opinião dele, simboliza o peso da cultura regional e o grau de penetração desta arte entre todas as gerações quando isso é tido como prioridade tanto pelas políticas públicas quanto pela indústria cultural que atua na localidade. Léo, nortista, surpreendeu o público quando executou uma música gaúcha que tem 33 anos, Canto Alegretense, e ficou impressionado quando percebeu que todos cantaram com ele. Jovens que não estavam nascidos no tempo que a música viveu seu auge na mídia local. “A gente percebe nestas horas a força da educação e do cuidado com os valores regionais<sup>29</sup>”.

As avaliações dos dois artistas tocantinenses se afinam quanto ao fato de que os gerentes da indústria cultural atuam para que o mercado não perca suas particularidades, pois isso facilita que eles controlem este padrão de qualquer lugar do mundo. Na atualidade, Leo, mais jovem, busca inserir-se no grande mercado fonográfico, e para

---

<sup>24</sup> Aqui Genésio utiliza este termo para justificar o seu entendimento de que a indústria cultural reduz o poder criativo do artista em nome do padrão pré-estabelecido da produção que vai para o grande mercado. (Informações do autor).

<sup>25</sup> Idem à nota 23.

<sup>26</sup> Idem à nota 23.

<sup>27</sup> Idem à nota 23.

<sup>28</sup> Idem à nota 23.

<sup>29</sup> Idem à nota 18.

chegar lá tomou a decisão de realinhar os conteúdos que produz com vistas ao que a indústria faz consumir. O último trabalho dele, embora de composições próprias e/ou em parceria com outros criadores regionais, já aparece com esta linguagem sem utilizar deliberadamente quaisquer valores culturais desta ou daquela região. É o que quer o mercado. Genésio permanece com sua carreira voltada ao nativismo tocantinense, e reconhece: “A competência para criar o artista tem, mas competência comercial nem todos possuem<sup>30</sup>”.

O professor José Marques de Melo, com rasgos de otimismo, vê neste início de século o renascer das culturas regionais como fontes de produção cultural para o mercado. Para ele, é a resistência que está ocupando espaços por meio das “novas tecnologias de difusão simbólica” (MELO, 2008, p. 70).

#### 4.3. **Hibridação e território**

Não se ignora que a formação recente da população do Tocantins é um misto de gente de todos os lugares do Brasil, e que isto tanto pode ser positivo, se analisado pelo viés do inquestionável caráter evolucionista; quanto o contrário, se não restarem espaços para que as manifestações culturais locais possam mostrar-se para serem observadas e convalidadas ou ao menos para adquirirem a chance de hibridizar-se.

Charles Darwin apresentou o termo e o conceito de ‘híbrido’ ao estudar as espécies vivas ainda no século XIX. As ciências sociais se utilizam hoje desta lógica para tentar compreender (e explicar) a mistura das raças e a aculturação que se processa mesmo sem o contato físico entre humanos. Esta vem se intensificando desde o último período da era moderna. Com os avanços nos setores de tecnologia como a internet, por exemplo, não se navega mais somente pelos mares, mas pela Rede Mundial de Computadores, e o transporte de bens e culturas ficou mais fácil, rápido e abrangente.

Darwin (2001, p. 246) prescreveu que na natureza “espécies puras têm (...) seus órgão de reprodução em perfeita condição (...). Híbridos, por outro lado, têm seus órgãos produtivos funcionalmente impotentes”. Seria a providência Divina tentando garantir a reprodução infinita ao evitar as misturas? –Exagero, claro; nem Darwin defendeu esta ideia purista, ao menos não com os vegetais. Estes, inclusive, com a transgenia, adquirem valor todos os dias a despeito da forte resistência de ambientalistas e naturalistas. Quanto à hibridação humana, os processos são bem mais lentos. Ainda há

---

<sup>30</sup> Idem à nota 23.

preconceitos implícitos em atitudes anti raça, sexo ou religião observados na rejeição aos refugiados da Líbia ou da Síria, que tentam entrar na Europa; aos transgêneros em grandes metrópoles brasileiras; aos islamitas em países ocidentais, e outros exemplos.

A intensidade das sociedades humanas neste início de século tem seus facilitadores e um deles é a mundialização (ou globalização), que importa e exporta de tudo um pouco com ou sem guia alfandegária. Os itens culturais, por exemplo, passam sem quaisquer barreiras mesmo em países com políticas conduzidas à mão de ferro. Isto vem redefinindo os rumos do planeta. O local e global entreveraram-se num grandioso ‘lufa-lufa’, que nesta dissertação aparece justamente como o campo de batalha onde estão os principais embates ideológicos. A percepção é de que a vitória pende sempre para o lado de quem tem mais poderio econômico, maior poderio capitalista. Esta noção não é unânime, e nem poderia. Autores críticos à ideia de que a globalização é impregnada de democracia não ignoram que há outras pistas por onde circulam ideias e ferramentas de resistência. Mattelart (2000, p.161) é um deles. “(...) Novos olhares sobre os entrelaçamentos do ‘global’ e do ‘local’ desmentiram a ideia anterior da fatalidade da monocultura”.

Bhabha também ajuda:

O que está em questão é a natureza performativa das identidades diferenciais: a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente (...) se abrindo, retraçando as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença (BHABHA, 2002, p. 301).

As identidades persistem, mas a duras penas, especialmente as que não encontraram os meios para ampliar (ou aperfeiçoar) as ferramentas de comunicação, mas isso vai ocupar novos debates nesta mesma dissertação.

Enterrada a tese inicial que trata o hibridismo como objeto de estudo das ciências naturais, cabe assimilar os novos parâmetros estabelecidos pelas ciências humanas. Kern (2004) utiliza Peter Burke para vaticinar que a globalização faz com que ninguém esteja imune à hibridação social, interferindo em todas as culturas no mundo. Há, segundo Burke (2003) uma diferença que merece destaque. Quando o intercâmbio cultural se dá com a consciência dos homens ele pode ser dos tipos apropriação e acomodação. Crioulização<sup>31</sup> e hibridação definem o intercâmbio inconsciente, quando o sujeito internaliza as mudanças sem estrutura para reagir.

---

<sup>31</sup> Termo que simboliza a adoção de uma língua estrangeira por uma comunidade que é a mescla com seu próprio idioma. Isto gera uma até mesmo uma gramática mais ou menos diferente dos dois originais. Os estados do Sul do Brasil, especialmente o Rio Grande do Sul, ante a proximidade geográfica e cultural com Argentina e Uruguai, por

O intercâmbio consciente guarda para si a boa vontade de receptor e emissor em negociar sob a lógica do acréscimo. Este intercâmbio acontece em condições de equilíbrio e é sempre bom, tanto para quem recebe quanto para quem dá, porque há uma pista dupla por onde circulam valores culturais assimilados por ambas as partes. O intercâmbio inconsciente, no entanto, não se reveste desta característica magnânima e merece ser combatido, porque a tendência é de que um valor subjugue o outro. Alguém sairá irremediavelmente perdendo, pois não restará nada de si e isto compromete a manutenção de identidades. A questão não é a pureza racial ou social; tem a ver com a manutenção das diferenças que juntas fazem a raça humana mais interessante. A despeito de resistências observadas em determinadas nações e estados, praticamente ninguém mais aposta na possibilidade de raças puras no mundo, pois a transferência de genes, conhecimento e cultura intensifica-se nestas últimas décadas facilitada pelo aperfeiçoamento dos meios de locomoção e comunicação.

Fronteiras físicas ou imaginadas não resistem às interações, como bem relata Müller (2000, p.361), que estudou comunidades fronteiriças na região Sul do Brasil com Uruguai e Argentina. Ela verifica que estes espaços têm características diferentes, “únicas e de relevância” por identificar tanto a integração de costumes, como também tensões permanentes devido às decisões político-administrativas dos governos nacionais. Ainda assim, chama atenção a intensidade da interação econômica e cultural proporcionada pelas características climáticas (no caso a agricultura e a pecuária) e pelos afazeres semelhantes (como a comida, a roupa, a dança, o canto). Isto, pelo fato de os países em questão serem nações amigas, transforma a realidade destas comunidades fronteiriças, que adquirem peculiaridades interessantes e únicas. Tudo dá para fazer e quase tudo dá para passar.

Um diálogo intercultural deve começar pela hipótese de que as culturas são sempre interculturais, mas também com o entendimento de que os intercâmbios e interpretações têm sido muito desiguais e hostis ao diálogo cosmopolita que aqui se defende (SANTOS, 2010, p. 82, tradução nossa).

A resistência à hibridização (ou hibridação) já levou muitas culturas ao desaparecimento. Mas talvez fosse o caso de lembrar a força do dito popular: ‘se não pode com o inimigo, melhor juntar-se a ele’. Esta, como outras tantas histórias e mitos populares, indica um caminho quando a ciência se atrapalha ou tem dificuldade para

---

exemplo, possuem inúmeros exemplos a que se refere o termo. (Definição adaptada do autor com referências da dissertação).

clarear o assunto; e este, aliás, tem sido o papel mais relevante do mito para a civilização, segundo Lopes (2009). Foi assim que agiram os negros, dominados e transportados como escravos para tantos países no mundo, e mesmo considerados sub-raça se mantiveram como nação e ainda seduziram os conquistadores com muito de sua cultura. O Brasil, que vem tentando pagar uma enorme dívida política e social que tem com os negros, é o maior exemplo de que os intercâmbios não são blocos monolíticos.

[...] O hibridismo é uma problemática de representação e de individuação colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes “negados” se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade – suas regras de reconhecimento. (BHABHA, 1998, p. 165).

Os saberes locais logram algum êxito neste processo de infiltração, sim, mas isso não se dá sempre, e quando acontece não guarda essências que representam tradições profundas e genuínas. Há uma filtragem. A cultura dominante escolhe propositalmente elementos que não firam e nem atrapalhem os negócios previamente estabelecidos pelo sistema. O que permanece da cultura local é o que pode permanecer, segundo a lógica estabelecida para o mercado capitalista, o que geralmente é o lado mau do processo hibridizador, pois desampara o local e coloca-o com um estranho no próprio ninho. Basta ver o nível de desconhecimento e desentendimento do cidadão comum para com os artistas e/ou valores que lhe são afeitos. Meneses, pesquisadora no Tocantins, ao estudar os conteúdos regionais em programas de televisão, identificou esta anomalia que tem o vértice justamente no tratamento que os veículos dão aos conteúdos culturais do local.

Se a questão do sujeito emerge nos contextos diferenciais, na construção discursiva da realidade social, muitas vezes a utilização dos conceitos de diversidade e hibridismo constitui-se em panos de fundo para explicações rasas e defesas democráticas esvaziadas de significados. Muitos programas das televisões públicas e educativas ou culturais relatam certas experiências culturais, no entanto como um universo exótico e distante. A diversidade, o hibridismo e a pluralidade, nesse viés, são vistos como signo do **exótico e do pitoresco**, destituídos de contextos histórico-culturais (MENESES, 2015, p. 45, grifo nosso).

Néstor Canclíni é uma das autoridades mais referenciadas em estudos culturais, especialmente relevante para *nosotros*, sulamericanos. No tronco teórico em questão, a hibridação, estão muitos de seus textos produzidos em contextos privilegiados que tem a partir da sua Argentina, do México (onde reside deste os anos 1970) e da América como um todo.

Canclíni não vê as nações do capitalismo tardio como impotentes ou de culturas atrasadas. Para ele, o Brasil é um dos melhores exemplos quando se observa a vasta produção cultural editorial, musical e no cinema, especialmente.

(...) el avance del masificación e industrialización de la cultura no implicó, contrariamente a lo que solía decirse, una mayor dependencia de la producción extranjera. Las estadísticas revelan que en los últimos años creció su cinematografía y la proporción de películas nacionales en las pantallas: de 13,9 por ciento en 1971 a 35 em 1982. Los libros de autores brasileños, que ocupaban 54 por ciento de la producción editorial en 1973, subieron a 70 por ciento em 1981. (...) Al mismo tempo que se da esta tendencia a la nacionalización y autonomía de la producción cultural, Brasil se convierte em um agente muy activo del mercado latinoamericano de bienes simbólicos exportando telenovelas (CANCLÍNI, 1990, pp. 289-290).

O Brasil ainda registrou melhoras após os períodos destacados pelo autor em grande parte, diga-se de passagem, por influência do governo nacional que editou leis como a Rouanet, em 1991, que criou um fundo para investimentos na cultura nacional. Outro aspecto relevante é que a globalização cultural vai redefinindo a estética das mais variadas artes e isto acaba influenciando o consumo mundial. A boa aceitação do cinema nacional, por exemplo, além de ser um reflexo dos investimentos em produção e mídia, também pode ser entendida como mais uma etapa da afirmação da estética hollywoodiana, haja vista que o padrão praticado hoje no cinema nacional (e com sucesso comercial) pouco lembra o Cinema Novo, que tinha clara influência europeia e que fez um movimento de contracultura no país entre os anos 1950 e 1960. Ou seja: a lógica de aliar-se com quem está vencendo, prevalece. As fitas de comédia ou de ação produzidas no Brasil em quase nada se diferenciam dos produtos norte-americanos da atualidade. E isso não é necessariamente uma crítica.

O pós-modernismo, como assevera Canclíni (1990, p. 307): “no es um estilo, sino la copresencia tumultuosa de todos, el lugar donde los capítulos de la historia del arte y del folclor se cruzan entre si y con las nuevas tecnologías culturales”. Para este autor, as culturas são todas de fronteira, ou seja, estão no iminente intercâmbio, perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento. Não que isso tenha efeito anestésico sobre as feridas e conflitos típicos de encontros inter-raciais, mas podem neste processo de desterritorialização e reterritorialização encontrar terrenos mais pacificados, porque se está também falando de arte, que flana acima dos conteúdos e interesses políticos ou nacionalistas. O intercâmbio proposto pelas indústrias culturais e as migrações não destroem ‘eus’, apenas estabelecem novos



conhecimentos que podem ser aproveitados com leituras e/ou releituras que aproximem os saberes, por mais variados que eles sejam.

Na busca pela reterritorialização os elementos das culturas de tradição precisam ser tolerantes no entendimento de Canclíni, e esta seria mesmo a situação ideal. Mas há outros interesses nesta acomodação, especialmente se estiverem em questão migrações geográficas, e isto nem sempre é levado em consideração na proporção necessária nem mesmo por pensadores como Canclíni. Quem chega e não tem recursos financeiros precisa se adaptar e a tendência, até pelo instinto de sobrevivência, e que seja mais paciente e se ajuste mesmo que a contragosto. Quando este sujeito irá mostrar-se com o que sobrar de sua cultura é uma incógnita, e talvez deixe isso guardado para sempre, restrito apenas à memória. O mesmo não acontece quando a reterritorialização acontece em condições mais favoráveis aos que tiveram que se deslocar. O *status* e a condição financeira permitem com que não só negociem melhor o que irão assimilar como também os tornam mais admiráveis por seus conteúdos, sendo por isso, eleitos rapidamente à condição de referência cultural.

Canclíni tem razão ao expressar que é preciso entender como a dinâmica própria do desenvolvimento tecnológico remodela a sociedade, coincide com movimentos sociais ou os contradiz. Nisso reside a alternativa, talvez a única. A cultura, qualquer que seja ela, precisa estar pronta e disposta para se socializar, nunca se esquecendo de reconhecer que toda tecnologia disponível precisa servir tanto a chico quanto a francisco; basta ser criativo e em alguns casos utilizar armas de proteção, no caso, leis, como já referenciado anteriormente.

Trazendo para este estudo, Tecno Sussa foi um projeto desenvolvido pelo cantor e compositor portuense Everton dos Andes e apresentado no *réveillon* de 2012, em Porto Nacional-TO. Este projeto teve como ápice o lançamento de um *Compact Disc* contendo músicas arranjadas com recursos sonoros de sintetizadores e *softwares* especiais, estranhos ao perfil do citado artista. A maioria dos textos (letras das obras) traz referências regionais, inclusive com conteúdos religiosos comuns aos festejos e folias que acontecem no Estado. Everton dos Andes é um dos mais expressivos artistas da denominada música regional e, além de artista e produtor cultural, é historiador e responsável por recolher dezenas de manifestações entre cantigas e danças folclóricas da cultura do Tocantins e inserir em suas músicas.

Um dos delineamentos teóricos que mais se ajustam ao conjunto das análises que serão tratadas neste destaque está em textos do inglês Raymond Williams, que

ajudou a introduzir os Estudos Culturais como campo de pesquisa. Estes estudos possibilitam analisar objetos culturais à luz de visões plurais encontradas nos campos da sociologia, da história, da literatura ou da própria geografia. O autor vê o próprio conceito de cultura como um conjunto bem maior de significados ligados às ideias, aos sentimentos e à vida humana. A cultura, para ele, representa um espaço para debates eternos e sujeita à revisão permanente. Williams alerta para a responsabilidade de todos que não se dão ao trabalho de compreender a profusão de mudanças (culturais) que ocorrem independente da vontade do sujeito. (...) “por vivermos uma cultura em expansão, despendemos muito de nossa energia lamentando esse fato, em vez de buscar compreender lhe a natureza e as condições” (WILLIAMS, 1969, p. 12).

Sendo fiel a esta lição de Williams haveria de se criticar as resistências que se apresentam nos movimentos que proclamam liberdade à criação. O autor previne para o que é contemporâneo, para o tempo vivido, para o que é determinado pelas experiências que se acumulam. São “os processos sociais” (WILLIAMS, 1969, p. 11) que atropelam o que é cultuado pela tradição, e estes processos se farão presentes no Techno Sussa, de Everton dos Andes, como se observará em seguida.

Todas as relações sociais compõem um ambiente cultural que precisa de canais para espargir o que se pensou, disse, produziu ou concluiu. Sabe-se que os conflitos neste ambiente são intensos e até inusitados em tempos pós-modernos. Valores, estética e novos padrões culturais fazem uma revolução por minuto nessa sociedade da informação. Ainda há que se considerar que no Brasil (mais ainda no Tocantins) este espetáculo da proliferação de canais e mensagens é algo que ainda se experimenta, fruto de uma “modernidade tardia” (ELHAJJI, 2004, p. 47). Em assim sendo, corre-se contra o tempo perdido, proporcionando atropelos e exageros neste emaranhado de possibilidades e tecnologias disponíveis. Todos sonham utilizar estes canais, poucos conseguem integralmente. Em Sociedade do Espetáculo, Debord (2013) é taxativo quanto à luta intestina que ocorre entre o tradicional e a novidade e que acaba desembocando nos processos comunicacionais.

Este, pois, é o xis da questão. O movimento histórico total recebe, permite e até estimula a inovação, mas conseguirá manter os predicados da tradição? E eles realmente importam para a manutenção dos enlaces sociais? O dilema é próprio da cultura, sobre o que se debruça gente do porte de Bauman que, em seu Ensaio sobre o conceito de cultura, traz à tona a dubiedade a partir do entendimento já conceitual da matéria.

A ambiguidade que importa, a ambivalência produtora de sentido, o alicerce genuíno sobre o qual se assenta a utilidade cognitiva de se conceber o habitat humano como o “mundo da cultura”, é entre “criatividade” e “regulação normativa”. As duas ideias não poderiam ser mais distintas, mas ambas estão presentes – e devem continuar – na ideia compósita de “cultura”, que significa tanto inventar quanto preservar; descontinuidade e prosseguimento; novidade e tradição; rotina e quebra de padrões; seguir as normas e transcendê-las; o ímpar e o regular; a mudança e a monotonia da reprodução; o inesperado e o previsível (BAUMAN, 2012, p. 10).

Se duvidoso já é na base, como criticar ou ignorar a naturalidade dos atropelos que se fazem no mundo real? Não há ordem a ser obedecida cegamente porque o homem permanece livre em suas escolhas. Há, entretanto, uma fragilidade a ser enfrentada e ela faz morada no caos, no confronto de duas ideias centrais: uma que condecora o homem que flana livremente e constrói seus universos culturais; e outra que afirma que a cultura só se materializa e se faz eficiente se for consubstanciada na rotina, “uma serva da ordem social” (BAUMAN, 2012, p. 13). Mas a ordem (ou desordem) não para, como tem de ser. E nem só de dilemas vive o homem, que faz suas próprias escolhas e se põe em marcha.

O dilema da identidade também aparece neste estudo. Bauman traz observações sobre isso na entrevista concedida a Benedetto Vecchi. O polonês alerta para a existência de um mundo de “diversidades e policultural” (BAUMAN, 2005, p. 17) como forma de indicar a extensão do problema.

O pertencimento e a identidade não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o pertencimento quanto para a identidade. (BAUMAN, 2005, p. 17).

Everton dos Andes sabe por experiência que esta questão não é pacífica. Em entrevista concedida ao autor no dia 04 de dezembro de 2016 ele aborda a luta pelo delineamento da nação tocantinense e, conseqüentemente, sua identidade. Entende o compositor que a criação do Estado de certa forma estimulou um processo interno de busca por afirmação da identidade que foi muito além das motivações socioeconômicas da época. Ele associa a cultura (a música, especialmente) ao discurso de que se utilizaram todos os que se envolveram com o movimento separatista.

Diferenciávamo-nos em aspectos diversos do povo goiano, e essa diferença se acentuava principalmente nos aspectos culturais, desde a linguagem à sonoridade e estilo de composição musical, nesse caso. De

modo que, precisávamos forjar nossa própria identidade cultural e sonora. (informação verbal<sup>32</sup>).

Muito embora reconheça todo o esforço que se fez e se faz para a estruturação dessa identidade, inclusive ele mesmo fazendo parte de quase todos os movimentos que aconteceram neste sentido, Everton não ignora a força do fenômeno hibridizador, citando Arnaldo Contier para afirmar que nada é exatamente autêntico. “As coisas são autenticadas. Na cultura nada há de permanente, a não ser a mudança” (informação verbal<sup>33</sup>).

Passados 24 anos da criação do Estado (2012 foi o ano de lançamento do projeto) a ousadia de Everton dos Andes está justamente na tentativa de fundir o tradicional (sussa) com o moderno (tecno). Ele quis trabalhar com a linguagem sonora das danceterias com um objetivo bem definido: atingir o público mais jovem que se faz presente nas baladas e apresentando letras com temas tocantinenses. “Os refrãos são basicamente os mesmos utilizados no CD Suciologia<sup>34</sup>, entretanto, com nova roupagem musical” (informação verbal<sup>35</sup>). Everton quis introduzir um elemento cultural local no conhecido ‘bate estaca’ das boates que, na opinião dele, é muito pobre na produção textual.

A ideia de construção simbólica e identitária permanece em ambas as produções, (**Suciologia e Tecno sussa**) embora uma seja mais tradicional e clássica, e a outra ultra-pop. Na verdade isso representa as variadas facetas do trabalho de um compositor versátil, que não conserva preconceitos musicais e está aberto ao experimentalismo que música contemporânea permite (informação verbal, **destaque nosso**<sup>36</sup>).

Aqui se faz adequado recorrer a alguns aportes teóricos que justificam a proposta de Everton dos Andes. Cabe também clarear os percalços enfrentados por quem se decide por este caminho. O historiador inglês Peter Burke traz contribuições interessantes. Para ele, não restam dúvidas de que hibridismo cultural gera perda de identidade, pois esmaecem as tradições e raízes regionais. Burke (2003) diz que, ao mesmo tempo em que os conceitos de “apropriação” e “acomodação” dão conta da ação consciente dos homens no intercâmbio cultural, os de “crioulização” e “hibridização” referem-se a modificações culturais inconscientes.

<sup>32</sup> Informação verbal dada pelo compositor Everton dos Andes, em 04 de dezembro de 2016.

<sup>33</sup> Idem à nota 32.

<sup>34</sup> O projeto SUCIOLOGIA foi gestado em 1994, lançado para a mídia em 1997 e executado em 2000, tendo como resultado um CD, e um Vídeo Documentário, homônimos. Essa pesquisa centrava-se na releitura da Sussa em diálogo sonoro que se aproximava da MPB, do baião, do samba e outras tendências afro-brasileiras. (Informações do autor).

<sup>35</sup> Idem à nota 32.

<sup>36</sup> Idem à nota 32.

Já pelo viés positivo, como sinônimo de encontro cultural, encoraja a criatividade e apresenta-se como inovador; enquanto o conceito propriamente dito de hibridismo é, para dizer o mínimo, “ambíguo” e “escorregadio”, à medida que “evoca o observador externo que estuda a cultura como se ela fosse a Natureza e os produtos de indivíduos e grupos como se fossem espécimes botânicos” (BURKE, 2003, p. 55).

Canclíni diz que as hibridações, em sua maioria, revelam uma cultura de fronteira (1992), pois desnudam o entrelaçamento a partir de um intercâmbio que se impõe naturalmente, quase que apolítico. Na concepção do antropólogo argentino, a representação do território encolhe em favor de arte mais generalizante, ao mesmo tempo em que ganha em amplitude e conseqüentemente em conhecimento. Canclíni opta por avaliar as práticas culturais mais como atuações e menos como ações, ou seja, não as vê como “intervenções efetivas nas estruturas materiais da sociedade” (CANCLÍNI, 1992, p. 30). Para o autor, a força das mídias tradicionais foi esfacelada e perdeu-se ante os novos veículos porta-vozes de necessidades, movimentos e produtos culturais.

Bhabha entende que o hibridismo estabelece-se com certo conforto, pois não assume a responsabilidade de resolver querelas; “não tem uma tal perspectiva de profundidade ou verdade para oferecer” (BHABHA, 1998, p. 165). Nisso estaria sua fortaleza, pois se apresenta como possibilidade, ou como a alternativa para o que irá sobreviver, nem que seja pela infiltração na trincheira inimiga para finalmente lhe modificar a forma.

O hibridismo é uma problemática de representação e de individuação colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes “negados” se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade – suas regras de reconhecimento. (BHABHA, 1998, p. 165).

A vitalidade estaria na composição, na transgressão e na transversalidade cultural. Gêneros e categorias sairiam fortalecidos e imunes, como os cães vira-latas, que são seres que personificam em vida a hibridez saudável justamente porque não lhes pertencem os limites entendidos como naturais.

Um dos mais respeitados pesquisadores de música popular brasileira, José Ramos Tinhorão, não observa o quadro com a mesma complacência e otimismo:

(...) a preocupação com as trocas é uma desculpa do alienado. A cultura do mais desenvolvido sempre predomina. Por que a influência então não é de duas mãos? Por que nos Estados Unidos não têm choro, samba, já que as influências seriam naturais? Aqui tem tudo deles. (TINHORÃO, acesso em: novembro de 2016).

O pensamento de Tinhorão considera a dimensão da indústria da comunicação que se traduz em poder sobre as sociedades periféricas. O domínio por ele citado se faz pela padronização, produção em série e repetição. Estes itens ditariam as regras dos conglomerados econômicos. Mattelart também aborda a questão sob o mesmo prisma

Contrastando com a visão economista de um mundo unificado pelo livre comércio, surge a ruptura entre sistemas sociais específicos e um campo econômico unificado, entre culturas singulares e as forças centralizadoras da ‘cultura global’ (MATTELART, 2000, p. 149).

Assim como Mattelart, alguns cientistas sociais brasileiros demonstram ceticismo sobre o horizonte plural travestido de democrático e pós-moderno. Gláucia Renata Gonçalves escreve em tom ainda mais duro em seu artigo denominado Pós-colonialismo, império e globalização: dois pratos da balança,

(...) agarrar-se a metáforas de hibridismo e ao multiculturalismo, como boia salva-vidas, tão-somente nos manteria à deriva por mais tempo no oceano da circulação de mercadorias que atende a uma demanda de diferenças culturais. (GONÇALVES, 2002, p. 136-137).

Um dos pensadores mais portentosos da identidade cultural no período pós-moderno é o jamaicano radicado em Londres, Stuart Hall. Ele reverbera com lucidez questões que perpassam pelas questões sociais e políticas, especialmente da Europa, lugar de onde falou. Para Hall, nestes últimos anos houve um recrudescimento das questões nacionalistas que causariam espanto até em Marx e seus seguidores linha dura. “A globalização não parece estar produzindo nem o triunfo do ‘global’, nem a persistência, na sua velha forma nacionalista, do ‘local’” (HALL, 1999, p. 97).

Ciente das dificuldades e do pensamento dos ideólogos, o compositor tocantinense não se intimidou com as possíveis críticas ou entreveros. Sabia, entretanto, que uma das maiores barreiras e a primeira delas seria comunicar o que acabara de fazer. Viu uma oportunidade de chegar ao público por meio de canais de comunicação. Segundo ele, todas as mídias possíveis foram utilizadas: rádio, TV, jornais, artigos e mídia virtual. Mas Everton reconhece que o material não foi produzido no nível ideal para impor-se e impactar no mercado. “Precisaríamos de uma produção visual no *clip* mais arrojada; inserimos apenas alguns recortes de shows, sem maior impacto ou uma qualidade de vídeo adequada” (informação verbal<sup>37</sup>).

Neste contexto torna-se imprescindível um mínimo de compreensão sobre o mundo dos que intermediam a produção e o consumo. São profissionais com

---

<sup>37</sup> Idem à nota 32.

conhecimentos específicos sobre como transformar cultura restrita aos guetos em produtos de alto consumo. Há também os que fazem funcionar a engrenagem da propaganda dentro de uma lógica, com métodos reconhecidos e comprovados que encorpam, inclusive, os elementos componentes dos estudos culturais.

Os intermediários culturais, na verdade, não são pessoas pura e simplesmente, mas um “conjunto de atividades que asseguram a distribuição, a difusão e a divulgação das produções culturais” (FERREIRA, 2012, p. 40). Esses intermediários exercem um papel ímpar no processo e não podem ser ignorados. Ao artista cabe quando muito a criação; e ainda esta, se não estiver perfeitamente enquadrada nos preceitos mercadológicos do momento, corre sério risco de ser modificada pelos intermediários. A força deles está no fato de serem conhecedores dos canais que ligam a obra ao público receptor. São raros os artistas que dominam ou dispõem das ferramentas necessárias para fazer funcionar esta etapa do processo. A posição desses intermediários é, portanto, estratégica.

A publicidade tem os elementos para fazer o contato entre o que se fez produto e o mundo que consome. É o chamado fluxo publicitário que articula essa aproximação. “(...) vemos que, entre a economia e a cultura, a publicidade influencia estruturalmente o consumo dos receptores e, simultaneamente, tem sua configuração influenciada pelas realidades, desejos e valores destes sujeitos” (PIEDRAS; JACKS, 2006 p. 12). A frase cunhada pelo executivo que revolucionou os negócios da MTV no mundo por mais de 20 anos dá a noção exata da importância que assume a publicidade no sucesso de qualquer empreendimento. “Nem mesmo o melhor produto do mundo, se estiver no fundo da carroceria do caminhão, terá valor” (ROEDY, 2011, p. 52).

É preciso, também, colocar luz sobre as complexas negociações que se desenvolvem para mercantilizar os produtos culturais nos ambientes urbanos. Há uma luta surda entre (i) o que é produzido e convalidado pela indústria cultural, que encontra espaços generosos (mas não gratuitos) entre todos os veículos de comunicação, especialmente nos mais tradicionais e poderosos como a televisão e o rádio, e (ii) os produtos que ainda lutam para conseguir espaço por meio de divulgação independente. É neste ambiente inóspito que Everton precisou transitar. E como divulgador independente, o que se revela muito mais ingrato.

A força dos processos de gestão para a operacionalização desses produtos é o que faz internalizar a ideia de que a satisfação total somente se dá pelo consumo dos bens e serviços culturais devidamente anunciados. O fenômeno, que não é novo,

recrudescer a cada revolução na ciência como a que acontece em setores de ponta, citando aqui a tecnologia da informação. A ciência, aliás, é subalterna do capitalismo e não lhe trai. Torna-se mais fácil entender o porquê da estandardização que se consolida como alternativa para atender às demandas que a própria indústria comanda.

Apesar das pesadas críticas à indústria cultural pela asfixia que impõe às produções menores que estão fora das *majors*<sup>38</sup> e distantes do ciclo virtuoso da grande indústria, ainda assim, é justamente mirando este processo de planificação e estandardização que se esperam dias melhores para a produção musical tocantinense.

Explica-se.

Não dá para ignorar a lógica imposta e hoje predominante no meio fonográfico. Mesmo sem usufruir por ora dos espaços considerados ideais na mídia para atingir a publicização almejada, as produções dos narradores locais que se apresentam nos veículos alternativos ou em escassos espaços da mídia predominante estão todas elas já perfeitamente enquadradas às estruturas ditadas pela indústria cultural.

Sobre a intermediação e a publicidade, o Tecno Sussa de Everton dos Andes praticamente não saiu do lugar, muito embora o artista aluda alguns esforços pontuais em ao menos três cidades: Porto, Palmas e Gurupi.

O mercado recebeu muito bem a novidade, causando inclusive surpresa, visto que muita gente desconhecia as diversas facetas da minha composição; estavam mais habituados às canções mais cult. Posso afirmar isso em função da grande quantidade de solicitações que os ouvintes faziam tanto nas rádios de Porto, Palmas, Gurupi, etc., bem como, pela quantidade de trabalhos acadêmicos que manifestaram interesse pelo trabalho enquanto objeto de análise e pesquisa. Por outro lado, há também o setor conservador que vê esse tipo de experiência como uma tentativa de desconstrução da originalidade da Sussa, e que esse tipo de experimentalismo desvirtua a cultura tradicional. Obviamente, não concordo com esse raciocínio, embora o respeite. (informação verbal<sup>39</sup>).

É pouco, diante do que poderia significar e contribuir para desconstruir o gueto a que está restrita a produção musical do Estado. Mas Everton justifica com o fato de não ter tido qualquer apoio. A gravação, barata, ele conseguiu custear com recursos próprios; mas as etapas seguintes, tais como prensagem, material gráfico, material de divulgação e shows ficaram apenas na possibilidade. Houve a promessa de uma emenda parlamentar de um deputado estadual que chegou a ser aprovada na Assembleia

---

<sup>38</sup> Empresas ou corporações multinacionais que comandam o sistema de produção e distribuição de bens culturais. (Informação do autor).

<sup>39</sup> Idem à nota 32.



Legislativa, mas mesmo com toda documentação providenciada junto à Secretaria de Estado da Cultura; mesmo com assinatura do governador do Estado, não foi paga.

Num gesto de confiança no Estado, lancei mão de minhas poucas economias e arqueei com todo o custo, na certeza de que seria reembolsado, mas até hoje o Governo do Estado do Tocantins, não honrou o compromisso de pagar a dita emenda que já estava empenhada, conforme documentos que guardo até o presente momento (juntamente com cópias do CD, Capa, folder, banner, cartazes, registro fotográfico dos shows de lançamento nas cidades de Gurupi e Porto Nacional) para comprovar o descompromisso da gestão pública em relação à cultura e seus compromissos formais do Governo do Estado do Tocantins. O não compromisso do governo impossibilitou a execução e outras ações que pretendíamos desenvolver como estratégia de ocupação do mercado através da divulgação sistematizada (informação verbal<sup>40</sup>).

Independente do insucesso midiático ou comercial, do projeto restou caracterizado o esforço em determinar um novo espaço para uma minoria. Sim, porque se o Techno não é minoria cultural, os temas regionais que estão no CD o são. Everton dos Andes ressalta ainda a notoriedade que a ideia adquiriu junto ao “meio popular e acadêmico ao ser contemplado no Projeto 21, que documenta peculiaridades da cultura do Estado” (informação verbal<sup>41</sup>).

O Tecno Sussa difere inclusive da produção que normalmente apresento em CDs ou festivais. Entretanto, o considero que o a ideia do Tecno Sussa nasceu em 1998, no Festival CANTOCANTINS, quando defendi a música NEGRA FOLIA, que, em minha humilde opinião, constitui-se como uma das composições mais completas não apenas da minha obra, mas também de toda a discografia do Tocantins. Essa música mistura Sussa, rock e blues. Criei os arranjos dessa canção e apresentei-me no festival Cantocantins com uma VIOLA DE BLUESRITI (BURITI), inovando com a introdução desse singelo instrumento tradicional em nossa região. O refrão tem: “Sussa é blues, ou Sussa é rock... Sussa é pedra de bodoque. Lá vem chegando os tambores, tambores, tambores...” (informação verbal<sup>42</sup>).

A própria razão é possuidora de muitas contradições, ensina Kant. Talvez isto explique o ser humano inquieto, proponente, reformador de conceitos, métodos e práticas, algumas delas profundamente contrárias ao que a razão, se tivesse senso comum, diria ser adequado. Há uma agradável ditadura da intuição que vem na esteira da sensibilidade. E esta é mais uma lição de Kant, o filósofo alemão. Não há mesmo razão para a imobilidade, e é nesse ambiente que emerge desafiador o empirismo, ‘sopro’ que dá vida ao novo (ou modificado) e que se assume como semente na aridez

---

<sup>40</sup> Idem à nota 32.

<sup>41</sup> Idem à nota 32.

<sup>42</sup> Idem à nota 32.

de terrenos que têm suas próprias lógicas, como é o caso do capitalismo, que ao mesmo tempo em que é ávido por novidades não perdoa ao estranho que chega sem as apresentações e permissões de praxe.

No mundo moderno, as forças produtivas do capitalismo foram as grandes responsáveis pelo aprofundamento das desigualdades e deformações sociais que apareceram sob a forma de maus hábitos sociais adquiridos, tais como: racismo, xenofobia, guerras etc. Os efeitos deste tipo de capitalismo ainda permanecem até esses dias pós-modernos. Contra eles a sociedade se mobiliza para minimizar as diferenças a partir de novos entendimentos, que tentam fazer ver que há positividade na aculturação, que estaria permitindo o livre trânsito das manifestações culturais. É como tentar fazer entender que a aldeia global é democrática e serve a todos utilizando um formato padrão.

Apesar da manutenção do quadro inquietante as sociedades atuais se esforçam para superar as barreiras que foram impostas pelas disputas inter-raciais e entre nações. Os esforços dão resultado e, se não geram mudanças drásticas, ao menos sutilmente vêm alterando comportamentos. Os aspectos culturais são a tônica destas mudanças. É por eles que se percebe a força positiva das mediações e o nível de entrelaçamento que as sociedades experimentam atualmente.

Elias escreveu em *A Sociedade dos indivíduos* que nem ela (a sociedade) nem o indivíduo permanecem inalterados em uma solidez sem fim diante dos contatos e interações; e que há um processo constante que modifica a ambos sistematicamente.

As ideias de cada um dos parceiros podem mudar ao longo da conversa. É possível, por exemplo, que eles cheguem a um certo acordo no correr da conversação. Talvez um convença o outro. Nesse caso, alguma coisa passa de um para o outro. É assimilada na estrutura individual das ideias deste. Modifica sua estrutura e, por sua vez, é modificada, ao ser incorporada num sistema diferente. O mesmo se aplica ao surgimento de uma discordância durante a conversa. Nesse caso, as ideias de um interlocutor penetram no diálogo interno do outro como um adversário, assim impulsionando seus pensamentos (ELIAS, 1994. p. 29).

As ideias se misturam e se espalham gerando situações novas que nascem das interlocuções. E mais ainda: cada um dos dois (ou dos que estejam em colóquio) sai dali com ideias que não tinha até então e passa a ser o portador de novidades para diálogos posteriores. Este é o “fenômeno reticular”, no dizer de Elias (1994. p. 29), que vai moldando e alterando entendimentos continuamente. O homem é, então, ser em eterna construção e não tem nada de sólido no cabedal de experiências? Kant filosofa sobre o conhecimento que se tem (e que se espalha) centrado nas experiências vividas,

mas ele também não ignora que parte do conhecimento humano possa vir com a participação decisiva da sensibilidade dos sentidos.

Associe-se aí a ideia que se tem sobre cultura como fenômeno efervescente, que não se aquieta e que se mantém em permanente estado de absorção e de evolução. Se para a indústria o quadro se revela atraente já que sugere o aumento nos ganhos idealizados pelos interesses estritamente capitalistas, para a sociedade humana o quadro não é tão simples assim, pois cultura de alguma forma parece estar ligada às artes, à educação e aos benefícios destas para o conjunto social.

O projeto de Everton dos Andes revela a gana pela inserção na ordem mundial globalizada. O reconhecimento do público estava acima, no caso analisado, da expectativa de retorno financeiro. O artista atuou com sua arte sob concessões relevantes, e mesmo assim não obteve êxito. Deduz-se que a integração não é um processo fácil quando se trata de produto cultural; conclui-se que a comunicação não é tão democrática como o diz o minimalista que subdimensiona o poder do dinheiro, e que a cultura regional ainda padece pela submissão a que está exposta pelas grandes corporações.

## 5. A MÚSICA EM SI E OS MERCADOS

### 5.1 Abordagens iniciais

Como já se deixou ver, esta dissertação tem como espinha dorsal uma análise crítica sobre obras musicais escolhidas a partir de critérios que sugerem previamente a existência de um DNA identitário, o que será visto no próximo capítulo. As obras têm elementos que podem ser interpretados como elos entre passado, presente e futuro da nação que se forma no Estado do Tocantins. Neste capítulo, como um trem, o estudo faz uma parada para que sejam embarcados mais dois passageiros: a música e o mercado. A abordagem não será necessariamente profunda, afinal não é a música enquanto tal que interessa ao estudo. Sobre o mercado, de uma forma em geral já se vem tratando do assunto em outros capítulos. Neste item interessa mais o que acontece(u) na região a partir da publicação e realização de editais e festivais; como isso movimentou a cena local e que consequências trouxe para o processo de sedimentação da identidade tocantinense. Para cumprir esta etapa serão avivados alguns desses editais ou festivais que tiveram claramente o objetivo de viabilizar a expressão cultural local. Não há o que se falar aqui em gêneros ou gosto musical pessoal como se há de convir, mas sobre a evolução na forma de produzir a música e sobre conexões que se estabelecem entre os personagens que atuam desde a base criativa até o consumo.

A música de uma forma em geral tem importância na vida das pessoas enquanto canal de comunicação, e são comuns os relatos dos que se deixam convencer nas mais diversas situações embalados por magnéticas canções ou por letras arrebatadoras. Estes relatos vão desde as mais elementares e juvenis fantasias amorosas até o chamamento para embates bem mais relevantes, como os conteúdos que concitam às batalhas ideológicas. Almeida, por exemplo, enfoca a importância da música de protesto como forma de combater o golpe militar de 1964 no Brasil. “Sobretudo nos festivais, a canção engajada se legitimou enquanto modelo musical não alienado e, ao mesmo tempo, mostrou-se um artigo de consumo promissor” (ALMEIDA, 2005, p.30).

A música e o ser humano são dependentes: este daquela e vice versa. A construção e a execução da música dependem do homem, que se utiliza de mil meios e instrumentos para externá-la; o homem, em determinadas situações ou pressões, só consegue dizer-se com a ajuda da música. O fascínio desta relação e a fortaleza do elo são, por vezes, inexplicáveis ou incompreensíveis.

Para a confecção deste capítulo foram escolhidas para compor o debate três publicações: a obra de Othon Jambeiro (1975), que trata justamente das condições de produção que fazem com que determinadas músicas sejam veneradas pelas massas; o livro de Marcia Tosta Dias (2000) que desvela o mercado brasileiro da indústria fonográfica assinalando a força inquestionável deste mercado sob a influência das fusões e das produções consideradas independentes; e a dissertação da educadora Jéssica Raquel Rodeguero Stefanuto (2014) que, baseada nas concepções de Adorno, busca o sentido da música enquanto fetiche e seu caráter formativo (ou não) em contato com o ser humano.

## 5.2 Vicissitudes da produção

A década de 1970 foi marcada por muitas revoluções no campo cultural, especialmente pelo desenvolvimento do rádio, da televisão e da produção de fonogramas (LP's e fitas magnéticas). Isto compunha um pacote instituído em nível mundial que cumpriu à risca metas impostas pelo que se pode chamar de cultura 'das e paras as massas'. As canções ocuparam papel de destaque nesta engrenagem, e elas foram devidamente 'empacotadas' para convencer os homens-massa, dito assim por Jambeiro (1975). A produção e a difusão eram poderosas e se deram por vários meios, com destaque para o rádio, TV, cinema e imprensa. A canção como elemento de entretenimento fez um excelente trabalho para os que sempre almejavam dispor todos sob uma mesma ordem: a ordem do consumo que, indiferente à estética, identidades e questões regionais igualou os desiguais.

Nos anos setenta, mais do que nos dias atuais, a composição musical destinada a se tornar 'de massa' estava obrigada a passar por um processo meticuloso que envolvia edição, gravação e execução. Havia os processos menores postos em marcha até se chegar à conclusão do que foi planejado, qual seja, o sucesso de público e de renda, mas todos eles estavam ligados ao topo que era representado pelo editor, o gravador e meio de execução.

Estas três entidades parecem agir entrosadas umas com as outras, formando um processo paralelo de comunicação, onde a editora assume o papel do emissor que cabe ao seu contratado, o compositor; a gravadora, o de meio para a editora e emissor para os "mass media"; e estes o de meio para o público (JAMBEIRO, 1975, p. 138).

A gravação era naquela época a etapa mais delicada por ser altamente dispendiosa, fato que, conforme abordado nesta dissertação, acabou sendo superado

pelos recursos tecnológicos que foram disponibilizados com o tempo. A gravadora ditava as coordenadas a serem seguidas pelas editoras, que só se colocavam em marcha ante o sinal verde daquela. Hoje em dia, a situação se inverteu bastante, o que explica a derrocada de gravadoras tradicionais. As editoras se fortaleceram assumindo papel de maior relevância na escolha e registro das obras; na coordenação dos produtos a serem adquiridos e lançados num mercado cada vez com mais meios alternativos tanto em nível de áudio como em vídeo; e espalhando sua influência em todos os territórios do mundo. Maestros, bandas, execuções ao vivo foram aos poucos sendo substituídos diante da frenética deste novo mercado, que passou a focar menos na perenidade da obra e mais em músicas de temporada. Outro nicho de mercado dominado pelas editoras é o da cobrança dos direitos autorais a partir de execuções públicas em todos os meios de comunicação, especialmente nos de massa.

Jambeiro faz outra abordagem relevante a esta dissertação. Ele afirma que a denominada canção de massa não guarda qualquer necessidade de envolver o homem, suas origens ou necessidades funcionais na obra que vai para o mercado, embora às vezes isso aconteça. “O objetivo da canção dos nossos dias parece ser, acima de tudo, o divertimento e a emoção” (JAMBEIRO, 1975, p. 146). A constatação é de 1975, mas parece bem atual. O ser humano, numa avaliação bem rápida, cada vez mais amplia o valor que dá ao divertimento e às emoções. E a indústria aproveita-se disso. Não está claro que haja um acordo para nivelar por baixo diversão e emoção, mas também parece óbvio que a indústria cultural não gasta um tostão sequer para ver além dos números e estatísticas que ela mesma proporciona.

Sobre canções vistas como mercadoria Umberto Eco diz: “A canção de consumo se dirige cada vez mais para o produto ‘pensado para a gravação’ e não mais pensado, cantado e, em seguida, gravado” (ECO apud JAMBEIRO, 1975, p. 147). Ao pensar para a gravação ficam definidos os privilégios do sistema indústria-comércio, que limitam e muito os impulsos da criação especialmente das canções que podem ser denominadas como regionais, tradicionais ou folclóricas. Aos compositores que não estão nos espaço das *majors* resta a árdua missão de gravitar num espaço exíguo sem maiores expectativas.

Como compositor, está-se ciente, pois, da má qualidade do ar que respiramos e, procurando salvaguardar a consistência do fazer musical, recorre-se constantemente ao trabalho *tête-à-tête*, disseminando, como um militante, nos mínimos espaços que lhe sobram, de boca em boca, os feitos e as ideias em que consistem suas obras. Em situações emergenciais e quase sempre marginais, apela a uma respiração boca a

boca e, em estratégias didáticas, de ouvido a ouvido, como em um programa mínimo que deseja reviver não o toque do tambor, mas antes os pulsares de inventivas investidas. Parte-se do pressuposto de que se existe uma propriedade que não deve ser expropriada, esta é o cérebro que pensa e coordena os pulmões, corações, bocas e, sobretudo, ouvidos (MENEZES, 2011, p. 25).

Não restam dúvidas de que os reconhecidamente bem-sucedidos artistas no mercado fonográfico durante o período que fez parte do estudo de Jambeiro (1975) fizeram concessões. Identidades foram sufocadas em nome da manutenção de *status* determinados pela indústria cultural. Roberto Carlos foi ícone construído pela indústria fonográfica brasileira e em seu nome vendeu-se de tudo um pouco, inclusive, música. Mas houve também os malditos que não se renderam. Entre eles Tom Zé, Sérgio Sampaio, Itamar Assunção, Walter Franco e Luiz Melodia. Estes representavam inúmeras tendências musicais de um país plural. Também cantavam o amor e se divertiam, porém, às vezes destilavam seus venenos contra o sistema sempre adornados por peculiaridades típicas de suas identidades culturais.

Uma figura recebe tratamento especial na obra de Dias (2000): a do produtor musical. De certa forma, este profissional assumiu grande parte das complexas e poderosas funções exercidas pelas gravadoras no período que antecedeu as transformações que ocorreram a partir dos anos 90 que se seguem nos dias atuais. O produtor musical “concilia interesses diversos, tornando o produto musicalmente atrativo e economicamente eficiente” (DIAS, 2000, p. 91). E para quem exatamente trabalha o produtor musical? E de que interesses se está falando? A resposta é simples: ele trabalha para a indústria fonográfica que se adaptou à nova realidade. É este profissional quem comanda hoje uma estrutura que envolve o que outrora estava dividido entre editora, gravadora e demais meios. O produtor musical influencia até no processo mais complexo de toda a estrutura da indústria fonográfica, que é a divulgação. Dias (2000) acentua:

O trabalho do produtor musical tem dimensão ampla e se realiza em várias etapas do processo. Coordena todo o trabalho de gravação, escolhendo os músicos, arranjadores, estúdio e recursos técnicos. Pensa na montagem do disco, na sequência em que as músicas devem ser apresentadas e escolhe as faixas de trabalho (músicas que serão usadas para a divulgação nas rádios e na televisão). Cuida também para que seja cumprido o orçamento destinado ao projeto. Os setores de marketing e vendas precisam, muitas vezes, da orientação do produtor para que possam otimizar seu trabalho, considerando a natureza do produto e o seu público preferencial (DIAS, 2000, p. 91 e 92).

Isto quer dizer basicamente que a figura do produtor é a daquele elemento que tem a responsabilidade de transformar música em algo lucrativo, e quanto mais espaço e fôlego ele tiver para mandar seu produto para públicos cada vez maiores e plurais mais o mercado o valorizará. Aí está uma capacidade nem sempre apreendida pelos compositores ou produtores regionais, que é a de que há uma linguagem mundializada da cultura e que eles precisam fazer uso, adaptando o seu ao dos outros. Obedecendo tendências pós-modernas, a produção musical vem se desterritorizando, o que torna comum a participação de artistas e/ou produtores regionais em obras concatenadas por grandes centros geradores destes conteúdos. Um exemplo bem recente pode ser encontrado nos Jogos Mundiais Indígenas, que aconteceu em Palmas no ano de 2015. A canção Celebração dos Povos, aprovada para ser a música-tema dos Jogos foi composta exclusivamente pelo tocantinense Genésio Tocantins, um dos mais importantes compositores da música local. Genésio não pode aproveitar do momento sozinho. A obra, que foi inicialmente produzida pelo também tocantinense, Paulinho Braga, acabou recebendo ‘o dedo’ de outros produtores e até a interpretação da baiana Margareth Menezes. Genésio ficou com papel menor na interpretação e a obra não recebeu da organização a divulgação merecida, fato que revela a fragilidade dos conteúdos e personagens locais quando se trata de ‘negociar’ seus espaços no mundo da mídia.

Na dissertação da educadora Jéssica Stefanuto (2014) a música aparece como elemento formador que utiliza ferramentas poderosas. Stefanuto vai a Adorno para discorrer sobre o conceito da música enquanto fetiche. Adorno afirma que o fetiche se caracteriza pela existência de músicas sem alma com o objetivo de compor ambientes ou animar grupos, sendo transportadas e executadas em equipamentos sonoros estéreos, porém estéreis, no sentido de que não dão frutos, infecundos.

A música não é pura e simplesmente ideologia, mas é ideológica apenas à medida que constitui uma falsa consciência. Em virtude disso, a Sociologia da Música teria seu lugar de atuação nas fendas e brechas do acontecimento musical, desde que não sejam atribuídas unicamente à insuficiência subjetiva de um compositor particular. Ela é crítica social por meio da crítica artística. Onde a música é frágil, antinômica, mas encobre isso através da fachada de concordância em vez de apenas suportar as antinomias, ela é ideológica de fio a pavio: encarcerada ela mesma na falsa consciência (ADORNO, 2011, p. 150).

A música como mercadoria a ser consumida obedece a um processo mecânico e estandardizado, assim Adorno vê a música popular. As estruturas são pensadas para que cheguem e causem o efeito desejado no ouvinte. O processo se reproduz até que este ouvinte demonstre algum tipo de fadiga, que precisa ser rapidamente identificada pelas



*majors*. Alguns gêneros experimentados no mercado têm a vida abreviada quando não emplacam. Sim, o mercado também comete equívocos, mas age sempre com rapidez para substituir os fracassos. Sobre a música dita popular, cabe um esclarecimento de Adorno, reproduzido na obra da Stefanuto. Não deve ser chamada de popular a música folclórica, produzida e consumida apenas nas regiões. Para Adorno, popular é a música feita sob as condições do mercado, que tem como finalidade chegar a grande massa. A linguagem destas músicas não pode ter grandes novidades, ou guinadas estruturais que impactem radicalmente o ouvinte. Tudo tem que parecer muito natural e não há espaços para radicalismos, ao mesmo tempo em que determinadas particularidades da obra podem tranquilamente ser valorizadas. A regra para a manutenção do domínio do mercado sobre o gosto da massa, segundo Adorno, é a repetição e a ocupação de todos os espaços possíveis em todas as mídias. No caso, “a função da música se reduz a criar a ilusão (...) de que algo ocorre e se transforma” (ADORNO, 2011, p. 129). Stefanutto (2014, p. 63) acrescenta que “o objetivo dessa técnica é amolecer a resistência do ouvinte”.

A eficiência da música enquanto canal de comunicação encontra exemplos bem candentes. É por demais reconhecida a força da música e cultura baianas tanto no Brasil quanto no exterior, especialmente em alguns países europeus; os gaúchos se representam em sua música, assim como os nordestinos; há uma gama de elementos culturais que se aproveitam da música como canal de comunicação. E isto tem demonstrado eficiência a toda prova. A MTV ainda é citada como um dos melhores exemplos neste mundo globalizado de como empreender com música, e a receita foi dada por seu CEO Bill Roedy, contratado no final dos anos 80 com a missão de tornar aquele canal de televisão popular no mundo, revolucionando a indústria cultural por meio da música. “Queríamos que um jovem de 16 anos em Belgrado ouvisse as bandas mais populares da Escandinávia. (...) às vezes filmávamos bandas locais ou fazíamos um especial em uma cidade” (ROEDY, 2011, p. 91). A MTV aproveitou a expansão da TV numa época em que o vídeo clip adquiriu grande poder de sedução e influência. “Tínhamos o poder de criar hits e mudar vidas; alguns dos promotores de discos independentes fariam qualquer coisa para que o videoclipe fosse exibido” (ROEDY, 2011, p. 93).

O conceito básico por trás do mundo da mídia permanece inalterado desde a época em que eu vivia e trabalhava em Miami: a capacidade de transmitir imagens e sons pelo ar para que inúmeras pessoas possam vê-las e ouvi-las exatamente ao mesmo tempo. Esse é o milagre que mudou

o mundo, que nos permitiu assistir aos desenrolar da história e, em alguns casos, que possibilitou que as pessoas a fizessem acontecer. O que mudou e continua mudando foram os sistemas de entrega, a forma de distribuição do conteúdo e a capacidade de o espectador escolher aquilo a que assistir, e quando (ROEDY, 2011, p. 256).

Os povos que se representam por suas músicas se afirmam diante dos demais agrupamentos sociais e culturais. E há uma negociação visível entre todos os que estão expostos e dispostos à interação.

### **5.3 Os grandes festivais do Tocantins**

Os festivais de música em seus formatos tradicionais, do tipo competição, ocuparam lugar de destaque na formação de artistas e plateias. No Brasil, a partir da segunda metade dos anos 60 e durante as décadas de 70 e 80 os festivais brilharam como canais a popularizar canções. Estes festivais eram transmitidos em rede nacional de televisão e logo em seguida as obras chegavam ao mercado fonográfico por meio das gravadoras que mantinham contrato com os produtores dos eventos. Nas cinco regiões brasileiras o exemplo foi seguido com festivais de portes variados, sempre com o objetivo de apresentar novidades a seus públicos.

Com a revolução tecnológica que democratizou os espaços para a divulgação de obras musicais os festivais foram gradativamente perdendo espaço para a rede mundial de computadores. Ainda assim, para um estado constituído em 1988, o Tocantins viu no formato tradicional uma oportunidade para encontrar e divulgar seus narradores.

O primeiro grande evento aberto à população tocaninense que revelou a intenção de demarcar território tendo a música como vetor das identidades foi, neste sentido, um festival de música: o 1º Cantocantins, realizado no final do ano de 1993. Este festival assumiu a responsabilidade de difundir e/ou encontrar o cancionário local e foi realizado em duas etapas: em Gurupi e Araguaína simultaneamente no dia 14 de novembro (dia do aniversário de ambas as cidades) com a participação das classificadas na pré-seleção; e a finalíssima, em Palmas, no dia 4 de dezembro, que reuniu as 16 canções melhor pontuadas nas duas apresentações que aconteceram no interior do Estado.

Figura 1: Arte do 1º Cantocantins



Fonte: Capa de pasta da organização, de 1993

O evento foi realizado pelo departamento de Cultura da Secretaria de Educação, Cultura e Desporto do Estado do Tocantins, que estava sob a gestão de Nilson Rodrigues, contando com o apoio das prefeituras das três cidades envolvidas e com verba do Fundo Nacional de Cultura e patrocínio de empresas particulares. Para produzir o festival foi convidado Genésio Tocantins. As finalistas estão no quadro abaixo:

Quadro 2. Lista de músicas e artistas classificados para a final do 1º Cantocantins

<b>Música</b>	<b>Compositor (es)</b>	<b>Intérprete (s)</b>
Muda Brasil	Joel Milhomem	Grupo Esperança
Canto Negro	Everton dos Andes	Everton dos Andes e Grupo Canjerê
Cores	Paulo Albuquerque	Paulo Albuquerque
Uma canção para meus amigos	Relmivan Milhomem	Relmivan Milhomem
Não amo ninguém	Márcio Blues	Márcio Blues
Riacho	Braguinha Barroso	Braguinha Barroso
O Tocantins é assim	Everton dos Andes	Everton dos Andes
Boemia (O Blues)	Márcio Blues	Márcio Blues
Forró traquino	Zeca Tocantins	Dorivã
Boi careta	Relmivan Milhomem	Relmivan Milhomem
É preciso gostar do nosso País	Reneu Berni	Chico Chocolate
Blues da escuridão	Cesar Alencar	Cesar Alencar
Receita de mulher	Juraíldes da Cruz	Juraíldes da Cruz
Negro	Everton dos Andes	Everton dos Andes e Grupo Canjerê
Semeadores da esperança	Paulo Albuquerque e Reneu Berni	Grupo Desgarrados
Carnaval da Esperança	Joel Milhomem	Grupo Esperança

Fonte: adaptado pelo autor

Este primeiro festival de música com a marca oficial no novo Estado (Tocantins) teve basicamente a participação de compositores e intérpretes das quatro maiores cidades: Palmas, Araguaína, Gurupi e Porto Nacional, o que é bastante sintomático: já naquela época faltavam políticas públicas para o desenvolvimento da arte. Mas o fato mais relevante, e que acaba por proporcionar um enredo que terá desfecho no 2º Cantocantins a ser relatado em seguida, é que entre as 16 classificadas para a final havia três blues<sup>43</sup>. Ora, para começar, o festival pretendia ser um marco para o encontro das raízes tocantinenses, segundo o gestor de cultura à época, Nilson Rodrigues. A presença de três finalistas de gênero blues não deixa de ser intrigante. A música vencedora, inclusive, foi Boemia (o blues), de Márcio Blues.

<sup>43</sup> Blues é um gênero e forma musical ligado à cultura afro-americana do Alabama, Mississipi, Louisiana e Geórgia, o extremo sul dos Estados Unidos em torno do fim do século XIX. Era nesses locais que os escravos negros trabalhavam nas plantações de algodão e desenvolveram este gênero musical, que de certa forma os mantinha ligado às suas origens e externava suas dores e o cotidiano. (para aprofundar, ver em O rock errou; (...), nas referências).

Esta passagem expõe o quão longe estava o compreensível objetivo do Estado de encontrar e revelar publicamente o veio regional de sua música. Um dos concorrentes, o gaúcho Reneu do Amaral Berni, que compôs o samba *É preciso gostar do nosso País*, interpretada por Chico Chokolade, indignou-se com a predominância do gênero e, entre amigos, teria dito o seguinte: “Ah, é blues que eles querem? – Então me aguardem para o próximo festival!”.

Entre as 12 músicas que acabaram fazendo parte do registro em vinil e fita cassete do 1º Cantocantins apenas *O Tocantins é assim*, de Everton dos Andes, faz referências à cultura e aspectos físicos locais na letra, mas era uma bossa nova. Há em ao menos mais três obras deste festival alguns elementos que poderiam revelar traços da regionalidade, embora não tão explícitos quanto à letra. *Receita de mulher*, de Juraíldes da Cruz, é um xote com andamento e arranjos que são o DNA do artista natural de Aurora do Tocantins. Juraíldes não compõe igual aos nordestinos e também não há semelhança com os goianos; os xotes que faz são de um jeito único. Com as devidas licenças, Juraíldes compõe de um jeito tocantinense, com instrumentalização peculiar e divisão melódica que é sua marca registrada, criada e executada por ele, apenas. Tanto que nessa música em especial, Juraíldes, na eliminatória de Gurupi, dispensou o acompanhamento dos músicos contratados por não conseguirem executar do jeito que ele concebeu a obra. Tocou sozinho, ao violão. Outra obra com referências locais é a música *Riacho*, de Braguinha Barroso, um ijexá<sup>44</sup> que fala das belezas naturais desta região do País. Quem ouve a obra se transporta com facilidade para qualquer recanto do Tocantins onde corra água mansa de uma serra qualquer. Claro que o exemplo da Serra do Carmo, que se estende entre municípios como Palmas, Monte do Carmo e Natividade entra com facilidade no imaginário popular. Braguinha, com esta música, assim como Everton dos Andes, que colocou entre as 12 selecionadas a música *Negro*, dão uma amostragem de como o Tocantins que eles cantam está enredado com ‘as coisas dos negros’. Ambos constroem suas carreiras, como se irá perceber até mesmo no objeto desta dissertação, com foco nas temáticas da afrodescendência e do povo primitivo do Tocantins. Braguinha por suas melodias, batuques e referências religiosas; e Everton mais pela recuperação dos cantos folclóricos e temas sociais nos quais os negros se veem envolvidos nos dias atuais.

---

<sup>44</sup> Ritmo de origem africana, ligado ao candomblé, mas muito difundido na música popular baiana e tocantinense, especialmente por Braguinha Barroso (definição do autor).

Em discussão: o que deveria ser a representação da cultura tocantinense a partir da criação do Estado? Bauman (2012), em Ensaio sobre o conceito de cultura, acentuou a ambiguidade que é estabelecer este conceito a partir de conceitos distintos, tais como: inventar e preservar; novidade e tradição; mudança ou reprodução etc. Todas as ambivalências, no entendimento de Bauman, estão relacionadas à cultura diante da ideia de que estão construindo e se constituindo em uma práxis social.

A ambivalência central do conceito de “cultura” reflete a ambiguidade da ideia de construção da ordem, esse ponto focal de toda a existência moderna. A ordem construída pelo homem é inimaginável sem a liberdade humana de escolher, a capacidade humana de se erguer acima da realidade pela imaginação, de suportar e devolver suas pressões. Inseparável, contudo, da ideia de uma ordem construída pelo homem está o postulado de que essa liberdade deve afinal resultar no estabelecimento de uma realidade a que não se possa resistir – na noção de que a liberdade deverá ser empregada a serviço de sua própria anulação (BAUMAN, 2012, p.10).

No caso do Tocantins, há quem prefira ampliar (e com certa razão) o entendimento sobre a cultura da localidade e dizer que se trata de reducionismo ignorar as contribuições dos grupos sociais que vieram depois da criação do Estado. Não é uma discussão fácil. O 1º Cantocantins tem ao menos um episódio que ilustra bem o tema. A música *Semeadores da esperança* foi apresentada por um grupo de tocantinenses com origem no Rio Grande do Sul. O grupo Desgarrados, inclusive, fez questão de apresentar-se com trajes típicos do estado gaúcho e não ficou entre as 12 classificadas por ser considerada estranha ao projeto, ao mesmo tempo em que a invasão dos *blues* (já referido acima) foi reconhecida. Critérios da comissão julgadora que deixam margem para reflexões.

No 2º Cantocantins, realizado em 1997, recrudescer a questão do gênero *blues* com a classificação da música *Pequi, Blues Ballad*, do gaúcho Reneu do Amaral Berni, o mais indignado com as opções da comissão julgadora do 1º Cantocantins. Reneu não chegou a protestar publicamente, mas externou seu sentimento nos bastidores e entre amigos. O autor desta dissertação pode acompanhar todo o processo por fazer parte do meio social do compositor e por ter participado como concorrente em ambas as edições. A obra de Reneu foi interpretada por Chico Chokolade, e mais uma vez um *blues* foi para o primeiro lugar do maior festival de música autoral do Tocantins. Oliveira (2016) referencia o uso competente das referências musicais norte-americanas na obra de Reneu como ponto de partida para as tensões entre o que é estrangeiro e o local, já que a

letra trata do encontro entre um negro americano pescando a beira do Rio Tocantins e comendo pequi, inclusive cru... *'de tanto que eu gosto,* diz um trecho da obra.

Figura 2: arte do 2º Cantocantins



Fonte: capa do CD do festival, de 1997

A segunda edição do Cantocantins traz uma quantidade bem maior de músicas abordando temas regionais em suas letras e melodias, o que responde à intenção da comissão organizadora de valorizar obras que reforcem a identidade local.

Quadro 3. Lista de músicas e artistas que integram o CD do 2º Cantocantins

<b>Música</b>	<b>Compositor (es)</b>	<b>Intérprete (s)</b>
Pequi blues Ballad	Reneu do Amaral Berni	Chico Chokolade
Denúncia Ecológica	Patrício Dias Santana e Belarmino Ferreira	Patrício e Belarmino - Os Catireiros de Natividade
Amanhecer de sabiá	Quésia Carvalho	Quésia Carvalho
Quimeratins	Decézari	Decézari
Jiquitaia	Everton dos Andes	Everton dos Andes
Graça Graciosa	José Ribamar Barroso e Braguinha Barroso	Braguinha Barroso
Velhas paradas	Lourival Barroso	Banda WHF
Pescador de sonhos	Paulo Albuquerque	Paulo Albuquerque
Canto ao Tocantins	Tony Xavier	Tony Xavier
Canto nativo	Dorivã, Ronaldo Teixeira e Genésio Tocantins	Dorivã
Rio Tocantins	Marcos e Selma Terra	Marcos Terra
História de um poeta	Ernandes P. Silva	Ernandes P. Silva

Fonte: adaptado pelo autor

Das 12 obras que compõem o CD registro do evento, além de *Pequi Blues Ballad*, anotada acima, *Denúncia ecológica* é um gênero típico do sertão bem visto na catira tocantinense com levada do Catirandê<sup>45</sup> de Braguinha Barroso. *Amanhecer de sabiá*, de Quésia Carvalho, faz referências explícitas à região quando diz “Sabiá canta no pé de pequi”; ou “meu coração tá querendo voar pra serra de Natividade”; e “eu vou com meu amor, feliz, mergulhar no Tocantins”. Em *Quimeratins*, Decézari faz verdadeira apologia ao Estado. Com o passar dos anos, o canto ufânico<sup>46</sup> deste narrador incorporou campanhas institucionais realizadas por governos, sendo muito executada em solenidades. *Jiquitaia*, do veterano Everton do Andes, é um dos primeiros contatos do jovem público tocantinense (que estava se formando em torno do festival e de outras manifestações culturais) com o termo: trata-se de uma formiga e uma dança folclórica local que remetem a manifestações culturais dos negros do antigo norte de Goiás.

<sup>45</sup> A música foi arranjada por Braguinha Barroso, que delineou a moda com características próprias às suas pesquisas. (informação do autor).

<sup>46</sup> Ah, se eu pudesse ter asas, ir pra bem longe buscar, eu ia pra um lugar de matas e rios, a vida sendo respeitada a fio, e sua gente, direitos e cantos diversos, a própria felicidade. Banhar-me na cachoeira, apressar a construção, roubar da natureza o brilho do sol, o luar o vento e seus afins, pra essa terra seu moço, eu daria o nome de Tocantins (trecho da letra de Quimeratins). (informação do autor).



Braguinha apresentou *Graça Graciosa*, que recebe a atenção especial deste estudo no capítulo seguinte; Paulo Albuquerque trouxe uma canção (*Pescador de Sonhos*) que se aproxima do gênero catirandê, mas com as nítidas influências sulistas do narrador<sup>47</sup>. A letra fala de um ribeirinho que vive de suas pescarias no rio Araguaia. “Vida boa, um amor, o Araguaia, um guri e uma canoa”, diz o refrão. Outra ode às belezas do Tocantins foi apresentada pelo compositor e intérprete Tony Xavier. “Toca, Tocantins, uma canção de amor. Toca, Tocantins na mão do remador”, diz ele, em mais um registro ao rio que corta o Estado. À obra deu um nome óbvio: *Canto ao Tocantins*. O Rio Tocantins ainda aparece em mais uma obra deste que pode considerado o festival das águas do Estado: os primos Selma e Marcos Terra compuseram *Rio Tocantins* para enaltecer as belezas e potencialidades desta “veia solta neste solo santo, cheio de mistérios transbordando encantos”, escreveram.

O 3º Cantocantins aconteceu em 2002 e reafirmou o propósito do departamento de Cultura do Estado de promover narrativas com vocação identitária.

Quadro 4. Lista de músicas e artistas que integram o CD do 3º Cantocantins

<b>Música</b>	<b>Compositor (es)</b>	<b>Intérprete (s)</b>
Canções aladas	Quésia Carvalho	Quésia Carvalho
Negra folia	Everton dos Andes	Everton dos Andes
Antes que o amor vá embora	César Alencar e Antônio Solé	César Alencar
A lenda do colibri	Norberto Noletto	Banda Bala Rara
Lembrança	Zé Lourinho	Zé Lourinho
Cantiga em prosa e poesia	Uider Martins	Uider Martins
Frutos	Luiz Carlos Teixeira	Keila Lipe
Fogaréu	Francisco Castro	Castro Califórnia e Grupo Skema 4
Menina da Serra	Luiz Tupiniquim e Edson Gallo	Luiz Tupiniquim
Do cerrado que brotei	Lourival Barbosa dos Santos	Lourival Barbosa dos Santos
Dança que balança	Kenet Borges	Kenet Borges

Fonte: adaptado pelo autor

<sup>47</sup> Paulo Albuquerque é gaúcho que se mudou para o Tocantins em 1989, atuando sempre na promoção de festivais na cidade de Gurupi, o FESC, e como compositor e intérprete em outros que aconteciam no Estado. (Informação do autor).

Das 11 músicas que fazem parte do CD registro do evento<sup>48</sup>, ao menos cinco mantiveram narrativas fortemente regionais manifestas em letras, músicas e arranjos. *Do cerrado que brotei*, de Lourival Barbosa, tem na letra sua identificação mais relevante. “A letra representa bem o que vivi e vivo na minha região, Gurupi”, escreveu o autor, à época. A vencedora do festival foi *Canção Alada*, de Quésia Carvalho, que traz as paisagens, a vida e, principalmente, a ‘qualidade de vida dos tocantinenses’, segundo a própria autora. O araguainense Luiz Tupiniquim trouxe em *Menina da Serra* a exuberância do cenário tocantinense falando de um amor juvenil, puro, envolto nas belezas da Serra do Carmo, da Pedra do Sol<sup>49</sup>. *Fogaréu*, de Castro Califórnia, aborda questões locais com uma mensagem para despertar a proteção ao meio ambiente, mostrando sua preocupação com as queimadas que acontecem todos os anos no período de estiagem. Em *Negra Folia* Everton dos Andes resgata a viola de buruti<sup>50</sup>, também conhecida como violinha de vereda, e faz uma fusão dos ritmos que se escuta na música centenária do Tocantins com destaque para o ritmo ‘sussa-tambor’. O narrador se concentra nas tradições religiosas e folclóricas de Monte do Carmo.

---

<sup>48</sup> A música *Como se tudo fosse velho*, interpretada pela banda Tio Joe, foi considerada plágio após a realização da última etapa e a organização do evento preferiu não classificar outra música para o lugar. (Informação do autor)

<sup>49</sup> Trata-se de um gigantesco conjunto de blocos areníticos esculpidos pelos ventos há milhões de anos reina solitário na paisagem. Os três buracos feitos na rocha e sua beleza cênica dão um toque mítico ao atrativo. Do topo da Pedra Furada é que se avista o Morro Solto, um paredão rochoso, arredondado, perdido no meio do nada. É hora de esquecer o tempo e contemplar uma paisagem surpreendente. A Pedra Furada fica há 35 quilômetros de Ponte Alta do Tocantins (Secom).

<sup>50</sup> Instrumento típico da região do Mumbuca, no extremo leste do estado, construído em madeira da árvore de buriti. Tem quatro cordas de nylon e sua forma não tem tampo nem fundo. O corpo consiste de uma base retangular de onde o braço sai direto. O braço é preso à base com grampos de taboca, tem uma pequena boca e não possui trastes. As cravelhas e o cavalete são feitos de vinhático, pois essa madeira garante melhor sonoridade do que o buriti. (Secom)

Figura 3: arte do 3º Cantocantins



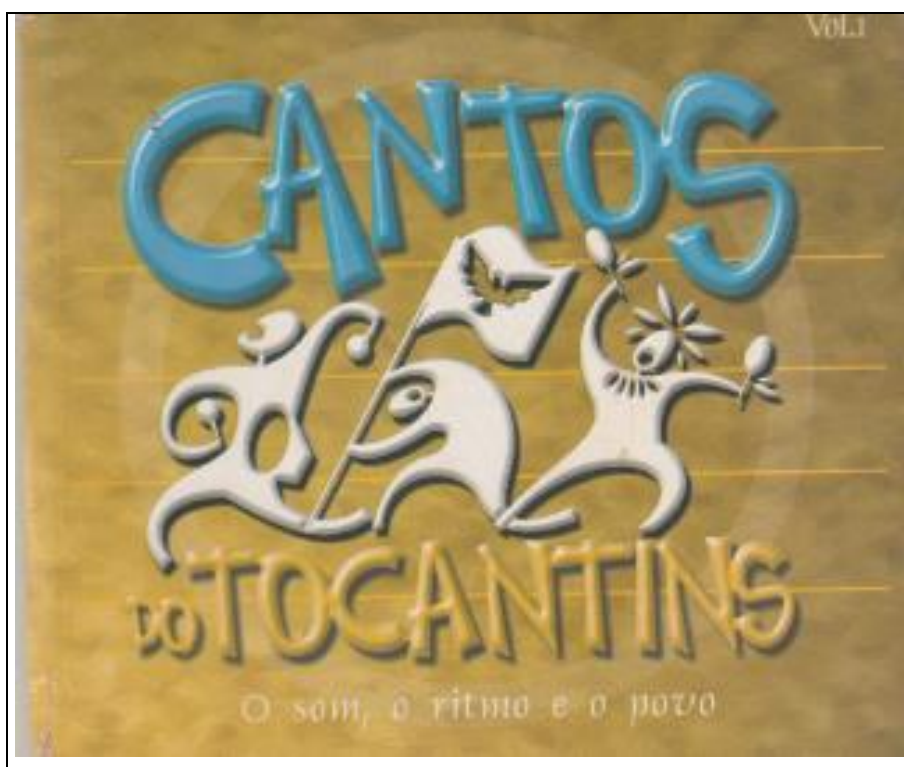
Fonte: Folder de divulgação, de 2002

Embalados neste ritmo dos primeiros festivais, em 2001 foi lançado no Tocantins pelo Sistema Fieto a obra *Cantos do Tocantins – O som, o ritmo e o povo*. Este registro fono, foto e videográfico é uma coletânea que reúne manifestações culturais variadas com destaque para as folclóricas e religiosas. Nela, estão peças musicais com a cara dos povos e raças que fizeram e fazem o estado do Tocantins. É, possivelmente, a maior contribuição para registro e divulgação de manifestações indígenas e afro-brasileiras do Estado. Poucas pessoas no Estado conhecem os trabalhos ali reunidos por causa da falta de espaço na programação das emissoras de rádio ou televisão. As obras não têm qualidade musical? - O responsável pelos arranjos foi o maestro Leonardo Bruno<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Leonardo Bruno já gravou com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Betânia, Gal Costa e Milton Nascimento; e é autor da trilha sonora do filme *Passaport*, estrelado por Frank Sinatra; para a televisão fez as trilhas sonoras de Sexta Nobre e Globo de Ouro, da Rede Globo entre outros; é maestro e criador da Orquestra Sinfônica do Rio. (Informação do autor).

Figura 4: arte do Projeto Cantos do Tocantins



Fonte: capa do CD coletânea, de 2002

A coletânea Cantos do Tocantins reúne 23 registros musicais dispostos em um álbum (encarte) contendo informações sobre cada manifestação musical que está no CD, sobre as etapas do trabalho que foi realizado nos locais onde as manifestações acontecem, além das letras com informações sobre os autores e intérpretes e material fotográfico. O projeto, realizado pelo Sistema Fieto, foi dirigido por Genésio Tocantins e teve a colaboração do Governo do Estado do Tocantins e das organizações Jaime Câmara.

Quadro 5. Lista de músicas e artistas que integram o CD Cantos do Tocantins

MUSICA	COMPOSITOR (ES)	INTÉRPRETE (S)
Canto Karajá/Javaé	Sem identificação	Miguel Karajá/Aldeia Boto Velho
Cantos do Tocantins	Leonardo Bruno	Instrumental
Não vivo mais em mim	Paulo Albuquerque e Reneu do Amaral Berni	Paulo Albuquerque
Canto do Divino	Olegário P. da Cruz	Olegário, Genilton e Genésio Tocantins
Me dê licença	Poscidônio C. Santana	Poscidônio e Silvério
Asas da canção	Ivonete Alves e Jane Souza	Ivonete Alves
Ciclos	Jair de Castro	Jair de Castro
Folias de Paranã	Sem identificação	Coral de mulheres e Foliões de Paranã
Passarim do Jalapão	Dorivã	Dorivã
Passaporte	Dedé Ferreira e Alúcio Ribeiro	Dedé Ferreira
Folias de Porto Nacional	Sem identificação	Foliões de Porto Nacional
Terraguares	Orley Massoli	Orley Massoli
Luz de Natividade	Everton dos Andes	Everton dos Andes
Mistura de ritmos	Belarmino Rumão	Belarmino, Patrício e Catireiros de Natividade
Namorar	Braguinha Barroso e Juraíldes da Cruz	Braguinha Barroso
Lua de saudade	Antonio Solé e Genésio Tocantins	Antônio Solé e Genésio Tocantins
Folias de Natividade	Sem identificação	Foliões de Natividade
Prela	Norberto Noletto	Norberto Noletto
Se correr o bicho pega	Juraíldes da Cruz	Juraíldes da Cruz
Folias de Monte do Carmo	Sem identificação	Grupo de Taieras, Congos e Foliões
Forró e alegria	Chico Chokolade e Dorivã Borges	Chico Chokolade
Meu amado Jesus Cristo	Humberto Bonfim e Rosemiro Cardoso	Humberto Bonfim e Rosemiro Cardoso
Frutos da terra	Genésio Tocantins e Hamilton Carneiro	Genésio e Coral do Sesi de Araguaína

Fonte: adaptado do autor

Uma nova etapa se abre nesta fase de festivais. O governo do Estado realizou em agosto de 2004 o I Festival Tocantins de Música Popular sob uma concepção mais aberta, querendo apenas comprovar a “pluralidade musical de nossos artistas, com o rock, o forró, o reggae, o samba-canção, a bossa nova convivendo lado a lado e

disputando em qualidade e honestidade” diz, enigmaticamente, o encarte do CD que abriga as 12 canções finalistas.

Figura 5: arte do festival Tocantins Popular



Fonte: capa do CD coletânea, em 2004

O festival traz apenas três obras que de alguma forma fazem referências aos saberes e culturas do Estado. E, talvez em resposta à ampla flexibilidade proposta, tem até uma marcha em homenagem ao Palmas Futebol e Regatas. Paulo Albuquerque cantou *Quebradeiras de Coco*, composta em parceria com Paulo Aires Marinho, onde relata parte do drama social e político que circunda o universo das trabalhadoras rurais que, no Tocantins, estão situadas na região do Bico do Papagaio; *Tetê*, de Everton dos Andes, aborda o drama de uma jovem que se prostituiu na região das “aurenis”, depois de ter a virgindade negociada em um bingo “a la pornô”; e *Meu lugar*, de Tomé Celestino, configura-se uma canção de amor ao Tocantins. As demais são narrativas construídas sem qualquer preocupação com denotar a identidade regional.

O governo realizou ainda o 1º Festival de Música Sertaneja no final do ano de 2008, e este foi o último grande evento musical para composições realizado pela iniciativa do poder público. Este festival realizou eliminatórias no interior do estado, nas cidades de Araguaína, Gurupi, Natividade e Porto Nacional. A final aconteceu em Palmas e as 12 músicas finalistas foram gravadas em CD. O próprio Genésio Tocantins

participou como concorrente do Festival. Lucimar, um dos artistas que estará em análise nesta dissertação foi, inclusive, o vencedor do Festival com a música *Jaçanã*, interpretada por ele e por Humberto Carlos. Os artistas tocantinenses, de uma forma em geral, consideraram-se sertanejos e justificam isso ao citarem suas referências culturais e geográficas, povos de um sertão do Brasil.

Outros eventos importantes são dignos de registro no quesito festivais que acontecem sem a chancela do Estado, dentre eles: os festivais de música do SESC, que dão oportunidade aos compositores/narradores mais jovens; o Fabic – Festival Aberto do Bico do Papagaio, realizado em Araguatins e que, como o nome indica, recebe inscrições de qualquer parte do País não guardando, portanto, quaisquer requisitos quanto à identidade regional tocantinense; o Festival da Canção de Porto Nacional, igualmente aberto, mas que em seu regulamento guarda espaço para narradores da própria cidade; o FESC – Festival da Canção de Gurupi, que restringe a participação a narradores que morem no Tocantins, embora não apresente restrição ao gênero musical, dentre outros menores.

#### **5.4 A política do apoio e dos editais**

Os diários oficiais publicados no Portal do Governo do Estado do Tocantins são, atualmente, o único lugar onde podem ser encontrados os vestígios das ações do Governo no âmbito cultural depois do ano de 2005. Não há arquivo material ou imaterial disponível com informações sobre as atividades oficiais realizadas antes deste período. Para concretizar esta etapa da pesquisa o autor viu-se entre um departamento (que abrigava em agosto de 2017 um número exíguo de servidores) na Secretaria do Desenvolvimento Econômico, Ciência, Tecnologia, Turismo e Cultura; e a Secretaria da Educação e Cultura, onde está a maior parte dos servidores efetivos que trabalhou na realização de eventos culturais nos anos antes da gestão atual. Estes servidores já não dispõem de acesso ao que foi efetivamente realizado, dificultando ainda mais o trabalho de garimpo das informações. Considere-se, ainda, que algumas servidoras que estiveram à frente da realização dos eventos culturais do Governo foram aposentadas.

Ao mudar o foco da política governamental para investimento na cultura, a partir de 2005 o Estado arrefeceu na condução e execução de eventos e passou a publicar editais de apoio a produção de CD's independentes e patrocínio a festivais realizados por outros organismos, conforme se observa no extrato a seguir, com informações obtidas pelo autor junto aos diários oficiais, conforme quadro a seguir.

## Quadro 6. Principais convênios do Estado com entidades e/ou municípios

- 1) CONVÊNIO Nº: 038/2005 com a Prefeitura Municipal de Dianópolis VALOR: R\$ 12.000,00 (doze mil reais) para o Festival de Música Popular de Dianópolis.
- 2) CONVÊNIO Nº: 81/2010 com o Município de Santa Maria/TO para a realização do Festival de Músicas Regionais no Município de Santa Maria/TO VALOR ESTIMADO: R\$30000,00 (trinta mil reais).
- 3) EDITAL PARA APRESENTAÇÃO DE PROJETOS CULTURAIS. O Edital de 2010 disponibiliza R\$ 1.000.000, 00 (hum milhão de reais).
- 4) CONVÊNIO Nº: Convênio nº. 086/2010 com o Município de Araguaçu/TO para a realização do Festival de Música Regional no Município de Araguaçu/TO VALOR ESTIMADO: R\$ 20.000,00 (vinte mil reais).
- 5) CONVÊNIO Nº: 044/2011 com a Prefeitura de Dianópolis-TO VALOR: R\$ 15.000,00 (quinze mil reais) para o VI Festival de música – Canta Sudeste em Dianópolis/TO.
- 6) CONVÊNIO Nº: 065/2011 PROCESSO com a Prefeitura de Presidente Kennedy VALOR: R\$ 30.000,00 (trinta mil reais) para realização do evento cultural “Festival de Música Regional Cantos e Encantos”.
- 7) CONVÊNIO Nº: 108/2013 com a Prefeitura Municipal de Chapada da Natividade VALOR: R\$ 25.000,00 (vinte e cinco mil reais) para a realização do 3º festival de Música Folclórica.
- 8) CONVÊNIO Nº: 00018/2015 com a Prefeitura de Santa Rosa do Tocantins para a realização 13º Festival de Música Folclórica de Santa Rosa do Tocantins no valor de R\$ 100.000,00 (cem mil reais).
- 9) CONVÊNIO nº: 70/2016 com a prefeitura Municipal de Santa Rosa do Tocantins para a realização do Festival de Músicas Folclóricas de Santa Rosa Valor Concedido: R\$ 150.000,00.
- 10) CONVÊNIO nº: 82/2017 com a Prefeitura Municipal de Santa Rosa/TO para o XV Festival de Música Folclórica; Valor R\$ 150.000,00.  
CONVÊNIO nº: 104/2017 com o Instituto Araguaia Tocantins - IATO para a 37º Semana Cultural de Porto Nacional/TO; Valor: R\$ 270.000,00.

Fonte: adaptado do autor



Dentre os mais de 20 editais de apoio à Cultura publicados em 2011 pelo Governo do Estado, três dedicavam atenção exclusivamente à música: para a Produção Musical com o Prêmio Dalva Braga; para o Prêmio nascimento da Rabeca de Circulação de Espetáculos Musicais<sup>52</sup>; e o Prêmio Frei Gil Gomes de apoio a atividades de Bandas Marciais e Corais de Vozes<sup>53</sup>. O Prêmio Dalva Braga visava o apoio à “música popular brasileira, promovendo a diversidade temática e estética”, conforme consta no seu edital e destinou mais de 450 mil reais para as propostas<sup>54</sup>.

Já em 2013 novos editais de apoio a atividades culturais são lançados, porém, em menor quantidade, permanecendo o prêmio Dalva Braga de apoio à música, destinando recursos de mais de 700 mil reais<sup>55</sup> e que contemplava produção de mídia, circulação, festivais e capacitação. Apesar de estar aberto para todo tipo de produção, o edital contemplava com pontuação extra o projeto que tivesse relação e/ou pesquisa voltada para cultura popular e cultura tradicional tocantinense, mas não restringia tema, forma, conteúdo, estilo, gênero e modalidade.

Contudo, destes oito editais de cultura publicados pelo governo do Estado em 2013 e que contemplaram diversas áreas da produção cultural do Estado, até 2017 ainda não tinham sido totalmente pagos apesar de existir recurso para isso por meio da lei do Fundo Estadual de Cultura. Foi divulgado que mais de cinco milhões de reais seriam distribuídos por meio destes editais. O governo não sabe explicar como e quando irá honrar este compromisso.

---

<sup>52</sup><http://seden.to.gov.br/desenvolvimento-da-cultura/editais/edital-2011/premio-nascimento-da-rabeca-2011-de-apoio-a-circulacao-de-espetaculos-musicais/>

<sup>53</sup><http://seden.to.gov.br/desenvolvimento-da-cultura/editais/edital-2011/premio-frei-gil-gomes-2011-de-apoio-a-bandas-marciais-e-corais-de-vozes/>

<sup>54</sup>Edital do Prêmio. Disponível em: <https://central3.to.gov.br/arquivo/275660/>. Acesso em: 30/09/2017.

<sup>55</sup>Edital do Prêmio. Disponível em: <https://central3.to.gov.br/arquivo/276219/>. Acesso em: 30/09/2017.

## 6. A TOCANTINIDADE À FLOR DO CANTO

### 6.1. Abordagens iniciais

Este é o capítulo mais relevante da dissertação, pois nele vai constar todo o ineditismo da pesquisa e, acredita-se, a maior contribuição desta para a comunidade. Para que se operem as análises das narrativas um passo importante é apresentar os textos. Optou-se por dispô-los em anexo. Estes textos foram editados em formato de poema dando, assim, oportunidade para se visualizar de imediato as intenções frasais. Considere-se que para a análise proposta o aspecto e a distribuição do texto/poema podem ser de grande valia na observação crítica. Também a critério do autor, baseado nos objetivos propostos na pesquisa e no referencial teórico construído, as obras foram divididas em fragmentos, ou ‘parágrafos’, que sugerem a *priori* a possibilidade de se estar diante de abordagens diversas dentro da totalidade do conteúdo. É comum em encartes gráficos este tipo de estratégia visual, pois secciona a obra e ajuda o leitor entender mudanças melódicas, intervalos para solos instrumentais ou a indicação dos refrões. Motta, para operacionalizar a análise, indica procedimentos que ele considera relevantes no sentido de facilitar o trabalho do analista. Para tanto, institui sete movimentos que foram devidamente dispostos de forma resumida no capítulo metodológico e que são indispensáveis para que se possa adentrar no universo interpretativo das obras como um todo.

### 6.2 Os ditos (expressão), entendidos (estória) e subentendidos (metanarrativa) das obras em análise

O texto é a linguagem primária do narrador e nele estão contidas as mensagens mais imediatas, normalmente as mais perceptíveis. Mas junto ao texto, igualmente relevante como parte desta linguagem direta, estão outros elementos sonoros, verbais e etc. que formam em conjunto boa parte das intenções da narrativa. Sob este prisma, as obras têm elementos que passam a ser identificados e analisados. O plano da estória naturalmente se impõe ao analista devido sua virtualidade e significados imagéticos típicos dos conteúdos que serão analisados, mas há também o conteúdo linguístico, e ambos, dentro de suas peculiaridades e importância podem (ou devem) ser estudados no conjunto. “Os dois são fortemente independentes”, segundo Motta (2013, p. 139). A significação da obra na maioria das vezes ganha impulso no que está às claras, anunciado ou enunciado; mas pode, também, ser forjada a partir de um ambiente

imagético quase que de inteira responsabilidade do receptor que se deixou povoar pelas estórias do *como se*, dito assim por Motta (2013). Estes conteúdos são o enlevo; são a diegese, ou seja: são o universo de significações pretendido pelo narrador. Por isso mesmo se vai “investigar a lógica e a sintaxe narrativa ou até onde elas manifestam intencionalidade do narrador” (MOTTA, 2013, p.138). Para a análise são recomendáveis, ainda:

As unidades nucleares e a funcionalidade delas na estória; as ações isoladas, seu encadeamento em sequências que conformam os episódios, seu encaixe com outras sequências para compor o enredo (...); o ritmo imprimido pelo narrador, a caracterização dos personagens (...) os conflitos principais e secundários, o enfrentamento entre protagonistas e antagonistas etc (Motta, 2013, p.138).

É neste universo criado a partir dos recursos de linguagem utilizados pelo narrador onde se espera encontrar as estórias, se não em todas as obras ao menos naquelas em que os discursos estiverem com os significados mais à flor da pele, ou melhor, à flor do canto. O plano da metanarrativa geralmente, alerta Motta (2013, p. 138), “projeta-se menos nos passos iniciais da análise” e fica mais evidente “ao final do processo analítico”. Mas nem isso é cláusula pétrea. Sempre vai depender da obra e dos componentes em análise. As letras das obras analisadas podem ser conferidas no Anexo A.

### 6.3 A expressão de Braguinha Barroso

Braguinha Barroso traz neste primeiro texto *Tocantins dos Santos Tambores* uma relação de santos da igreja católica evocados pelo próprio narrador que, no caso, incorpora a figura do negro religioso católico que não deixa de lado seus tambores. Negros são os personagens descritos pelo narrador, como também é dos negros a referência percussiva que veste o texto. Braguinha faz questão de situar geograficamente seu relato: o Brasil, o Tocantins, o Bonfim, deixando bem clara sua intenção de mostrar este aspecto da identidade tocaninense: o sincretismo religioso que existe de fato entre o catolicismo e as religiões africanas. Interessante notar que no arranjo da música, gravada em 1996 no FESC – Festival da Canção de Gurupi, são empregados instrumentos percussivos que bem caracterizam a influência negra na narrativa, mas também um arrastado de chocalhos à moda indígena sendo esta, portanto, uma novidade. Se este fato revela como um problema para a análise por outro lado expõe uma estratégia do narrador para estimular quem ouve. São os tais efeitos estéticos

com seus simbolismos que geralmente aparecem e são contabilizados entre as subjetividades do narrador, constituindo-se como estratégia argumentativa, um dos movimentos da Análise da Narrativa em Motta.

Figura 6: Capa do CD Cafuné, de Braguinha Barroso



Fonte: CD Cafuné, lançado em 2013, destaca o catirandê, criado pelo artista

Em *Estrela de Muquém*<sup>56</sup> o narrador se coloca na letra provocando aos que não o conhecem:

*Você não sabe de onde eu venho,*

para logo em seguida explicar que lugar é este e que tipo de pessoas podem ser encontradas por lá. O narrador opta por mostrar a heterogenia (entre ele e receptor imaginário) como procedimento metodológico para chamar a atenção, mas sem agressividade, como lógica do paradigma narrativo. Braguinha utiliza ainda recursos

<sup>56</sup> Muquém é um distrito de Niquelândia – GO (lembrando que o Tocantins, de Braguinha Barroso, nascido em Tocantinópolis, já fez parte do Goiás) que mantém uma romaria no mês de agosto e reúne milhares de pessoas vindas de todos os lugares e perdura desde o século XVIII. A Romaria tem origens controversas. Uma delas foi descrita pelo escritor Bernardo Guimarães na obra ‘O ermitão de Muquém’ (1858) e conta a história de Gonçalo, criminoso que se arrependeu depois de ter sido salvo pela Medalha de Nossa Senhora que carregava consigo e, assim, teria se tornado um ermitão e fundado o lugar onde acontece a procissão; e a outra versão envolve a existência de um quilombo, que sendo descoberto não registrou a morte de nenhum escravo, um milagre atribuído ao local onde acontece a Romaria à Nossa Senhora de Muquém. (Informações do autor).

com o objetivo de aproximar o receptor às particularidades culturais regionais, tal como a omissão do ‘s’ em ‘congada’ mesmo sendo este um erro segundo a aplicação correta da língua na narrativa em questão. O narrador apresenta nesta obra uma melodia (canção) que mistura instrumentos que lembram a sonoridade dos índios e o batuque nos negros. Ao apresentar o lugar, a narrativa conclama o ouvinte a se transformar.

A obra *Catirandê*<sup>57</sup> é uma referência à decantada raiz cultural do estado de Goiás com a forte influência da catira e do cateretê<sup>58</sup>. Braguinha, que construiu a narrativa em parceria com o goiano Lucas Faria, esmerou-se em exibir o ritmo e o jeito adaptado das manifestações-mães (catira e cateretê), colocando intencionalmente a figura da mulher morena como personagem<sup>59</sup>. A mulher é chamada a mostrar como se deve dançar o gênero. O narrador faz referência também ao avô que viu esse ‘fórró’ de “bater os pés no chão” no estado de Goiás. Outra passagem a ser destacada é a que induz o receptor a entender que enquanto se está dançando o catirandê nem fome se tem, muito embora a comida apareça como elemento interessante para o sucesso da confraternização dos povos imaginados pelo narrador.

Em *Graça graciosa* Braguinha coloca em situação de conflito a praia, o público e o esporão de arraia; e também nota-se um cotejo entre suor, sol e calor contra a calma, o prazer da lua cheia e o frescor da noite à beira da praia de Palmas - tema base da narrativa. É a antítese como elemento instigador. O objetivo expresso é enaltecer a praia formada pela usina do lago como paraíso turístico. O ritmo catirandê se impõe como intenção narrativa especialmente no refrão e na passagem entre os cantos quando o arranjo de violões prevalece em solo repicado, o que facilita a identificação do gênero. Neste ponto o autor mostra claramente sua intenção de fortalecer o catirandê como produto cultural do Tocantins e, principalmente, de dar vida a sua lavra. Palmas aparece como a cidade invadida pelo calor de sua praia mais famosa descrita com suas belezas e atrações, mas que também pode guardar surpresas desagradáveis como o esporão da arraia.

---

<sup>57</sup> Catirandê inaugurou na metade dos anos 90 um ideal que pretendeu mostrar uma nova identidade goiana/tocantinense. A música, em si, foi vencedora do festival Canta Cerrado, em 1995. Em 2011 o então governador do Tocantins, Siqueira Campos, chegou a anunciar que o gênero e o ritmo Catirandê seriam instituídos como patrimônio tocantinense e que o Estado construiria um parque para o desenvolvimento deste embrião cultural, o que não se confirmou. Notícia publicada em <http://conexaoto.com.br/2013/01/14>.

<sup>58</sup> Catira ou cateretê é uma dança rural típica do sudeste brasileiro, mas que se manifesta em outras regiões, como o Sul, Norte e Centro Oeste. Estudiosos tendem a afirmar que são encontrados neste gênero contribuições de nações indígenas, africanas, lusitanas e espanholas. (<http://dancanaefe.blogspot.com.br/p/catira.html>)

<sup>59</sup> A catira tradicional é dançada apenas por homens, diferentemente da proposta do narrador aqui analisado. (informação do autor).

### 6.3.1 Estórias nas narrativas de Braguinha Barroso

Em *Tocantins dos Santos Tambores* Braguinha Barroso tem a clara intenção de afirmar que o Estado é possuidor de fé, e que ela precisa ser renovada pelas gerações que chegam e chegarão. Mais do que isso, o narrador quer fazer crer que os negros se multiplicam (“este negro é mais de um”) enquanto rezam, dançam e cantam nas manifestações religiosas, o que valoriza a raça diante dos brancos. Figura como conteúdo da narrativa desta obra que os negros são agentes decisivos nas festas que acontecem na cidade de Natividade, principalmente.

*Quando me dei conta estava tocando um agogô.*

O personagem criado (ele mesmo) sendo cooptado involuntariamente para a atividade admirada diz mais sobre a necessidade de interação com a cultura e o ambiente. Ao se incluir na história, condição que na narratologia é denominada autodiegética<sup>60</sup>, Braguinha passa da condição de narrador de uma história para ser um personagem, na intenção de gerar fato e ato à narrativa.

*Estrela de Muquém* é um hino contra o preconceito que possa existir contra os povos do norte (ou do coração do Brasil, como prefere o compositor). A obra foi criada para mostrar a história e as raízes que não podem ser ignoradas. *Estrela de Muquém* é uma carta de apresentação e serve para revelar um mundo que pode (ou pretende) fazer frente à ignorância do receptor. A intenção do narrador é, além de apresentar o homem local, dizer que o nortista (tocantinense) está aberto a novas amizades, novos amores, e que não é uma ilha embora se esforce para dizer-se diferente. Na ânsia de se fazer conhecer (ou de fazer conhecer sua realidade) o narrador mostra um mundo ideal, diferente talvez do que é próprio ao seu interlocutor, e por isso mesmo digno de ser (re)conhecido.

*Sou de quem me querer bem:*

esta frase tem uma significação na narrativa, pois alerta para, i) a disponibilidade do tocantinense para manter boas relações com quem que seja; e, ii) o aviso: ‘se você me desprezar e não me aceitar como sou neste processo de aculturação, nada terá de mim’. Interessante notar outra passagem que utiliza palavras com mais do que um sentido:

*venho do amor que eu tenho, do canto do coração.*

---

<sup>60</sup> Quando o narrador narra a própria história. (Informações do autor).

Além de manter o sentido da auto apresentação, a segunda parte da mensagem tem, além do sentido duplo (canto – lugar; canto – cantoria), uma carga poética muito grande, sem falar da beleza da enigmática frase: ‘venho do amor que eu tenho’.

*Catirandê* busca caracterizar os elementos que utiliza com o objetivo de formar no imaginário do receptor um ambiente de alegria, mas também de louvação às raízes culturais. Aí estão: o avô, a catira, o cateretê, a dança de roda, o pirão... a morena. O dança da gente antiga do Norte do Brasil é apresentada com vigor pelas mãos e pés dos povos dos tempos atuais. A intenção é inculcar na cabeça de quem se dispuser ouvir (ou dançar) que o catirandê é patrimônio cultural do antigo norte goiano, e agora, do Tocantins. Sobre isso, o aviador militar Lysias Rodrigues no início dos anos 30 do século passado saiu do Rio de Janeiro e fez incursões por este sertão em missão oficial mapeando regiões para indicar locais onde se poderiam instalar aeroportos para aviões do correio aéreo e outros. Ao extremo sul do hoje estado do Tocantins, no vilarejo que à época tinha o nome de Palma (hoje Paranã), situado na confluência dos rios Paranã e Palmas, ele descreve um “sapateado complicado” (RODRIGUES, 2001) apresentado à caravana por um grupo regional.

A *catira*<sup>61</sup> ali dançada era deveras curiosa. Uma espécie da samba, entremeado com sapateados, quando o homem e a mulher dançam sozinhos, lado a lado, fazendo viravoltas para um lado e para o outro, sempre variando o sapateado ao compasso da música (RODRIGUES, 2001, p. 83, grifo nosso).

Em sua narrativa em *Catirandê* Braguinha quer gerar um fato novo. Todas as ações desenvolvidas pelos personagens criados para a história que é contada na narrativa existem para firmar uma estória que quer dizer mais ou menos o seguinte: ‘nós temos uma matriz cultural e ela é linda. Temos muita força, somos bonitos e, o melhor, queremos você conosco!’

Na obra *Graça Graciosa* o narrador fala de uma praia recém-formada como de beleza inigualável; ele utiliza, inclusive, o fato da praia chamar-se Graciosa para atingir esse seu objetivo. Os elementos citados (rio, areia, lua, cidade etc) fortalecem a ideia de que o lugar é ideal para ‘curtir’, pois tudo está bem próximo (inclusive o sol) como propagandeia o narrador. Na mente do receptor nasce um lugar exótico e até erótico, já que até o por do sol está no cio. O conteúdo/enredo de *Graça Graciosa* é simples e sem subterfúgios: fazer propaganda do lugar. Único senão é o esporão da arraia que, num

---

<sup>61</sup> Lysias Rodrigues parece se referir à súa ou sussa, música e dança populares do Tocantins. A catira tem origem em Minas Gerais, também é cultuada no Tocantins, mas a tradição determina que seja dançada exclusivamente por homens. A descrição realizada por Lysias aproxima-se mais das características da sussa. (Informações do autor).

acesso de sinceridade do narrador, pode atrapalhar a divulgação ufanista. Todos os itens, mesmo os que podem parecer prejudiciais (calor que invade a cidade, o sol abrasador etc) são utilizados na narrativa como elementos de propaganda.

### 6.3.2 O pano de fundo nas obras de Braguinha Barroso

As obras analisadas do compositor Braguinha Barroso têm, em sua maioria, apelo nacionalista; são postulados de fé e esperança no povo, no lugar e no futuro de uma forma em geral. Em *Estrela de Muquém* o narrador apresenta um modelo de mundo de respeito aos mais velhos e às tradições culturais. A história pessoal do narrador se funde com a de milhares de ribeirinhos, e elas ganham vida nesta exaltação ao amor e à religiosidade ao fazer referência a Muquém.

*Catirandê, Tocantins dos Santos Tambores e Graça Graciosa* são testemunhos da fé e da felicidade do narrador. Ele demonstra todo amor à sua paróquia, apregoando (com orgulho) a cultura local. É o ideal nacionalista do goiano/tocantinense que prevalece entre os valores embutidos como pano de fundo nas narrativas de Braguinha Barroso. Assim, ao mesmo tempo em que exalta o que é local, manifesta a contribuição que outras culturas deram para a constituição especialmente dos ritmos locais.

### 6.4 A expressão de Dorivã

Dorivã, em *Passarim do Jalapão*<sup>62</sup> ‘usa’ o pássaro para contar os segredos (e belezas) do lugar para os que não o conhecem e para dar explicação sobre os principais pontos turísticos. Ao mesmo tempo em que descreve ardorosamente o Jalapão, o narrador inclui-se no contexto quando pede um chapéu à rezadeira para ir até o Bonfim. Dorivã conecta Jalapão e Bonfim, ambientes ligados pelo potencial turístico; um pelos atrativos ambientais e o outro pela religiosidade. O passeio do narrador pelo Jalapão vem gracioso ao som de um xote instrumentalizado com sons de cordas, moderno<sup>63</sup>. Outro estandarte da obra é a escassez de água potável na região do Jalapão, quando ele cita a cacimba e a sede. Este é um problema social que aparece sutil, porém marcante na narrativa:

*guarde um pouco dessa água, deixe este povo beber.*

<sup>62</sup> Dorivã compôs a música *Passarim do Jalapão* no ano de 1999, quando visitou o lugar pela primeira vez. Ele diz que avistou um passarinho no galho de uma árvore e ficou mirando o animal por instantes. Daí vieram as perguntas clássicas sobre dúvidas que tinha (ou ainda têm) sobre as maravilhas do lugar, e que na intenção do poeta, o pequeno animal, por ser do lugar, poderia ajudar-lhe na coleta das respostas. (Informações do autor).

<sup>63</sup> Os arranjos de *Passarim do Jalapão* são do produtor carioca Carlos Fuchs, responsável pelas concepções sonoras do CD homônimo. Segundo Dorivã: “Saí pra almoçar e quando voltei estava pronto”. (Informações do autor).



Em *Romeiro do Bonfim*<sup>64</sup> Dorivã narra uma paga de promessa e estabelece como pontos heterogêneos a viagem cansativa e a benção da chegada, sendo que esta o faz esquecer as dificuldades da jornada. A mulher e os filhos com as roupas novas adquiridas com o esmero do personagem central marcam a imagem que se têm das famílias humildes do norte brasileiro. O narrador aposta na simplicidade da letra e na sinceridade da abordagem como elementos de conexão entre ele e o público pretendido, no caso, os romeiros e os adeptos da fé católica. Como escolha melódica, um baião leve tocado com instrumentos acústicos. Dorivã, musicalmente, tem características urbanas e faz clara opção por arranjos que revelam este seu universo, embora mantenha foco em temas profundamente locais e utilize bem as influências da música do nordeste brasileiro.

Uma homenagem a uma ilustre senhora que vive cercada de misticismo na cidade de Natividade. Esta é a lógica da obra *Mãe Romana*<sup>65</sup>. Negra, vivendo em uma região do Tocantins de forte influência dos afrodescendentes, Romana incorpora o sincretismo religioso típico do lugar, que se permite representar tanto pelo culto aos deuses das nações africanas que foram enraizadas na região Sudeste do Tocantins quanto pelos santos e crenças católicas. Outro aspecto interessante que se apresenta na narrativa desta obra é a opção pelos ritmos e instrumentos predominantes na música. Dorivã faz uso de gêneros que misturam os batuques caribenhos<sup>66</sup>, o próprio samba brasileiro e a música que também se faz por aqui.

Dorivã volta-se novamente à região do Jalapão agora para falar da colheita dos ‘fios de ouro’ do capim dourado. A obra *Festa da Colheita*<sup>67</sup> descreve de forma simples os processos da natureza e do homem, se aproveitando dela para gerar riquezas. O

---

<sup>64</sup> Dorivã compôs *Romeiro do Bonfim* no ano de 1997, quando ainda morava em Gurupi. A música foi uma das vencedoras do 7º FESC – Festival da Canção de Gurupi e encontra-se registrada originalmente no CD do evento. O autor diz ter se inspirado na Estrada de Canindé, de Luiz Gonzaga. A Romaria do Bonfim acontece anualmente há mais de dois séculos, no mês de agosto, no município de Natividade, na localidade conhecida pelo nome de Bonfim. Às margens da BR-010. (Informações do autor)

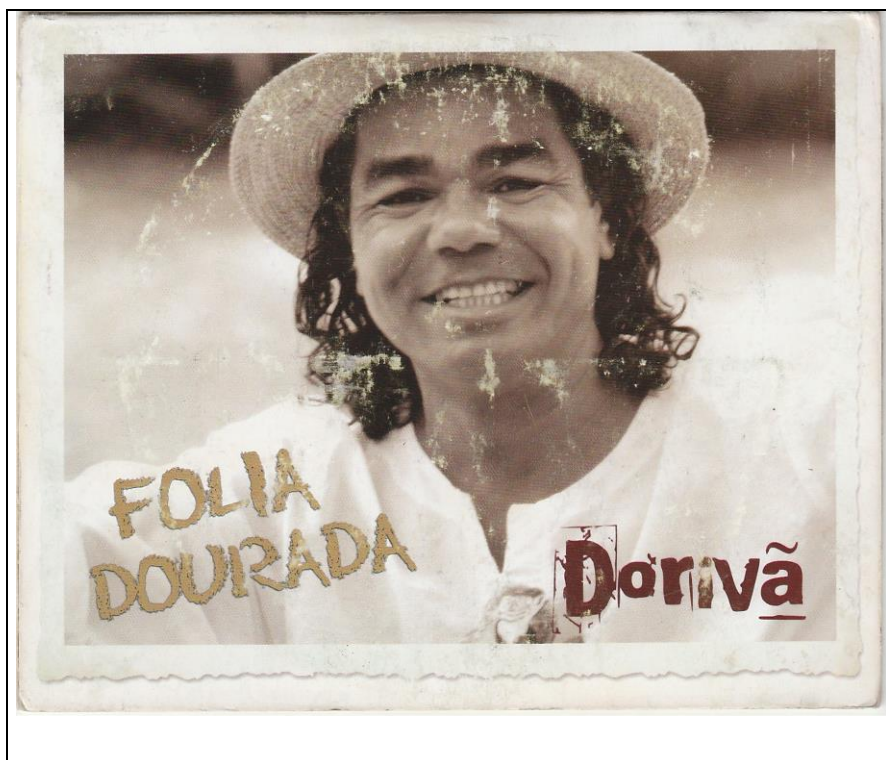
<sup>65</sup> Composta em parceria com o escritor e jornalista Alexandre Acâmpora, em 2004. Segundo Dorivã, a inspiração veio a partir dos relatos do parceiro sobre as Dianas. O narrador, livremente, associou essas personagens à Dona Romana, que visitara pela primeira vez mais ou menos neste período. Romana Pereira da Silva nasceu (segundo ela) em 1941 e vive em um sítio batizado de Jacuba, no município de Natividade. No local, ela construiu o Centro Espírita Bom Jesus de Nazaré, onde ela esculpe, desenha e recebe seus discípulos. (Informações do autor).

<sup>66</sup> Segundo o autor, a inspiração para os arranjos vieram ouvindo a coletânea cubana Buena Vista Social Clube. (Informações do autor)

<sup>67</sup> Festa da colheita foi composta no ano de 2014 a partir de uma visita à comunidade do Mumbuca quando Dorivã foi fazer show e participar das festividades da festa da colheita do capim dourado pela primeira vez. “Lá, assisti todo ritual, como os cânticos entoados pelas senhoras da comunidade. E ao assistir o manejo e a colheita do capim me veio logo o solfejo da melodia, e em seguida a letra. Ali mesmo no local a música ficou pronta” (Dorivã com informações do autor).

narrador relaciona dona Santinha (personagem regional), o brinco de capim dourado e a violinha de vereda (instrumento rústico) conhecida na região; utiliza a concepção melódica das cantigas folclóricas do lugar para dar vida à contemporânea obra *Festa da Colheita*. O arranjo também aparece revestido pelas batidas de pandeiros, violas e caixas de foleiros da região sudeste do Tocantins.

Figura 7: Capa do CD Folia dourada, de Dorivã



Fonte: CD de 2015, que traz a canção de mesmo nome como destaque

#### 6.4.1 Estórias nas narrativas de Dorivã

*Mãe Romana*. O termo ‘mãe’ que aparece já no título da obra exprime a intenção maior do narrador: reverenciar a mulher (Romana) como alguém que está próxima ao sagrado com uma valoração acima do comum e que pretende, por isso, ocupar um lugar digno aos ouvidos do público receptor. Além desse, tem a notabilização de um ambiente dominado pelo sincretismo religioso do povo tocantinense especialmente o povo afrodescendente da região Sudeste do Estado. A mulher, mãe, misteriosa e poderosa (que ‘quer segurar o eixo da terra’) não precisa de outras interpretações para demonstrar sua grandiosidade. *Mãe Romana* carrega o imaginário do receptor com a ideia de um lugar místico e uma velha senhora carregada de símbolos e histórias energizantes. Ainda que não pareça ser esta a intenção inicial, conduz o receptor a embalar-se ao ritmo e melodia escolhidos. Os significados que permanecem são de bom astral, de mulher forte, de gente que venceu (e vence) as dificuldades e desafios da rejeição, da cor e da condição social. Como utiliza um personagem real (dona Romana) em um lugar que existe de fato (Natividade) o narrador estabelece um mundo possível de redenção, de crença nas orações e nos deuses protetores do Estado de uma forma em geral.

A estória de *Passarim do Jalapão* é simples: revela um lugar lindo com belezas raras e até improváveis (o “Frevedô”, as dunas em pleno Norte e longe do mar etc) e que por isso precisa ser visitado. A obra veio para enaltecer o Jalapão do Tocantins e servir como meio de propaganda; é exatamente esta a intenção do narrador, que por vezes se apresenta na obra como um turista confuso pedindo explicações para logo em seguida ficar encantado com o lugar e as coisas que ali estão. O narrador remete o receptor a uma viagem, passeando por lugares desconhecidos e com histórias que ele crê fantásticas, quase que inacreditáveis. Tudo funciona como em uma fábula, e até a canção ajuda a criar um clima de voo nas asas de um pássaro qualquer que existe nesse lugar ermo. A narrativa tem força para criar uma imagem onde podem ser encontrados lugares e pessoas interessantes na região do Sudeste tocantinense.

*Romeiro do Bonfim* tem ao menos três intenções, e elas são depreendidas da leitura que se faz do texto da obra: i) o tocantinense também é fervoroso em suas crenças; ii) quando se promete à Divindade é imprescindível que se pague; iii) e, um tanto subjetivo, mas também presente, o fato de que a Romaria do Bonfim é uma atração do turismo religioso do Estado. Não basta ir à procissão, tem que ir a pé. Este é outro significado relevante que está na narrativa. O sacrifício da caminhada integra o compromisso feito pelo bom romeiro com o Nosso Senhor do Bonfim. Para um povo de maioria católica, como é o caso do Brasil, o narrador pinta um quadro de satisfação pela penitência. A obra crava no imaginário do receptor um ambiente de família. No caso, o narrador não esclarece se sua família cumpre promessa juntamente com ele.

Dorivã se ocupa na *Festa da Colheita* em fazer a aproximação do receptor a uma das mais recentes descobertas da microeconomia do Estado: o capim dourado. A intenção é aproveitar a inclusão deste vegetal como o artesanato ‘queridinho’ do Brasil nesta primeira década do ano 2000 e contar um pouco mais sobre os processos da produção, bem como criar significados aos que ainda não conhecem (ou conhecem pouco) a rica cultura desta região do Tocantins. O capim de paz, dito pelo narrador revela, por fim, a necessidade de preservar o lugar e as pessoas expostas à exploração midiática e comercial.

#### 6.4.2 O pano de fundo nas obras de Dorivã

*Passarim do Jalapão* e *Festa da Colheita* têm praticamente o mesmo tema base: a defesa do ideal da nação tocantinense e as dificuldades por que passam determinadas comunidades que vivem sob o permanente risco de extinção do habitat como, no caso, o

capim dourado ameaçado pelas constantes queimadas entre outras questões sociais e ambientais. O narrador agarra-se às citações nas duas abordagens, tais como: Cachoeira da velha, “Frevedô”, dunas de areia, em *Passarim do Jalapão*; e, Mumbuca, capim dourado, dona Santinha, brinco de fulô em *Festa da colheita* apenas para cumprir a missão maior que é a de enaltecer o Tocantins. Estas duas obras estão unidas numa narrativa ufanista sob a ética do narrador, priorizando descrever o local como recanto ideal para a felicidade, mas que também precisa ser preservado.

Em *Romeiro do Bonfim*, apesar de também trabalhar valores nacionalistas subentendidos na exaltação à Romaria que acontece no estado anualmente, o narrador deixa à mostra um tema simbólico para o povo do interior do Tocantins: a religiosidade e o temor a Deus, com o sacrifício sempre recompensado se feito diante e em nome do Criador. A felicidade e a humildade estão plasmadas como valores humanos indispensáveis. Em *Mãe Romana* também aparece na narrativa a religiosidade como elemento essencial quando faz referências à força dos três reis Magos do Oriente e ao candomblé. Mas aqui se pode perceber que o narrador valoriza outras situações, tais como a miscigenação como elemento de fortalecimento da nação tocantinense e a importância dos negros especialmente para a região Sudeste do Estado.

### 6.5 A expressão de Everton dos Andes

Everton dos Andes faz um desabafo sem subterfúgios contra o Lago da Usina, que represou as águas do Rio Tocantins na obra *Por água abaixo*, assinada por ele e por Dorivã. O narrador e intérprete (presente na narrativa) é natural de Porto Nacional, cidade histórica erguida às margens do Rio. Assim ele se coloca ao lado dos ribeirinhos que perderam parte de seu passado fluído junto às águas do ‘antigo’ Rio. O narrador aproveita bem a obra para lamentar os prejuízos imateriais com a formação do Lago. Parte dos versos foi utilizada para impressionar:

*Deságua naquela represa, que afoga o amor da gente.*

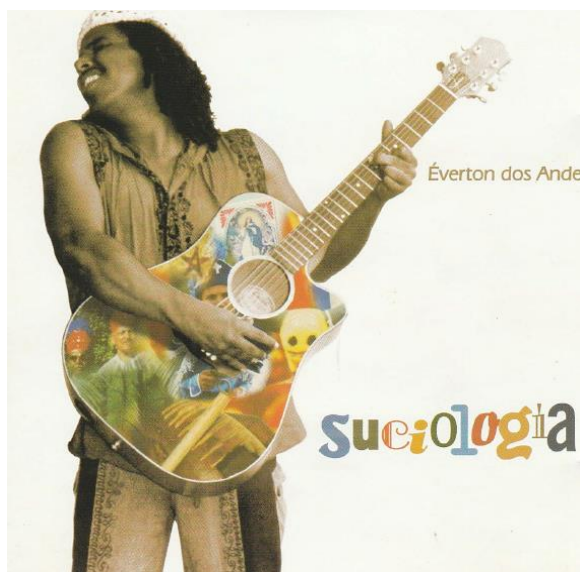
O princípio é a beleza do lugar com suas águas verdes transparentes transformadas pela represa. A melodia escolhida se associa ao lamento da mensagem em uma canção doída, feita para reforçar o sentimento de perda.

Já o texto e os enunciados de *ABC da Suciologia* são diretos e simples. Poucos e repetidos versos arranjados com instrumental apropriado para divulgar o maior projeto

deste artista: a *suciologia*<sup>68</sup>. Nesta obra, Everton reverencia Santa Maria como mãe da Sussa<sup>69</sup> e lista lugares e monumentos que estão diretamente relacionados à história e à tradição local, tais como a Serra do Carmo, os muros de pedra canga, a igreja da praça e as ruas estreitas. A melodia se apresenta em um trecho como uma típica canção infantil, com ritmos e roupagens bem característicos e até a utilização de tambores marciais; e do *reggae*, outra das características musicais que marcam o trabalho de Everton dos Andes.

Outra obra analisada de Everton é *Vem pro Norte*. Os versos nela encontrados são convites aos que moram em outras regiões do Brasil. *Vem pro norte* pretende ser um cartão postal do lugar, com descrições breves de situações e ambientes que se insinuam ao ouvinte. Nesta obra, o narrador faz questão de incluir outros estados além do Tocantins como tentativa de conjugar a seus objetivos um público maior. Novamente o narrador cita a *sussa* que existe no coração do Brasil, como forma de divulgar seu próprio projeto, a *suciologia*.

Figura 8: Capa do CD *Suciologia*, de Éverton dos Andes



Fonte: CD de 2002, que traz ABC da *Suciologia*

Por fim, Everton dos Andes em *Jiquitaia*<sup>70</sup> mais uma vez dá vazão às suas pesquisas junto ao folclore tocantinense, especialmente em sua região. *Jiquitáia* vem

<sup>68</sup> *Suciologia* é o nome dado por Everton dos Andes a uma atividade de pesquisa cultural musical que mapeou as festas religiosas e folclóricas em comunidades tradicionais tocantinenses, e que deu origem a vários produtos culturais, estando entre os principais um CD e um documentário lançados no ano de 2002. (Informações do autor).

<sup>69</sup> *Sussa* ou *sucia* aparecem como variações da denominação da dança. (Informações do autor).

<sup>70</sup> *Jiquitaia* aqui serve para nominar uma formiga que para efeito do folclore regional insiste em subir no corpo do homem e da mulher. Dá também nome a uma espécie de ritual de dança entre casais que tentam retirar a tal formiga do corpo um do outro. Os movimentos são frenéticos e aos sons de tambores, e o toque nos corpos guarda um aspecto de sensualidade. (Informações do autor).

repleta de versos recolhidos das cantorias em lugares como Natividade, Monte do Carmo, Porto Nacional, Paranã, Peixe entre outras comunidades tradicionais e com forte influência da cultura africana. Everton fala sobre a inexorabilidade das coisas a partir de constatações simples e corriqueiras como o amadurecimento do ser humano para o amor e para os prazeres da carne, e sobre os dismantelos que isso pode provocar nas pessoas. Mas o narrador guarda para o refrão seu recado maior: uma amostra da atuação dos tambores, dos versos e do andamento rítmico que recolheu *in natura* em suas pesquisas pelo interior do Tocantins, tudo embutido em uma variação de baião executado em andamento mais acelerado.

### 6.5.1 Estórias nas narrativas de Everton dos Andes

O conteúdo de *Por água abaixo* é político-social e revela um quadro desolador no confronto de interesses do capital com os valores sociais e culturais. Os receptores são instigados a tomarem uma posição em defesa da natureza sob o efeito tanto do texto, quanto da triste melodia. O mundo está cada vez pior com tantas intervenções na natureza e o homem não consegue manter um equilíbrio entre o que se faz necessário para o progresso material e o indispensável para mantê-lo integrado ao meio ambiente. Esta é a mensagem da obra que não tem outra lógica que não seja a de manifestar a insatisfação contra o progresso e contra os malefícios e prejuízos imateriais da represa do Lajeado. A narrativa obriga o receptor a refletir sobre o choque que acontece entre o interesse pelo desenvolvimento proposto pelo homem capitalista e o do homem com uma visão preservacionista. É ideia central da estória chamar a atenção para a dor e os prejuízos econômicos e culturais advindos com a decisão de represar um rio tão importante para a história da cidade centenária que se fez justamente às margens deste rio. A obra quer causar indignação com o relato do narrador, que no caso faz parte realmente da história por ser morador da localidade, o que dá mais consistência ainda à estória projetada. Motta ajuda na interpretação desta passagem, em especial: “As narrativas não representam simplesmente a realidade: elas apresentam e organizam o mundo, ajudam o homem a constituir a realidade humana” (MOTA, 2013, p. 33-34).

A obra *ABC da Suciologia* é um convite sedutor para o receptor entrar em um mundo novo e conhecer um enredo que esteve encravado no coração da cultura afrodescendente do Tocantins por longos anos e que só agora vem (em primeira mão, no entendimento do narrador) ao conhecimento do grande público: a súcia (ou sussia). ABC são as primeiras letras do alfabeto, e com elas vem o conhecimento inicial; é um

processo de aprendizado, portanto, primaz. A obra é apresentada num plano virtual como o movimento do corpo, literalmente, que tem na dança sua força motriz e que chama a atenção para o aspecto da originalidade em se tratando de identidade tocantinense. O *ABC da Suciologia* é a pura ousadia. "É nosso e vou ensinar a você", poderia ter assim pensado o narrador ao entabular seu projeto.

O Norte é um lugar que não pode passar despercebido do brasileiro do Centro-Sul. *Vem pro Norte* virtualiza o 'prejuízo' dos que ainda não vieram aproveitar o melhor da região. É como se o ambiente estivesse pronto e esperando o público (no caso, o receptor). Como se pode deduzir, a narrativa pressupõe que o receptor está longe não só do Tocantins, mas dos demais estados da Região, isto aparece como fato dentro do texto. A ideia, portanto, é criar no imaginário do receptor a ideia de que ele é bem-vindo e que tem uma sequência de atrativos para deixar-lhe animado. A amizade dos tocantinenses e a recepção amistosa esperam a todos, e eles podem...

*vir de coração.*

O chamamento/apelo textual vem acompanhado de uma construção melódica alegre, festiva.

A obra *Jiquitaia* invoca estória parecida com *ABC da Suciologia*. O narrador quer ensinar uma dança nova que também brotou de pesquisas realizadas junto às comunidades das regiões Central e Sudeste do Tocantins. O Estado é rico cultural e musicalmente, e *jiquitaia* é mais uma possibilidade que se abre.

### 6.5.2 O pano de fundo nas obras de Everton dos Andes

As obras *Jiquitaia*, *ABC da Suciologia* e *Vem pro Norte* traçam um plano, um pano de fundo que sintetiza mais ou menos o seguinte: - nossa cultura e nosso lugar são dignos de admiração -, que em outras palavras dão conta do nacionalismo exacerbado do tocantinense representado por Everton dos Andes. Em todas elas, também, há referências ao providencial respeito e temor a Deus, que está presente em todas as narrativas. Já a obra *Por água abaixo* traz como temas a exploração do meio ambiente, a infelicidade e o erro. Nela está o entendimento filosófico de que nem tudo vale a pena, e que os prejuízos à humanidade precisam ser melhor avaliados ante os possíveis benefícios do progresso material. A obra de dos Andes também reflete sua militância pela proteção do ambiente e pela valorização da herança africana. Também se notam estratégias publicitárias nas obras uma vez que se pretende induzir o outro a vir conhecer a região.



## 6.6 A expressão de Genésio Tocantins

A *Lira do Povo* de Genésio Tocantins é uma das mais premiadas músicas originárias do Tocantins em festivais pelo Brasil. A vida não envelhece na voz do poeta, segundo Genésio, e ele utiliza contrastes e confrontos nesta narrativa na expectativa de gerar significados.

*As flores, se uma seca, outra floresce (...) nem senhor e nem escravo.*

O texto desta obra não chega a personificar o ‘ser’ tocantinense. Na verdade, a obra poderia muito bem ter sido composta por qualquer narrador do País, mas algumas características são regionais: arranjo instrumental, elementos sonoros e sotaque vocal. Genésio veste este texto objetivo e genérico, como já dito, com sons e jeitos do Norte. Para a melodia, Genésio, com pretensões mais universais fez a opção por um ritmo latino, uma guarânia. Outro aspecto, este relacionado aos recursos vocais do narrador, é a reprodução de sons de animais (papagaios) e outros ruídos que lembram elementos sonoros típicos desta região Amazônica. A música foi composta em 1983<sup>71</sup>.

Figura 9: Capa do CD *Brasis, as canções e o povo*, de Genésio Tocantins



Fonte: CD regravado que incluiu Coco Livre SA

<sup>71</sup> Em 1983 Genésio participou do Festival Universitário promovido pelo UFRGS, em Porto Alegre e foi premiado com a canção *Cantilena*. Neste festival ele fez o primeiro contato com a música desenvolvida no Sul do país com sua influência espanhola platina, música distinta da que se desenvolvia no Norte do Brasil, com identidade pela língua, mas se distanciando pelo sotaque e a rítmica. O ambiente é determinante no clima musical. “A minha música vinha dos sertões, das veredas do cerrado, onde corta de norte a sul dois grandes rios: Araguaia e Tocantins”. Em 1983 a canção *Lira do Povo* foi premiada no I Musicanto – Festival Sul Americano de Nativismo (Santa Rosa – RS), evento que teve a participação de vários países da América Latina. (Genésio Tocantins com informações do autor).

Em *Coco livre SA* Genésio narra a luta pela liberação da coleta do coco de babaçu na região Norte. O Tocantins possui muitas famílias que ainda sobrevivem do extrativismo do babaçu na região conhecida como Bico do Papagaio, no extremo Norte do Estado. As quebrações de coco babaçu custeiam as despesas da família, assim como a brincadeira do coco de roda como folguedo as quebras de coco são sempre motivo de cantos para amenizar o serviço pesado da coleta e da quebra de coco, que ocorre nos moldes de mutirão, onde várias mulheres se juntam para catar e quebrar coco nas quintas e babaçuais. Genésio denuncia a atuação dos grandes fazendeiros que às vezes proíbem o povo de catar o coco que se espalha por grandes quantidades de terra não utilizadas pelo fazendeiro. Alegando proteção à propriedade estes fazendeiros proíbem quem vive do extrativismo de coletar sem pagar tributo que vai de dinheiro até uma parte da amêndoa extraída do coco. Com as cercas vieram os conflitos, até a criação de uma Lei do Babaçu Livre<sup>72</sup>. *Coco Livre SA* traz uma narrativa de denúncia; um canto de um povo que luta e quer ter acesso aos produtos naturais da terra que pertence a todos<sup>73</sup>. Traça um paralelo entre quem quebra o coco para comer, sobreviver, e o coquista, o quebrador de coco que canta o coco para viver.

*A minha mãe quebrava coco para comer, e hoje em dia eu canto coco para viver.*

A descrição do ambiente goiano/tocantinense está presente na obra *Frutos da terra*<sup>74</sup>, de Genésio e Hamilton Carneiro:

*periquito tá roendo o coco da guariroba, a chuvinha de novembro amadurece a gariroba.*

Esta é a imagem de uma cena típica do interior do Brasil, de sítios onde a passarada faz a festa no vasto cerrado com suas frutas de estação, atrativos saborosos

<sup>72</sup> Por esta lei, independente de propriedade fica garantido o acesso livre dos coletadores que sobrevivem basicamente desta produção. (Informações do autor).

<sup>73</sup> O problema envolve mais de 300 mil mulheres entre os estados do Tocantins, Maranhão e Piauí, que sobrevivem com suas comunidades dependendo quase que exclusivamente da prática extrativista do coco babaçu. Em 1989 Genésio Tocantins fez um documentário sobre a criação do Tocantins, dirigido pelo jornalista Washington Novaes em que o tema das quebradeiras foi abordando suas vidas, suas vivências e dificuldades. Entre 2004 e 2005 o cineasta Marcelo Silva convidou Genésio para compor a trilha de um Doc TV premiado pelo Minc sobre a vida de Raimunda, quebradeira de coco no Bico do Papagaio, região ao Norte do Tocantins. Líder camponesa que travou lutas históricas pelo direito de sobreviver da quebra do coco. A música *Coco Livre SA* se tornou o tema principal do documentário premiado em vários festivais de audiovisual no Brasil e no mundo: *Dona Raimunda, a quebradeira*. (Informações do autor).

<sup>74</sup> Hamilton Carneiro, escritor, poeta e comunicador de televisão goiano apresentou o tema *Frutos da Terra* a Genésio Tocantins em 1980 quando este morava em Goiânia. O que a princípio seria uma música-jingle para alguma instituição goiana, uma peça publicitária, criou vida própria ao nomear o programa *Frutos da Terra* da TV Anhanguera/Globo, que está no ar nos finais de semana há mais de três décadas. Pelo teor musical, atravessou e influenciou gerações de goianos e tocantinenses, sendo tema de estudos por universidades goianas sobre a formação identitária musical do povo goiano. *Frutos da terra* hoje uma das canções mais regravadas por artistas e grupos goianos, tema de dissertações e artigos de arte e cultura. (Informações do autor).

para animais e pessoas. O canto se apresenta em forma de ciranda; uma cantiga de roda. Inicia como um canto de roda, uma brincadeira de criança. Na segunda parte há o passeio no campo como se fosse uma volta e meia, finalizando com a euforia de quem encontra os frutos.

*Cajuzinho, quem quiser é só ir buscar na serra e não há nada mais doce que o araçá dessa terra. Manga, mangaba, jatobá, bacupari, gravatá e articum, olha o tempo do pequi.*

O quadro pintado pelo narrador ilustra as veredas e apresenta os costumes do povo, os sabores e cheiros dos frutos com fauna e flora fazendo parte de um conjunto de coisas boas que merecem ser apreciadas ou saboreadas.

O *Hino ao Tocantins* é uma louvação, um canto de amor ao Estado. Cada palavra é o que é, segundo o próprio Genésio. O narrador deixa aflorar inúmeras unidades dentro da narrativa com relativa autonomia: os heróis (que seriam os criadores); a natureza exuberante, que assume papel fundamental no que se pode considerar riqueza a ser aproveitada (e explorada); a cultura regional, cheia de tradições peculiares etc. Pensada para ser um hino, veio determinada com alguns critérios tanto para a melodia quanto para os arranjos, e eles apresentam-se na forma clássica: introdução, parte 1 - refrão – parte 2 e 3 e refrão. “Como não houve a preocupação com a criação do hino oficial do estado trabalhei livre em relação ao formato, o que permitiu que a melodia se aproximasse mais de um canto marcial, tão utilizado em hinos oficiais” (Genésio Tocantins). A melodia é de fácil compreensão e interpretação, a poesia é simples e objetiva. O tom utilizado (e aconselhável para este tipo de obra) é o maior<sup>75</sup>.

### 6.6.1 Estórias nas narrativas de Genésio Tocantins

*Lira do povo* é uma ode rica em lirismo do típico narrador do interior do Brasil; rica também em significados, pois projeta na mente do receptor a força da nação, especialmente daquelas pessoas que se mantêm em sintonia com a natureza, tais como os povos guaranis, povos significativos na formação do povo brasileiro; mostra a força das lavadeiras e do sertão como lugar escondido e esquecido, mas farol para as estradas da vida. *Lira do povo* traz sinais da persistência e da resistência do brasileiro médio que

---

<sup>75</sup>O arranjo da gravação original é do maestro Leonardo Bruno, que utilizou a formação básica de uma orquestra e coro para ambientar a música com cordas – pianos, sopro, tímpanos e percussão e coro. Dimensiona a grandiosidade da música em seu arranjo sinfônico, mantendo as características regionais e ambientais do canto. (Informações do autor).

habita em todos e que se mantém consciente de seu papel. A obra quer fazer crer que há espaços para o povo exercitar sua vida com mais poesia (lira) e com um otimismo quase juvenil, o que reforça a ideia de que tudo é possível quando se acredita e tem fé.

Há um mundo que está na contramão e este mundo é retratado na obra *Coco Livre SA*. Genésio busca sensibilizar o povo brasileiro de uma forma em geral utilizando para isso um fato que envolve os nortenses: a extração do coco babaçu e os embates e dilemas gerados por esta atividade. Exploração, maus tratos, pobreza, crianças, mulheres, leis que não protegem os mais frágeis são alguns dos elementos que dão vida à intriga revelada na narrativa; e todos estes elementos virtualizam no imaginário do receptor uma trama de difícil solução, pois desde que o mundo é mundo, especialmente neste de experiência capitalista, há exploradores e explorados. Mas o narrador não tem a intenção de ser pessimista e a estória que se projeta a partir da narrativa desta obra visualiza um mundo equilibrado, que se faz pelo bom senso de todas as partes envolvidas. Este é o exato significado da SA, uma Sociedade Anônima<sup>76</sup>.

Em *Frutos da terra* o narrador descreve um cerrado exuberante visto há quase 40 anos (a obra foi composta em 1980). Para a época em que o obra foi apresentada o cerrado bem poderia ser assim mesmo: rico e saboroso. Não é mais assim, por isso a narrativa da obra em dias atuais pode traduzir decepção diante do avanço da agricultura mecanizada, cerrado adentro. A representação do cerrado outrora permeado por flores, frutos e encantamento veio se resignificando com o passar dos anos. Ainda assim, e por força da análise sobre a estória original, não é difícil visualizar os periquitos sobre os pés de manga ou de quaisquer outras árvores frutíferas. A canção, ainda hoje, faz parte de uma estratégia de convencimento, lúdica e com utilização de farto instrumental de orquestração que inclui sonoridades que se assemelham a pássaros em função e vozes em contra tempos, além de coral repetindo os versos. O quadro pintado pelo narrador é de um ambiente bonito, rico e abundante em tudo o que é bom.

Por fim, deste narrador, tem-se a estória que se delineia com o *Hino ao Tocantins*. É, sim, a síntese do grito de independência do Estado. Os recursos utilizados na narrativa são uma mescla de palavras-chave, clássicas, sem qualquer ousadia poética, e é isto que revela a intenção do narrador: fixar a obra como uma espécie de guarda-chuva onde possam se abrigar as demais narrativas que visem privilegiar questões identitárias. Evoca, por isso, um sentimento de pertencimento ao local e de

---

<sup>76</sup> SA's designa companhias que se formam com capital social, ou ações. Todos podem fazer parte deste tipo de empreendimento. Os sócios são chamados acionistas. (definição do autor).

encorajamento, capaz de incentivar os antigos e novos tocaninenses a buscarem espaços tanto no individual quanto no coletivo. Deixa claro também que nem tudo foi, é, ou será fácil, e que os desafios são uma constante. Não deixa de ser, como boa parte das narrativas escolhidas para esta análise, um grito de alerta para que todos se esforcem para preservar o meio ambiente. O Tocantins é um paraíso que esteve perdido, mas que agora foi achado; nisso, *Hino ao Tocantins* se projeta na mente com missões que estão sob a responsabilidade dos tocaninenses.

### 6.6.2 O pano de fundo nas obras de Genésio Tocantins

*Lira do povo* filosofa sobre superação e sobre a vitória do bem sobre o mal. Há também um herói: o homem comum que está nas vidas pacatas iluminadas pela fé e pela esperança de paz. A obra *Coco livre SA* trata de temas como revolução e exploração. Há um fundo ético bem estabelecido na narrativa e ele se desenha pela confiança que o narrador deposita na saída negociada para todas as crises. Para Motta (2013, p. 33), “estudar as narrativas como representações sociais pode ensinar muito sobre as maneiras pelas quais os homens constroem essas representações do mundo material e social”.

*Frutos da terra* e *Hino ao Tocantins* têm fundamentos parecidos: são ideologicamente comprometidos com a ideia de amor ao território, respeito à nação, fé no homem de bem e respeito à natureza. Há heróis em ambas as narrativas. Na primeira, eles aparecem na forma dos frutos que saciam a fome de qualquer um; e no segundo é a gente forte que fez e faz a história do Estado. O fato de fazer referências ao antigo território de Goiás indica que as experiências uniam a região, agora dividida.

### 6.7 A expressão de Juraíldes da Cruz

Juraíldes da Cruz, dentre os compositores aqui analisados, é um dos mais engajados ecologicamente, com defesas diretas do meio ambiente. Ele, em *Joia do Cerrado*, utiliza elementos que se confrontam para dar contornos à obra e engajar o receptor. Isto aparece em todo o texto, na luta do cerrado com suas belezas naturais (flora, fauna, rios, pessoas) contra a devastação. A obra coloca a criança numa posição de destaque e admiração<sup>77</sup>. Por ter endereço certo, *Joia do Cerrado* está revestida de

---

<sup>77</sup> *Joia do Cerrado* foi composta sob encomenda do CEDECA – Centro de Defesa dos Direitos da Criança e do Adolescente, de Palmas, no ano de 2011 (Informações do autor).

todas as características de música para crianças: coros infantis, palavras repetidas, temas e versos como,

*alecrim, alecrim dourado que nasceu no campo sem ser semeado*

fazem parte da narrativa, rica também em citação de frutos e animais naturais da região norte brasileira com destaque para o Tocantins. Juraíldes se apropria ainda de temas comuns às fábulas infantis para complementar o cenário pretendido. A narrativa é carregada ainda de críticas:

*Meu olho de lobo não viu / Quando a juriti sumiu / Levando junto a primavera / Meu coração bola de cristal / Não viu mais o canário real cantando / Tão lindo que era.*

Juraíldes, para completar, utiliza já a partir do título da obra a palavra ‘dourado’, que aparece no decorrer da narrativa ilustrando pequis, alecrins, meninos... e também o próprio capim da moda, que dourado e gentil saiu ‘pintando’ as licenças poéticas do narrador.

Figura 10: Capa de CD Cantão, de Juraíldes da Cruz



Fonte: Capa do CD Cantão, de 2005

Na sua obra mais famosa, *Nóis é jeca, mais é joia*<sup>78</sup>, Juraíldes novamente estabelece relações conflituosas: o sertanejo e o capitalismo; o simplório e o refinado; a

<sup>78</sup> Foi composta em Goiânia em 1997. Foi encomendada por um apresentador de programa de rádio, que queria um tema de abertura. Ganhou projeção com a participação de Genésio Tocantins, interpretando a obra na Rede Globo de Televisão, no programa Domingão do Faustão, quadro Novos Talentos, em 2010. Ficou classificada em 2º lugar. (informações do autor).

cultura local e o estrangeirismo etc. *Nóis é Jeca, mais é joia*, que dentre as obras de Juraíldes recebeu o maior número de regravações de artistas brasileiros, tem uma construção melódica simples: um xote com três acordes básicos e isto pode também explicar o sucesso entre o público<sup>79</sup>, além das metáforas bem-humoradas, como:

*Se farinha fosse americana, mandioca importada, banquete de bacana era farinhada.*

A farinha de mandioca, por sua constância junto às cozinhas tradicionais da região tocantinense, é o veículo motor da narrativa. *Nóis é Jeca, mais é joia* apresenta ainda o matuto, capiau, que é doutor em assuntos seus, e os animais que lhe acompanham neste universo. Por fim, até o ‘mais’, que substitui o ‘mas’ na narrativa, parece ter encontrado seu lugar.

Em *Cantão*<sup>80</sup> observa-se uma narrativa que realça a beleza da natureza tocantinense. Juraíldes indaga: ‘por que as pessoas querem ir à lua se têm tudo no Cantão? - É uma provocação, claro, mas é também a constatação feita pelo narrador diante dos atrativos naturais de seu lugar de nascimento<sup>81</sup>. Oportuno, o narrador ainda faz uso inteligente da sonoridade da palavra cantão. A palavra, ao ser escrita e pronunciada é uma janela que fica aberta para vários sentidos: o canto-lugar, o canto-cantoria etc, além de a palavra *cantão* ser muito musical. “Em todo lugar há um canto, um cantinho, um cantão, um encanto”, diz o narrador. Por fim, aparece a palavra *paz*, que não está alheia à narrativa. Em sua auto definição Juraíldes diz ser um artista que elegeu a natureza e a paz como motes para suas obras.

*Janelas pro Tocantins* foi composta em 1993, época em que Juraíldes passava uma temporada em Palmas<sup>82</sup>. Nesta obra o narrador está na cidade, o lugar da narrativa, mas aproveita para ‘classificar’ o próprio Tocantins daquele tempo e descreve o seu ideal de Estado. Sobre isto, Motta (2013, p. 33) observa que “conhecer não é apenas refletir nem pensar as coisas, mas construir ou fabricar o mundo”. A letra da obra é uma leitura do narrador diante das dificuldades naturais e improvisos administrativos típicos destes períodos. A jovem capital recebia muita gente nova e a letra faz referências ao

<sup>79</sup> “A melodia é simples, veio do jeito que chega a sede; daí é só beber a água e pronto: está resolvido!” (Juraíldes da Cruz com informações do autor).

<sup>80</sup> O Parque Estadual do Cantão situa-se no sistema Araguaia-Javaés, e constitui-se uma região de ecótonos entre o cerrado e a floresta amazônica (Informações do autor).

<sup>81</sup> Juraíldes nasceu em Aurora (hoje do Tocantins), mas com nove anos de idade foi morar na capital de Goiás. “Desde o lançamento da pedra fundamental eu acompanho o nascer do Estado e o crescimento cultural, porque afinal eu sou tocantinense, eu sou essa cultura, minhas origens são do negro e do índio, base forte no cidadão tocantinense” (Juraíldes da Cruz com informações do autor).

<sup>82</sup> Juraíldes morava em Goiânia, mas no início dos anos 90 acompanhava a instalação das instituições sociais e políticas em Palmas morando em uma quitinete, fazendo jingles e shows em campanhas políticas. (Informações do autor).

povo empolgado que chegava neste momento de alegria, mas, principalmente, de esperança. Há um chamamento pela união na construção de um novo lar, um novo lugar. A narrativa prega a união das forças políticas para construir o estado ideal bem como passa a ideia de que tudo é possível ao homem trabalhador e temente a Deus. *Janelas pro Tocantins*<sup>83</sup> foi editada como arrasta-pé e usa largamente a sanfona como forma de aproximar a obra do público.

### 6.7.1 Estórias nas narrativas de Juraíldes da Cruz

*Joia do Cerrado* traz um enredo de denúncia sutil contra o homem em seus eternos embates com a natureza. Para isso Juraíldes da Cruz relacionou alguns elementos que fazem parte do universo tocantinense e que estão (ou estariam) sob algum tipo de ameaça. Ao mesmo tempo o narrador se vê (ele mesmo) transportado dos dias atuais para a infância e, ao assim proceder, cria um universo de significados que só quando se é criança para entender. Fica fácil imaginar que o mundo ideal é aquele que será construído a partir da preocupação com a preservação, sendo que a criança é o principal objeto dessa ação humana idealizada.

Em *Nóis é Jeca, mais é joia* o narrador quer que todos os interioranos vão à forra nos entrechoques culturais e econômicos que se desenvolvem mundo afora. Ele projeta situações de um Jeca, no caso um Jeca tocantinense, que nunca foi ou nunca irá a um grande centro, ao *shopping center*, ou ao exterior para que ele possa se sentir encorajado, que ele possa desafiar com suas armas o poderio do capital, o estrangeiro ou a quem quer se diga da elite. A mandioca: este alimento tipicamente local fornece a Juraíldes os elementos de que precisa para escolher palavras e quadros engraçados, de zombaria, para atingir o objetivo maior que é a crítica ao estrangeirismo. Ao mesmo tempo a intenção do narrador é puxar a orelha do tocantinense que não põe fé em suas coisas; que acha sempre melhor o que vem de outros lugares; que não valoriza sua própria cultura. É, pois, uma luta contra o complexo de vira-latas. Este é o enredo da obra.

Na obra *Cantão*, o narrador canta a paz e a interação homem/natureza. O lugar descrito por Juraíldes pelo instante em que perdura a narrativa busca aproximar o receptor a Deus. Não há outro lugar com tamanha beleza e nem o homem pode querer

---

<sup>83</sup> A obra foi usada timidamente na campanha política, tanto que não teve muitos empecilhos para extrapolar este ambiente e firmar-se entre o público admirador do artista. (Informações do autor).



(ou precisar) de muito mais do que isso para ser feliz no universo e permanecer em paz consigo mesmo. Não há o que se equipare aos encantos do Cantão.

Por fim, *Janelas pro Tocantins*. Enquanto conversa com seus ‘caros amigos’ o narrador entabula um jogo de palavras que até podem ser sinceras, mas são facilmente interpretadas como clichês ufanistas. Quando chama a todos para a união o narrador quer fazer crer que os interesses são comuns, do tipo: ‘nada vai nos separar daqui pra frente’. A estória que se depreende de *Janelas pro Tocantins* é a de que no Tocantins tudo vai dar certo; ou melhor: já está dando. Não é preciso muita retórica ou poética quando se têm objetivos ou dados concretos pela frente. Isto, de certa forma, contraria a semântica do próprio título da obra, que no caso, diante da objetividade da narrativa, ficou parecendo um vitrô num rancho de capim (plagiando o próprio narrador).

### 6.7.2 O pano de fundo nas obras de Juraíldes de Cruz

Na obra de Juraíldes da Cruz quase sempre se faz presente o apelo pela valorização da cultura de seu estado natal, o Goiás antigo, hoje também Tocantins. As narrativas escolhidas para a análise têm isto muito presente, embora variem de acordo com os temas e personagens criados para ilustrar as obras. Ele também usa fartamente recursos linguísticos que o aproximam dos contadores de causos do sertão, aqueles personagens que destilam seus conceitos pelo universo do imaginário popular e que sobrevivem pela tradição oral passada de pai para filho.

Em *Joia do cerrado* Juraíldes traz como tema de fundo a fé e a confiança no futuro, com algumas pitadas de indignação que não chegam a incomodar a lógica nacionalista da obra, afinal, tudo e todos são uma joia do cerrado brasileiro. Em *Nóis é jeca, mais é joia*, o narrador traz uma marcante questão sobre valores que incomodam muita gente, especialmente aos interessados em defender a identidade regional. Afinal, é necessária uma ética de comportamento para que valores sociais não sejam subjugados ou anulados pela força do capital mundial. *Cantão* apregoa um lugar como ideal. A narrativa tem fundo nacionalista, mas também está fundada em um modelo de mundo que estabelece que a felicidade vem em primeiro lugar, e que ela pode ser alcançada em coisas e lugares simples que estão em virgens paragens, como é o Cantão. *Janelas pro Tocantins* é uma publicidade bem construída em forma de verso e música. Como toda publicidade, sujeita a questionamentos e contradições.

## 6.8 A expressão de Lucimar

Em 2008 o compositor tocantinense Lucimar morava em São Paulo e de lá fez uma das composições mais emblemáticas de amor à terra natal<sup>84</sup>. *Meu Tocantins* começa com a frase mais clássica da Canção do Exílio:

*Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá.*

E o próprio Lucimar reconhece que a obra foi construída sob a métrica frasal do imortalizado poema de Gonçalves Dias. A narrativa de Lucimar traz uma relação dos frutos mais conhecidos no cerrado brasileiro, citando ainda o boto, o rio, a aroeira, a dança do catira e... a saudade que permeia toda a narrativa:

*se eu soubesse voava de volta pro meu lugar,*

diz um trecho da poesia lírica do narrador apaixonado. A canção é sertaneja clássica, como requer a narrativa, com utilização de solo de violões e o tradicional dueto de vozes no refrão.

A *Avenida Pequi S/N* é de 2010. É uma narrativa que faz referência às perseguições políticas que existem desde a criação do Estado até os dias atuais, segundo o narrador, que cita elementos (lugares) conhecidos da capital. Até nome de políticos aparecem subentendidos na narrativa. A obra quer também chamar a atenção para o descaso com o artista local. Outra abordagem que associa os dilemas da capital é a troca de nomes das ruas e avenidas. Lucimar aproveita o ‘espaço’ para incluir nesta narrativa a sussa, dança/música já devidamente apresentada nesta dissertação e associa o uso do gênero musical tocantinense como forma de sair do estresse do dia-a-dia:

*Por isso eu pego o pandeiro para tocar a sussa, que a situação ficou russa; E tem tudo pra ficar melhor.*

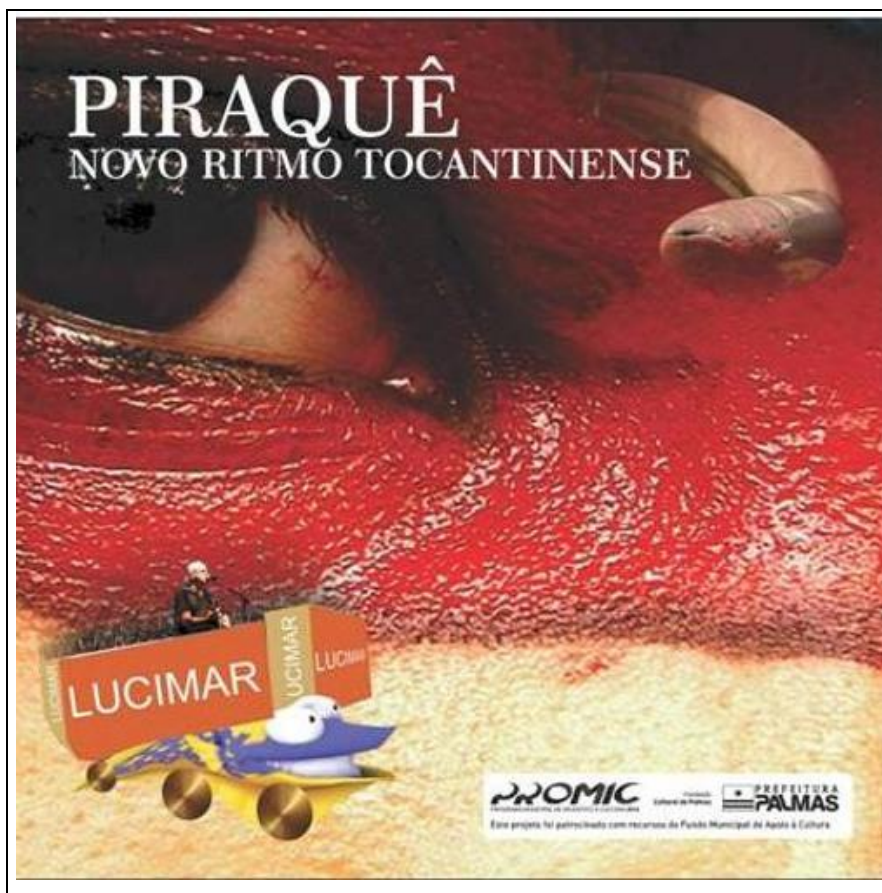
Na melodia e nos arranjos, Lucimar utiliza como guia o coco de roda<sup>85</sup> e apela para o nacionalismo quando de forma incidental utiliza uma sequência do Hino Nacional Brasileiro.

---

<sup>84</sup> Segundo Lucimar a inspiração veio a partir de uma viagem que fez junto com os filhos até a cidade natal do compositor, Filadélfia-TO. “Paramos em várias cidades onde, nos intervalos, eu mostrava as árvores e os frutos da nossa terra aos filhos nascidos em São Paulo” (Lucimar e com informações do autor).

<sup>85</sup> Gênero de ritmo tipicamente nordestino e que não tem origem exata. Pesquisadores apontam maior incidência em Pernambuco, Alagoas e Paraíba. Os compositores tocantinenses incluíram em seu universo cultural o coco de roda e, dentre os narradores aqui analisados, ele é encontrado com mais frequência nas obras de Genésio, Lucimar, Dorivã e Braguinha Barroso. (Informações do autor)

Figura 11: Capa do CD Piraquê, de Lucimar



Fonte: CD Piraquê, lançado em 2016, que traz a música Portal Amazônico

A música *William do Bananal* é de 2015, e nela o compositor Lucimar permanece narrando os dilemas por que passa o desvalorizado artista regional. Paul Ricoeur, citado por Motta (2013, p. 36), afirma que é impossível pensar a narrativa fora do contexto comunicativo, fora das intencionalidades inerentes aos discursos em contexto e fora da reflexividade semântica da linguagem àquilo que ela designa. A crítica aos produtores culturais (oficiais, principalmente), portanto, é direta e sem rodeios. Estes, ao anunciarem eventos festivos se referem às atrações do Tocantins apenas como: artistas da terra!

*Não sou artista da terra, não sou atração local, me chame pelo meu nome que assim não me sinto mal.*

Na narrativa, Lucimar chama a atenção para a importância do apoio à cultura regional até por ser este artista responsável pela movimentação de uma parte da economia do Estado.

*Se eu fosse artista de fora com o nome escrito em negrito levava o cachê embora antes de fazer bonito. Mas eu moro em minha terra, invisto o que ganho aqui, gasto embaixo da faveira com panela de chambari.*

Outra parte desta narrativa de Lucimar chama atenção: a opção melódica, um sambinha com jeito de chorinho. O narrador em entrevista ao autor: “Geralmente meus protestos acontecem em chorinho, talvez por ser um ritmo alegre, o que disfarça a dureza do tema em questão”. Também figuram na narrativa, referências às músicas típicas do Estado.

A outra obra em análise de Lucimar é *Portal Amazônico*. Composta em 2015 a narrativa se enquadra entre as canções que foram feitas para ‘vender’ o Tocantins como atração turística. Lucimar começa falando da Feira do Bosque, relacionando dali personagens e a culinária; depois faz um passeio pelo Estado emoldurando o que ele entende como o que de melhor existe e que pode ser difundido como produto cultural regional. ‘Anda’ por Arraias com a paçoca de carne; fala da carne seca de Miranorte; do Amor Perfeito de Natividade; inclui os padres Aderson e Joatan com baluartes dos festejos culturais e religiosos da região Sudeste; os catireiros de Natividade como atração musical folclórica; e a sociologia de Everton do Andes. O narrador também faz apelo pela preservação da natureza:

*A multicolorida paisagem é um colírio ao pé da serra, a todos uma bela viagem pelos encantos da minha terra. Não esqueça do saquinho de lixo, tem bicho atravessando a estrada. Escute a voz da mãe natureza, pedindo pra não morrer queimada.*

*Portal Amazônico* tem como meta ser mais um ‘anúncio’ de amor ao seu lugar pelo narrador tocantinense. O refrão, simples e curto, diz:

*eu sou daqui do toca, Tocantins; aqui me toca o toca, toca em mim.*

“A melodia é intuitiva, veio balbuciando trechos da letra e o arranjo se baseia na sonoridade amazônica” (Lucimar).

### 6.8.1 Estórias nas narrativas de Lucimar

*Meu Tocantins* tem um conteúdo nostálgico. Obras assim nascem necessariamente de quem está longe de um lugar que gosta, mas que guarda as lembranças bem vivas na memória afetiva. Vê-se ainda uma intenção de mesclar narrativa com descrição, que não por acaso evidenciam apenas as coisas guardadas com

carinho na lembrança. A obra visa criar um ambiente virtual em que o receptor possa imaginar o Tocantins como um lugar privilegiado pelas riquezas naturais. Evidencia a busca por adesão dos que moram no Estado, mas que ainda não tinham pensado este lugar na forma como está dito na narrativa. *Meu Tocantins* é uma obra que dá oportunidade para qualquer um que por aqui mora ter um Estado pra chamar de ‘seu’.

Na obra *Avenida Pequi S/N* o narrador tem como conteúdo uma denúncia sobre os desmandos da política local. É um protesto clássico contra as políticas culturais e perseguições dos agentes, no caso, servidores públicos, ao que tudo indica. Plasmam ainda na estória criada pela narrativa de Lucimar mensagens que deixam ver o orgulho próprio do narrador ao entender que apesar de tudo os nativos vão vencer os obstáculos. Ele faz pesadas crítica ao sistema, mas deixa ver um conteúdo que é como uma lição de amor ao lugar.

Indignação é o que se tem na obra *William do Bananal*. O narrador busca mais uma vez demonstrar que a situação não está boa para os compositores/narradores do Tocantins. Apesar de compreender a lógica do mercado e de ter a convicção de que os artistas locais precisam interagir se almejam crescer em suas produções, não é ignorando e desvalorizando as atrações locais que a situação chegará a bom termo. O Tocantins precisa aprender a valorizar seus filhos até por uma questão de inteligência econômica é o que faz ver a narrativa, e este é o universo de significados que está na crítica bem humorada desta obra. Por fim, sob este prisma, em *William do Bananal* pode ser encontrado mais um manifesto que vem envolto em crítica específica a quem desqualifica o artista da terra, que em eventos culturais para os quais são contratados são chamados apenas como artistas da terra, enquanto os que vêm de fora do Estado são apresentados nas peças publicitárias com nome e sobrenome. Esta obra, de certa forma, justifica os fatores que impulsionaram esta pesquisa que culmina na presente dissertação.

A narrativa de *Portal Amazônico* dá vida ao dilema que assombra a todos os nativistas que não conseguem negociar bem com a ideia da aldeia global. O Tocantins está conectado e por aqui há uma mistura típica dos grandes centros urbanos. A narrativa é a prova cabal de que não se está a salvo da aculturação; que a hibridação é uma constante, mas que mesmo assim há espaço para se vicejar a sobrevivência da cultura regional. O artista ‘encontra’ seus elementos narrativos justamente em um dos espaços públicos mais conhecidos de todos os palmenses, a Praça do Bosque, para descrever o que vê e dizer o que sente sob um olhar otimista, de encantamento e até de

enaltecimento ao turismo no Estado. Em *Portal Amazônico* ele coteja a cultura simples da vida interiorana com os costumes próprios das inovações tecnológicas e a explosão comercial que elas proporcionam por meio da indústria cultural. Nesta narrativa Lucimar mais uma demonstra preocupação em citar lugares e eventos que são marcas da cultura tocantinense como estratégia para agregar valor a sua narrativa visivelmente de valorização à terra.

### 6.8.2 O pano de fundo nas obras de Lucimar

As narrativas encontradas em *William do Bananal* e *Avenida Pequi S/N* são de fundamento ético-moral, já que buscam tutelar os valores tocantinenses que estariam sob constante ameaça no confronto com as culturas que vêm de fora da região. Não é só isso, em paralelo e fazendo um contraponto otimista o narrador demonstra fé e confiança nos valores culturais do Tocantins a partir do momento em que investe na divulgação de elementos locais como referências positivas. Em *Meu Tocantins* o narrador se preocupa em estabelecer seu Estado natal como o lugar ideal. A narrativa, pois, tem caráter profundamente nacionalista. Ele repete a dose em *Portal Amazônico*, onde igualmente produz efeitos de felicidades e alegria por ser tocantinense.

### 6.9 Enfim

Este capítulo, dedicado à crítica das narrativas, deu oportunidade para cumprir o mais importante dos objetivos elencados. Os narradores foram analisados pelos seus enunciados em textos, melodias e arranjos musicais. Uma parte considerável das narrativas analisadas apresenta pontos de interseção com um narrador repercutindo a obra (ou pesquisa) do outro, como por exemplo: o catirandê, criado por Braguinha Barroso, mas incorporado por Lucimar em parte de sua narrativa; ou a sussia exponenciada por Éverton e aparecendo em destaque também no trabalho de Dorivã etc.

A sintonia entre os narradores e o esforço que fizeram e fazem para mostrar a identificação do que produzem com a região tocantinense podem ser perfeitamente observadas em uma análise como a que acaba de ser produzida. A música tocantinense contém elementos (ritmo, letra, melodia) adquiridos, mas também possui outros que podem ser incorporados nesse ‘entre-lugar’ cultural.

Nota-se que os narradores analisados fazem questão de explicitar em algumas das obras aqui analisadas as ameaças que veem nestes tempos pós-modernos. Lucimar, em *William do Bananal* e *Avenida Pequi S/N* é um caso típico. Os valores tocantinenses

referenciados pelo narrador não estão em segurança ante o confronto com as culturas externas e isto se apresenta como um incômodo ao narrador. É o entendimento de que a fluidez que se estabeleceu nestes tempos teria subjugado os elementos mais caros à tradição e, vendo referências em Bauman (2008), liquidado com qualquer tipo de controle e anulado a confiança. De peito aberto Lucimar se esforça para demonstrar a robustez das culturas tocantinenses. A lógica que se observa nas obras analisadas deste narrador é justamente reestabelecer no receptor a confiança nos elementos do lugar. E aqui se entenda por elementos tanto o físico, descritos nos ambientes, quanto o imaterial, impregnados da sensação de felicidade por ser do e estar no Tocantins. Na mesma senda estão praticamente todas as demais narrativas. Juraíldes, com *Joia do cerrado* e *Nóis é jeca, mais é joia*; Genésio, como *Hino ao Tocantins* e *Frutos da terra*; Dorivã, com *Festa da colheita*; Everton, com *Vem pro Norte* entre outras.

O papel do indivíduo na construção da sociedade ideal que aparece em textos de Elias na *A Sociedade dos indivíduos* (1994) também fundamenta algumas das obras aqui analisadas. *Coco livre SA*, por exemplo, traz um tema que envolve embate social. Elias vê o ser humano como elemento essencial para definir o rumo dos acontecimentos. Genésio entrega aos principais envolvidos a responsabilidade para resolver a crise tanto da coleta quanto da comercialização do coco. Mas, assim como em Elias, a obra de Genésio reconhece a importância do conjunto da sociedade para o sucesso da empreitada, tanto que ele distribui a responsabilidade entre políticos e outras instituições. Elias (1994, p. 17) escreve sobre a combinação de potências menores que garantem um aumento de potência e Genésio utiliza esta mesma combinação e conceitos para anunciar o que entende ser a resolução do problema.

Os contraditórios que se estabelecem dentro de cada ser humano nestes tempos líquidos também se fazem ver em vários trechos das obras analisadas, apesar do aparente esforço dos narradores para fazer prevalecer a unidade identitária tocantinense. E é quase um imperativo, afinal, a vulnerabilidade é geral como bem alerta Hall (2005), quando escreve sobre a exposição das identidades. Bauman (2005, p.19) também diz que o homem pós-moderno carrega indelevelmente esta experiência que por vezes pode ser “desconfortável”. Um dos tantos exemplos encontrados na análise pode ser recolhido em Braguinha Barroso, de influência ribeirinha, afrodescendente, das congadas, que se diz calunga, no momento em que inclui referências da música indígena em suas narrativas; ou inferências de blues, canções brejeiras e outras manifestações. Anote-se que não há condoimento, não há desconforto na multiplicidade cultural de

Braguinha, antes, ele se utiliza de todos os elementos que compõem sua multifacetada carreira de compositor e intérprete para garantir riqueza nas abordagens que faz. E ainda se garante com a genuinidade de catirandê.

A luta contra o que insiste em se autoproclamar melhor está encampada em algumas das obras analisadas. Lucimar é um dos mais renitentes defensores da história regional, como se observou. Mas outra obra dentre as analisadas tem uma espécie de arma letal contra os que destilam seus preconceitos sobre ‘nós’. Em *Nóis é jeca, mais é joia*, Juraíldes da Cruz encorda uma relação de situações com um objetivo único: acertar nos arautos de uma sociedade que se diz nova e universalizada. Isto, de certa forma, lembra os apontamentos de Bauman quando se refere aos modernistas do século passado e seus arroubos. Ora, “o reino das artes” (BAUMAN, 1998, p. 123) defendido pelos que quiseram simplesmente sepultar o passado e as histórias alheias é uma afronta aos que não consideram a possibilidade de unificar-se. Não há arte única, assim como nenhuma cultura está necessariamente adiante de outra qualquer. No caso da obra de Juraíldes ele ainda faz troça: “tiro bicho de pé com canivete, mas já tô na internet, nois é jeca, mais é joia”. O capiau tocantinense não aceita o vilipêndio e responde bem à maior das verdades apontadas por Bauman (1988, p. 167): “não há totalidades”.

Em Éverton dos Andes, mais precisamente na obra *Por água abaixo*, além de estar materializada a dor humana diante da agressão ao meio ambiente, especialmente naqueles que são marcados por este (no caso, o narrador nasceu e se criou à beira do rio que antes corria solto e agora está represado) observa-se a prevalência do sistema capitalista sobre os interesses regionais, relatado por Giddens (1991) e utilizado no referencial teórico desta dissertação. Não há como ignorar esta constatação. A cultura e os interesses regionais padecem diante da força avassaladora do capital, o que causa o desequilíbrio e acaba por exteriorizar uma nova espécie de colonialismo. E o mais incompreensível ainda no caso trazido pelo narrador tocantinense: a energia elétrica, que é fruto do aprisionamento do rio em questão nem sequer beneficia o consumidor que mora no Estado haja vista que os preços para o consumo praticados por aqui estão entre os mais altos do País. O sistema, como já foi dito, não demonstra a mínima complacência com identidades de sociedades que não se impõem. Quebrou-se a tradição do rio que escorria e com isso modificaram-se as rotinas. Giddens (1991, p. 98) alertou para o risco que isso traz à segurança social: “O lugar se tornou fantasmagórico porque as estruturas através das quais ele se constitui não são mais organizadas localmente”.



## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É preciso encontrar saídas para que além da qualidade verificada nas obras musicais analisadas nesta dissertação haja ampliação da produção, incluindo variedade e novos artistas, tudo engajado ao processo. A música regional local é rica em significados sendo assim forte na essência. Ela está, no dizer de Adorno (2011, p. 75), pronta ideologicamente para cumprir uma “função social”, que nada mais é do que estar dirigida “para-outro”, servindo-lhe como apoio em questões idealísticas. Sabe-se de antemão que a produção e o consumo de bens culturais são processos que atuam entrelaçados, e a música neste caso não é exceção à regra. Neste aspecto, considera-se que tanto um quanto o outro precisam ser estimulados, como se deixou ver na dissertação.

A partir da metodologia empregada neste estudo foram identificados elementos da cultura tocantinense nas letras, arranjos e melodias nas 24 obras analisadas. Termos, enredos, arranjos, tudo se faz presente na composição de um bom quadro, o que traz uma certeza: haverá um tempo em que a história do antigo norte goiano será objeto de orgulho tanto para os que descendem dos povos que habitam a região desde os tempos mais remotos, quanto para os que escolheram este lugar para construir suas próprias histórias. E isto será possível de ser ver também por sua música.

Cumpriu-se também o objetivo ver o ser humano sob suas especificidades e pelas culturas que (re)produz, bem como se viu como ele está exposto e se comunicando tanto em nível global quanto regional, especialmente por meio da música, considerando ser esta uma valorosa ferramenta. Conclui-se que o delineamento da identidade regional é tênue no Tocantins e o engajamento popular precisa ser estimulado. Falta reforço às políticas públicas que valorizem as manifestações que têm o carimbo da regionalidade. Mas há um processo novo em curso, que pode até não estar sob os holofotes no momento, mas que de alguma forma se faz ver pela atenção que o Tocantins desperta em grupos sociais e econômicos do centro do País e até do mundo. As riquezas naturais são a janela pela qual serão vistas todas as demais riquezas da cultura dos povos da região.

Já sobre uma das principais hipóteses que levantamos, a que os produtores ou detentores do conhecimento cultural regional trabalham pouco ou mal, esta não se confirmou. Antes, o contrário. Qualidade não tem faltado aos produtos que chegam ao mercado da música regional. Carece, sim, quantidade e impulsionamento, e pode-se

tranquilamente distribuir esta culpa entre os organismos estatais que publicam editais, envolvem os narradores e não finalizam estes processos, ou seja: não cumprem com a responsabilidade de pagar; e aos *media*, que seguem alheios às riquezas musicais da região.

Esta dissertação teve também a preocupação de encontrar ao menos um exemplo de experiência hibridizante e a atenção, no caso, foi dada ao trabalho do narrador Everton dos Andes, com o seu Tecno Sussa, Viu-se que este não é um processo simples, pois ainda prevalece o que é do centro sobre o que é da periferia.

Viu-se, também, que quando o Estado empregou seus esforços e recursos à frente de empreendimentos grandes como no caso dos festivais os avanços foram perfeitamente notados. Louve-se a disposição de apoiar financeiramente as prefeituras e outras instituições que desenvolvem programas de estímulo às produções musicais regionais, como é o caso do Festival do município de Santa Rosa, que todos os anos recebe recursos, mas não pode ser ignorada a falta de compromisso deste mesmo Estado quando deixa de integralizar o pagamento dos editais de 2013; ou quando promove o desmonte de toda estrutura de pessoal e material da antiga secretaria de Cultura para acondicioná-la junto a uma pasta estranha que recebe o nome de Desenvolvimento Econômico... etc e tal.

Os artistas que estiveram sob o foco desta dissertação não são os únicos a pesquisar e produzir música com temas do Estado, isto é certo. E parece óbvio que se houvesse uma política arrojada de valorização da cultura local com estímulo a realização de eventos e publicação de editais outros poderiam ter trilhado (ou estar trilhando) os caminhos da pesquisa do folclore tocantinense. Pode-se concluir que ao não internalizar a política cultural o Estado desperdiça parte dos valores de que dispõe como o que se vê nesta dissertação com uma das mais nobres e populares das artes: a música, que tantos frutos já rendeu para nações que tiveram a perspicácia de listá-la entre as prioridades.

A má notícia é que a culpa que por ora se atribui a alguns poucos entes pode chegar a outras esferas tal como as universidades, por exemplo, quando negligenciam sua responsabilidade e ignoram estes temas não direcionando suas pesquisas ou projetos de extensão. Fica patente diante dos resultados da análise crítica das narrativas realizada nesta dissertação a profundidade e a identificação dos trabalhos dos artistas com o sentimento de pertencimento e nacionalidade, e isso salta aos olhos e ouvidos. Foram

estes fatores, aliás, que atiçaram a curiosidade do autor. Os narradores tocantinenses estão fora do mercado, mas não por vontade própria.

A atenção ao que é da cultura local serve como baliza para o entendimento mais amplo do que vai pelo mundo. Neste sentido, anote-se que esta dissertação movimentou-se na direção e a favor dos que criticam a razão iluminista, que em nome de uma suposta emancipação do homem acabam por pasteurizá-lo; buscou ressignificar a globalização ante a língua festiva e sedutora dos que a utilizam em benefício próprio; viu o fenômeno da hibridização como argumento narrativo para a sobrevivência dos saberes locais, entre outras reflexões; reconhece a existência de uma ordem mundial na qual o indivíduo aparece guindado à condição de cidadão, mas com os direitos individuais apenas parecendo estar garantidos, não se confirmando à luz de um exame minimamente cuidadoso. Não se tratou aqui de demonizar o sistema globalizado, mas refletir a partir dos textos dos autores escolhidos para melhor compreender o sistema e até estabelecer um relacionamento mais equilibrado com ele enquanto o fenômeno que é. Há mitos sobre a globalização confundindo estudiosos menos atentos. O momento atual (e o vindouro, ao que tudo indica) é de conexão internacional e isto, afinal, é inexorável porque o comércio de bens e valores não para.

A durabilidade dos produtos realmente culturais é bem maior que a dos destinados ao consumo. As mensagens que são internalizadas acompanharão o indivíduo para sempre e estas mensagens serão influentes em suas ideias, nos posicionamentos e nos comportamentos sociais que vier a adotar e defender. O indivíduo não pode prescindir de elementos duradouros, muito embora esteja neste momento preso a uma roda vida, em pleno trânsito, em transe, entre luzes e neons, cooptado por um sistema que lhe oferece inúmeras possibilidades para sentir-se bem e feliz se estiver em conexão 24 horas, mas que não garante nada e nem entrega o que promete, pois carece de consistência.

O indivíduo sempre esteve dentro de uma ordem natural. E é esta ordem que garante a manutenção da espécie. Não podem ser ignorados os avanços que foram obtidos em todas as áreas do conhecimento e que trouxeram conforto, saúde e até sentimento efêmero de felicidade que por vezes salva vida. Estes avanços, todos eles, podem ser objeto de comemoração, pois são fruto da insistência do homem envolvido com a ciência. Eles não precisam ser combatidos como se faz a um vilão, no entanto, o problema que não arreda o pé de nosso lado e acaba por se tornar uma séria ameaça é o nível de ignorância que desenvolvemos sobre nós mesmos e que foi se fortalecendo

entre as novas gerações. Gradativamente perdido entre tantas novidades o indivíduo foi se afastando da história humana e, ao relegar estes valores ao sótão de sua memória, compromete o futuro da raça, afinal, o que trouxe este indivíduo até aqui foi a cultura adquirida e é nela que encontra explicações plausíveis nos momentos em que mais se angustia.

O homem contemporâneo, teletransportado em seu universo cada vez mais virtual e na onda do consumo desenfreado adquire produtos em série que o estão ‘tirando de tempo’. Este universo paralelo não oferece saída a não ser a ruína. A beleza e a simplicidade das coisas mais elementares que sempre estiveram na companhia do indivíduo e que compõem o conjunto das coisas da natureza estão à deriva. E nesta competição desumana pelo ‘esquecimento’ de quem se é realmente cava o indivíduo sua própria sepultura.

Por outro lado, o ser humano é o que ele quis ser; ou, melhor dito por Weber: há uma rede de significados e o homem, esse animal que teceu a rede, está para sempre intrincado nela. Tudo o que está na teia é seu. Ou seja: ao mesmo tempo em que atua para formar raízes culturais e sociais (teias) o homem é influenciado e se torna no que efetivamente é. Nesta sociedade que forma o homem se projeta e se protege.

Nesta dissertação tudo o que se buscou foi acender uma réstia de luz para observar e entender melhor o homem e essa sociedade hodierna. Para tanto se optou por vê-los (homem e sociedade) sob a ótica da cultura, da comunicação e da música. Quis-se (e ainda se quer) desnudá-los diante dos enormes desafios que se apresentam em tempos tão incertos.

O combustível que movimentou esta dissertação tem vocação bairrista, reconhece-se. Mas houve de ser assim e a causa foi justa, pois é desperdício deixar de apontar os elementos de uma nação que padeceu e lutou para ser reconhecida durante ao menos dois séculos; é uma traição abissal ignorar este sentimento de regionalidade, que além de ter importância para o entendimento de identidade ainda pode valer uma oportunidade a mais para a economia local.

Esta dissertação assumiu a responsabilidade de contribuir para o aprofundamento da discussão sobre a existência de narrativas regionais na música, o que restou devidamente comprovado. O resultado deste trabalho acadêmico já se faz presente no projeto Cantos do Tocantins, um programa de rádio que será apresentado por este autor e pelo narrador Genésio Tocantins. Além de trazer os conteúdos musicais e socializar curiosidades sobre os artistas e suas obras, o programa vai também fazer um

passeio pelos pontos turísticos que existem no Tocantins aproveitando este potencial cultural e econômico ainda sub explorado.

Mas esta já é outra história, que se espera narrar numa oportunidade vindoura.

## 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **A indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, T. *Culture and administration*. In: **The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture by Theodor Adorno**. BERSTEIN, J.M. (org.). London: Routhledge, 1991.

\_\_\_\_\_. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

\_\_\_\_\_. **Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. **O fetichismo na música e a regressão da audição, parte 1**. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/50112825/ADORNO-Theodor-W-O-Fetichismo-na-Musica-e-a-Regressao-da-Audicao-Parte-1>>. Acesso em 16 de agosto de 2018.

ALMEIDA, M. R. de. **A Canção como narrativa: o discurso social da MPB (1965-1975)**. Dissertação (dissertação de mestrado em Sociologia) – Unicamp: Campinas, SP, 2005.

APPADURAI, A. **Dimensões Culturais da Globalização: A modernidade sem peias**. Lisboa, Editorial Teorema, 2004. <<https://pt.scribd.com/doc/81573003/Dimensoes-Culturais-da-Globalizacao-ARJUN-APPADURAI>>. Acesso em 08 de setembro de 2017.

BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

BAUMAN, Z. **A Sociedade Individualizada: vidas contadas e histórias vividas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

\_\_\_\_\_. **Globalização: As consequências humanas**. Jorge Zahar Editora, 1999, p. 65.

\_\_\_\_\_. **Identidade, entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. **O mal-estar da Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **Vida Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BARTHES, R. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BELTRÃO, L. **Folkcomunicação: teoria e metodologia**. São Bernardo do Campo: 2004.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BOURDIEU, P. **A Distinção, Crítica social do julgamento**. SP: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BRASIL. **Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: 2011.

BRASÍLIA, DF. **Projeto de Lei nº 256 - B, DE 1991**. Jandira Feghali. Senado Federal.

- BURKE, P. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2003.
- CANCLÍNI, N. **Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Grijalbo, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Culturas híbridas, poderes oblíquos**. São Paulo: EDUSP. Comentários de Heloísa Costa Milton (UNESP/ Campus de Assis), 1997.
- CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. 6ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- CITELLI, A. **Linguagem e Persuasão**. São Paulo. Ática. 2002
- COHN, G. **Comunicação e Indústria Cultural** (org.), Editora Nacional, 1978.
- COUTO, S. P. **O rock errou: os maiores boatos, lendas e teorias da conspiração do mundo do rock**. 1ª ed. São Paulo: Matrix, 2013.
- DARWIN, C. **A origem das espécies**. Porto Alegre: Lello e irmão, editores. 2003. Disponível em: <<http://ecologia.ib.usp.br/ffa/arquivos/abril/darwin1.pdf>>. Acesso em 22 de janeiro de 2017.
- DIAS, M.T. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo editorial, 2000.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Geocities.com/Projeto Periferia. 2003
- DOURADO, H. A. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Ed 34, 2ª edição, 2008.
- ECO, H. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ELHAJJI, M. **Comunicação, Cultura e Novas Formas de Conflituosidade**: Murcia, Espanha. SPHERA PUBLICA Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación Número 4, pp. 37 - 52, 2004.
- ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- \_\_\_\_\_. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- FERNANDES, F. **O folclore em questão**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FERREIRA, C. **Intermediários culturais e culturas urbanas: novos e velhos protagonistas da formação dos ambientes culturais urbanos**. In BRAGA, Gil. S. (org.) **Culturas populares em meio urbano**. Manaus: Edua, 2012.
- FILHO, C.. **Quem manipula quem?** Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GONÇALVES, G. R. **Pós-colonialismo, império e globalização: dois pratos da balança.** Aletria – Revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários, UFMG, n. 9, p. 135- 148, 2002.

HALL, S. **Fundamentalismo, diáspora e hibridismo.** In: \_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultura na pós-modernidade,** 10<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HAUSSEN, D. F. **Mídia Imagem & Cultura.** (org.). Porto Alegre: EDIPUCRS. 2000.

HÜBINGER, G. **Max Weber e a história cultural da modernidade.** <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v24n1/07.pdf>>. Acesso em 13 de novembro de 2016.

HUNTINGTON, S. P. **El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial.** Buenos Aires: Paidós, 1996.

KANT, E. **Crítica da Razão Pura.** Tradução: J. Rodrigues de Meringe, Digitalização: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia) Homepage do grupo>. Acesso em 23 de julho de 2016.

KERN, D. **O conceito de Hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato.** Métis: História e Cultura. v. 3, n. 6, p. 53-70, 2004.

KONDER. L. **O que é a dialética.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 2008.

IANNI, O. **O príncipe eletrônico.** Revista Perspectiva. São Paulo, nº 22, 1999, pp. 11-29.

JAMBEIRO, O. **Canção de massa: as condições da produção.** São Paulo: Pioneira, 1975.

LACLAU, E. **New Reflections on the Resolution of our Time.** Londres: Verso, 1990.

MCLUHAN, M. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico.** São Paulo, Editora Nacional, Editora da USP, 1972.

MALINOVSKI, B. **Uma teoria científica da cultura.** Rio de Janeiro: Zahar. ed. Americana; 1944.

MARTINS, S. **Como se faz uma estrela sertaneja.** REVISTA VEJA. São Paulo: Editora Abril, ed. 2511, pp. 66-75, 04 de janeiro de 2017.

MATTELART, A. **A Globalização da Comunicação.** Bauru: Edusc, 2000.

MEDINA, C. *Políticas de Produção da Indústria Cultural: ética e técnica da informação.* In: GOMES, P. G.; PIVA, M. C. (orgs.). **Políticas de Comunicação: Participação Popular.** Edições Paulinas, 1988.

MELO, J. M. de. **Mídia e cultura popular.** São Paulo: Paulus, 2008.

MENESES, V. D. **O Brasil e os brasis na televisão regional aberta.** Palmas: EDUFT, 2015.

MENEZES, F.. **Apresentação à edição brasileira: Adorno e o paradoxo da música radical.** São Paulo: Editora Unesp, 2011.



MORAES, D. **Planeta mídia**. Campo Grande: Letra Livre, 1998.

MOTTA, L. G. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora UNB, 2013.

MÜLLER, K. M. *Processos midiáticos e comunidades fronteiriças: problemas e perspectivas*. In: HAUSSEN, D. F. (Org.). **Mídia, imagem e cultura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, v.8, p. 361-371.

OLIVEIRA, H. M. **“No coração, minha terra, no coração do Brasil”**: Tocantins, discursos identitários, canções. Orfeu nº 1, Junho de 2016, disponível em: <[www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/download/6728/5674](http://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/download/6728/5674)>. Acesso em 27 de agosto de 2017.

PARSONS, T.; SHILS, E. **Towards a General Theory of Social Action: Theoretical Foundation for the Social Science**: New York, 1951.

PENA, R. F. A. **Estado, Nação e Governo**. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/geografia/estado-nacao-governo.htm>>. Acesso em 06 de maio de 2017.

PIEDRAS, E. R.; JACKS, N. **A contribuição dos estudos culturais para a abordagem da publicidade**: processos de comunicação persuasiva e as noções “articulação” e “fluxo”. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Porto Alegre: E-Compós, vol. 6, agosto de 2006, disponível em <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/74>>. Acesso em 27 de agosto de 2017.

RAMONET, I. **Propagandas silenciosas**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

RODRIGUES, L. A. **Roteiro do Tocantins** - 4ª ed., Palmas: Alexandre Acampora: 2001.

ROEDY, B. **Negócios no ritmo da música**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011

RÜDIGER, F. **Comunicação e teoria crítica da sociedade**: fundamentos da crítica à Indústria Cultural em Adorno. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2002.

SANTOS, B. de S. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Uruguay: Trilce- Extensión universitária, 2010.

SARDINHA, T. B. **Linguística de corpus**. Barueri, SP: Manole, 2004.

SCHILLER, H.I. *Mass Communication and American Empire*. 2ª ed. Boulder, Colo.: Westview Press, 1992.

SILVA, E. F. da. *Sussa, samba e carnaval: produção simbólica e identidade na construção histórica do Tocantins*. In LOPES, Oliveira. M. A. Aparecida de Oliveira (org). **Entre o costume e a lei: superando o “silêncio” e descortinando a história afro-brasileira**. São José: Premier, 2011.

SILVA, O. B da. **A nova história do Tocantins**. Goiânia: Kelps, 2008.

STEFANUTO, J. R. R.. **Fetichismo na Música: do conceito adorniano à reflexão sobre (im)possibilidades formativas**. Dissertação (Dissertação em Educação Escolar) – UNESP: São Paulo, 2014.

TINHORÃO, J. R. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2015/07/04/tinhorao-na-flip-na-pratica-nao-existe-mais-musica-brasileira.htm>>. Acesso em: novembro de 2016.

THOMPSON, J. B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

WHITE, H. **The value of narrative in the representation of reality**. In: MITCHELL, W. J.T. (Ed). **On narrative**. Chicago, USA: University of Chicago Press, 1981.

WILLIAMS, R. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

\_\_\_\_\_. **Cultura e materialismo**. São Paulo: UNESP, 2011.

**APÊNDICE – Roteiro de entrevista aplicada a cada um dos narradores e para cada canção**

- 1) Tem parceiros na composição, quem?
- 2) Em que ano foi composta, e onde você morava à época?
- 3) Que fatores externos a você lhe motivaram nesta composição?
- 4) Que objetivos tinha em mente quando definiu as mensagens diretas da obra?
- 5) Tem alguma mensagem que você quis deixar subentendida? Qual (quais)?
- 6) Como lhe chegou a melodia?
- 7) Como definiu os arranjos?

## ANEXO A – Letras das obras de Braguinha Barroso

### Tocantins dos Santos tambores

Nossa Senhora da Natividade, meu Senhor do Bonfim  
 Crença e fé no Tocantins  
 Nos bate com os coco tum tum  
 Este negro é mais de um  
 No suingue, nas cores do Divino Espírito Santo

Quando me dei conta estava tocando um agogô  
 Timbala, escacha, pandeiro, bangô e tambor  
 Estou com saudade daquela morena ai,ai  
 Que virou beija-flor e voou

Com São Sebastião solitário  
 Nossa Senhora dos Rosários  
 Minha mãe por devoção  
 Viva Zumbi dos Palmares  
 Sapateados cantares  
 No coração do Brasil

*“São Pedro, São João, São José  
 Nossa Senhora de Aparecida dos Navegantes  
 Bom Jesus de Nazaré  
 São Benedito, Santo Antônio casamenteiro  
 Meu padrinho Cícero de Juazeiro  
 Não me esqueci de você  
 São Gonçalo do Amarante  
 Protetor dos violeiros e dos catireiros  
 Viva o Senhor do Bonfim  
 E salve todos os romeiros.*

### Estrela de Muquém

Você não sabe de onde eu venho  
 Venho do amor que eu tenho  
 do canto do coração.  
 Venho do giro das ‘congada’  
 Do calor da minha amada  
 Valorizo o amor que tenho

Você já sabe de onde eu venho  
 Venho do sonho que eu tenho  
 Do coração do Brasil  
 Sou dos congos, das taieiras  
 Das ‘fulia’, das benzedadeiras  
 De uma beirada de rio

Você já sabe de onde eu venho  
 Sou dos gerais, sou dos engenhos  
 Sou a Estrela de Muquém  
 Eu sou a sombra das paineiras  
 Eu sou do sol, eu sou da feira  
 Sou de quem me querer bem.

## Catirandê

Venha vestida de roda, morena, e espante este mal, solidão  
 Venha que a roda catira, morena, lhe chama  
 Dance até que esta gente aprenda na dança esse refrão  
 Nada de se 'aquetá' gira roda catirandê  
 Roda gira catirandê  
 Gira roda catirandê  
 Gira roda catira

Lá pra aquelas bandas em que nasceu meu bisavô, ê Goiás  
 Foi por lá que ele viu pela vez primeira  
 Esses 'forró' bate pé que sacode a tristeza e a solidão  
 Faz o suor escorrer pelo corpo bate pés e mãos  
 Gira roda catirandê  
 Roda gira catirandê  
 Gira roda catira

Na cozinha já temperei um bom pirão  
 E botei muita água no feijão  
 Quando a fome bater, oi morena, esta gente  
 Nem vai comer se esta roda catirandê  
 Segura esta gente de pé  
 Oi, roda gira catirandê  
 Roda gira catirandê  
 Gira roda catira

Meu bem querer quando eu for não chore  
 Que eu volto antes do dia nascer  
 Meu bem querer

## Graça Graciosa

Já fostes cantada em verso e prosa  
 Das belezas do Tocantins tu és a graciosa  
 Flor que emana um canto de rio  
 Cor do sol no cio  
 Prazer transcendental não há nada igual

A leveza da tua areia  
 Corpo de morena lua cheia  
 Suor, centeia do fogo da mãe natureza  
 Há de viver com amor  
 De bronzear nesse calor  
 Que invade a cidade com certeza

Segura morena o banzeiro deste canto  
 Nas águas doces e o lazer  
 Que traz o vento vadio pra você menina  
 Viva a natureza preciosa  
 Que bom viver com graça graciosa, graciosa, graciosa.

No giro da folia vou ver as mulheres de saia  
 (com a garrafa na cabeça)  
 Mostrando pra vocês a dança da jiquitaia  
 (eu avisei e não se esqueça)  
 No giro da folia vou com meu amor na praia  
 O Tocantins é bom, mas cuidado com o esporão de arraia.

## ANEXO B – Letras das obras de Dorivã

### Mãe Romana

Nativitana, angola, Diana, Romana, africana  
 Catira, congado, folia, reinado, ê  
 Aiê, aiê oxum moleuá  
 Aiê, aiê a de dimi babá

Segura o eixo da terra  
 Não deixa a terra tremer  
 Vó candinda firma ponta  
 Na linha do oriente  
 Três reis magos vão na frente  
 Mãe romana quer saber  
 Onde é que ela mora  
 Em meio às pedras cangas  
 Labirinto de Aruanda  
 Mãe Romana de fé

Romana, Diana, angolana  
 Romana, Diana, Diana de fé  
 Mãe Ana, mama África, mulher

### Passarim do Jalapão

Passarim do Jalapão  
 Me revele alguns segredos  
 Teus mistérios e magia  
 Cante ao povo brasileiro  
 Por que  
 Que a cachoeira é da Velha  
 Se dá formiga em queda d'água  
 Como é que aqui nasceram dunas  
 Se nem é beira de mar  
 E nas águas do 'Frevedô'  
 Porque que eu não consigo afundar

Cacimba que sacia a sede  
 Desta gente que a gente nem vê  
 Guarde um pouco dessa água  
 Deixe este povo beber

*“Teus morros povoaram sonhos  
 Criando mistérios e lendas  
 Desenharam templos em pedras  
 Coisas que eu nem sei cantar”*

Rezadeira de bendito  
 Faça um chapéu para mim  
 Que é pra eu pode usar  
 Quando eu for lá pro Bonfim

### Romeiro do Bonfim

Senhor do Bonfim  
 Esse ano eu vou a pé  
 Vou pagar minha promessa  
 Vou levar a minha fé

Já vesti meus filhos  
Comprei roupas pra mulher  
Preparei as minhas 'traias'  
Este ano eu vou a pé

Sou devoto do Senhor  
Sou romeiro batizado  
E quando o sol romper a aurora  
Sou peregrino cansado  
Mas ao chegar beijo seus pés  
Me sinto realizado.

### **Festa da colheita**

Da jalapa nasceu um tesouro  
Desse tesouro nasceu o capim  
Esse capim de ouro e faz brilhar meu Tocantins

Aiaiai, disse dona Santinha e doutora que este capim é de paz  
Nosso capim dourado é cultura e rei dos vegetais

Peça a dona Santinha fazer para mim um brinco de fulô  
Pra quando eu for pra colheita  
Eu dar de presente pro meu amor

Aiaiai, vamos lá pra Mumbuca  
Colher o capim num canto de paz  
Aiaiai, violinha de vereda é quem faz a festa dos artesanais.

## **ANEXO C – Letras das obras de Everton dos Andes**

### **ABC da Sociologia**

A, B, C, D  
 Vou escolher  
 O meu amor  
 Só pra você.

Santa Maria da Sociologia  
 Santa Maria mãe da "SUSSA".

Cantai, cantai,  
 Cantai por nós.

Na serra do Carmo  
 Na igreja da praça  
 Pelas ruas estreitas  
 Nos muros de pedra.

De pedra Canga

### **Por água abaixo**

Ai d'eu,  
 Linda e graciosa  
 Ai d'eu  
 Ilha Porto Real  
 Adeus Carreira Comprida  
 Onde passei minha vida  
 Adeus meu rio e quintal  
 De águas verdes  
 Transparente  
 Deságua naquela represa  
 Que afoga o amor da gente.

Ah! Quantas vezes naveguei  
 Ah! Esse canto que me faz lembrar  
 Por onde andei...

### **Vem pro norte**

Vem pro lado de cá  
 Vem pro Norte  
 Quem quer conhecer a sussa

Vem para o coração do Brasil  
 Quem quer conhecer a sussa  
 Pode se chegar de coração  
 Tem tambor e crioulos  
 Batendo violas de buriti  
 Sussa, carimbó, boi-bumbá  
 Catiras e congoês



Tem outros brasis  
Que o Brasil precisa ver  
Tem outros brasis  
Que o Brasil precisa conhecer  
Palmas, Belém, Macapá  
Marajó, Manaus, Rio Tocantins  
Manga, cajá, graviola  
Umbu, tacacá e açai

### **Jiquitaia**

A formiga que quer se perder bota as asas de fora  
A menina que quer se encontrar (namorar), namora  
Quando o coração quer não tem jeito 'num dianta' dizer que não  
Quando bate fere profundo faz a gente perder a razão  
Quando o coração bate forte é inútil querer parar  
É como represa que enche é certo que vai transbordar

Meu bem tem dó de mim  
Promete que me encontra lá em Senhor do Bonfim

A formiga que dói é Jiquitaia  
O rei é bom a rainha é 'mió'  
Oi 'passarim' beija a 'fulô'  
Beijo gostoso é do meu amor.

## ANEXO D – Letras das obras de Genésio Tocantins

### Lira do povo

Sou filho das lavadeiras, parceiro dos bem-ti-vis  
 Amor da fulô que cheira, quero-queros, juritis  
 Dos pampas, dos boqueirões, das aldeias, das favelas  
 Namorado das estrelas, uma nação Guarani

A vida na voz da gente não para nunca envelhece  
 As flores bordam canteiros se uma seca outra floresce  
 Afino a lira do povo, nem senhor, nem escravo  
 Vida andeja, índio bravo na largueza dos gerais  
 Filho de muitas cantigas entoa um canto de paz

Neste sertão brasileiro, em algum canto no mundo  
 Numa oficina do tempo, um homem forja outro dia  
 Ou quem sabe forjaria no ócio de cada olhar  
 Novas promessas de frutos, novas estradas e passos  
 Farol nesse estradear

### Coco livre SA

A minha mãe quebrava coco pra comer  
 E hoje em dia eu canto coco pra viver  
 Olha o coco, quem vai querer  
 Olha a cocada quem vai querer

Já cantei coco, quebrei coco e ralei coco  
 Coquista cantando coco do oco do maracá  
 Meu camará coco de roda ciranda  
 Minha língua não desanda, no pandeiro e no ganzá  
 Mistura e manda no pandeiro e no ganzá

Um coco bossa, cabeça, coco cabano  
 Coco sul-americano, tucumã, ouricurí  
 Coco xodó, macaúba, buriti  
 Um coco que quebra queixo, coco do queixo cair  
 Mistura e manda no pandeiro e no ganzá

Solta esse coco bota coco na cocada  
 Rebola na embolada enrola a língua lhá ga lhá  
 Jeca total, capiau, chapéu de palha  
 Criança também trabalha para o coco libertar  
 Mistura e manda no pandeiro e no ganzá

Parte e reparte eu falo que a melhor parte  
 É quando se parte com arte a parte que nos tocou  
 O epicarpo, o mesocarpo, o endocarpo  
 Todo mundo policarpo brasileiro sim senhor

Essa é a Maria tico-tico onde ela põe a boca o beija-flor põe o bico  
 Alegria do pobre sem a tristeza do rico

Preciso libertar esse coco  
 O coco livre nos alegra mais um pouco  
 Babaçuê, meu amor, babaçuá  
 Meu cacete quebra coco faz o machado cantar

Para quebrar o coco o cacete tem que ser duro  
Coco, mamãe.

### **Frutos da terra**

Periquito tá roendo o coco da guariroba  
A chavinha de novembro amadurece a gabioba  
Passarinho voa aos bandos em cima do pé de manga  
No cerrado é só sair e encher as mãos de pitanga

Tem guapeva lá no mato  
No brejinho tem ingá  
No campo tem curriola, murici e araçá  
Tem uns pés de marmelada  
Depois que passa a pinguela  
Subindo pro cerradinho, mangaba e mama-cadela

Cajuzinho quem quiser é só ir buscar na serra  
E não tem nada mais doce que araçá dessa terra  
Manga, mangaba, jatobá, bacupari  
Gravatá e araticum olha o tempo do pequi.

### **Hino ao Tocantins**

Coração, ouro verde, vida, paz...  
Labor, conquista, união  
Construir, crescer, preservar  
Essa terra nossa nação  
Sonho vivo, nativo, real,  
Memória, nossos heróis  
Pais, filhos, história,  
Família, ideal

Tocantins, Tocantins...  
Gente forte, fé no porvir...  
Tocantins, Tocantins...  
Liberdade, trabalho, amor...

Matas, rios, vales, serra e cerrado,  
Minerais, pomar, Amazônia  
Fauna, flora, grão semeados,  
Emoção, celeiro do Brasil  
Verdade acenda a chama,  
Crianças, pão, escola,  
Cultura, tradição  
Comunhão, amar...  
Tocantins, Tocantins.

## ANEXO E – Letras das obras de Juraídes da Cruz

### Joia do cerrado

Meu olho de lobo não viu  
 Quando a juriti sumiu  
 Levando junto a primavera  
 Meu coração bola de cristal  
 Não viu mais o canário real cantando  
 Tão lindo que era  
 Os passarinhos e os sete anões  
 Não vieram pra cantar  
 Alice feliz no país das maravilhas por onde andar

Onde andar meu cajuzinho, minha gabioba, meu pé de murici  
 Meu pé de puçá, meu bacupari  
 Meu pé de cajá que brotava ali  
 Meu pé de alecrim que morava ali  
 Alecrim dourado por onde andar meu pé de alecrim  
 Onde andar meu jabuti minha seriema  
 Meu sofrê que sofrê  
 O meu tamanduá não voltou  
 Meu tatu bola onde se meteu  
 Será que criou asa e voou  
 Ou virou seu leite derretou

Alecrim, alecrim dourado  
 Você também é joia do cerrado  
 Meu capim, meu capim dourado  
 Também é joia do cerrado  
 Meu pequi, meu pequi dourado também joia do cerrado  
 Menino dourado também é joia do cerrado

Onde andar meu aquífero Guarani  
 Que jorrava de amor  
 Que embrejava os buritis  
 Que brotava ali quem cortou  
 Que uivava ali quem matou  
 Quem foi que matou e o couro vendeu  
 Onde andarás o araticum  
 Que a raposa comia  
 Se embebedava, levantava e caía  
 Cadê o gato do mato desapareceu  
 O mato que tava aqui quem comeu  
 A onça daqui quem comeu  
 A água do rio quem bebeu

Alecrim, alecrim dourado  
 Você também é joia do cerrado  
 Meu capim, meu capim dourado também é joia do cerrado  
 Meu tucano do bico dourado também é joia do cerrado  
 Menino dourado também é joia do cerrado.

### Nóis é Jeca, mais é joia

Se farinha fosse americana mandioca importada  
 Banquete de bacana era farinhada

Andam falando que nós é caipira

Que a nossa onda é montar a cavalo  
 Que a nossa calça é amarrada com imbira  
 Que nossa valsa é briga de galo  
 Andam falando que nós é butina  
 Mais nós não gosta de tramoia  
 Nós gosta é das minina  
 Nois é jeca mais é joia  
 Mas nós não gosta de jiboia  
 Nós gosta é das minina  
 Nós é Jeca, mais é joia

Andam falando que nós é caipira  
 Que nós tem cara de milho de picoca  
 Que nosso rock é dança catira  
 Que a nossa flauta é feita de taboca  
 Nós gosta de pescar traíra  
 Ver a bichinha gemendo na vara  
 Nós não gosta de mentira  
 Nós tem vergonha na cara  
 Ver a bichinha chorando na vara  
 Nós não gosta de mentira  
 Nós tem vergonha na cara

Andam falando que nós é caipora  
 Que nós tem que aprender inglês  
 Que nós tem que fazer sucesso fora  
 Deixe de bestage  
 Nós nem sabe o português  
 Nós somos é caipira pop  
 Nós entra na chuva e nem móia  
 Meu ai love iu  
 Nós é jeca, mais é joia  
 Tiro bicho de pé com canivete  
 Mas já tô na internete  
 Nós é Jeca, mais é joia.

## **Cantão**

Deve haver em algum canto do mundo  
 Um canto brincante que encante meu viver  
 Retrato do amor semblante do amanhecer  
 E ser enfim a real de um sonho  
 Que eu tenho em mim  
 Encontrar um canto, água e sentimento  
 Segredo do vento no coração  
 E o cantar dos passarinhos  
 No Cantão, passarão cantador  
 No Cantão e o sol com seu esplendor

Pra que querer ir pra lua  
 Se eu tenho na terra o encanto que a lua tem  
 Pra que querer ir pra lua  
 Se tem no Cantão lua cheia meu bem

Deve haver um novo encanto no mundo  
 Um lugar macio já que o mundo é redondo  
 Um coração cheio de cachoeiras  
 Borboletas, colibris, homens lavando as mágoas  
 Meu canto me encante tão bela é a palavra  
 Na essência deste chão

E o cantar dos passarinhos  
 No Cantão, passarão cantador  
 No Cantão e o sol com seu esplendor

Pra que querer ir pra lua  
 Se eu tenho na terra o encanto que a lua tem  
 Pra que querer ir pra lua  
 Se tem no Cantão lua cheia meu bem

Deve haver em algum canto do mundo  
 Um lugar onde eu possa encontrar as estrelas  
 E tê-las ao certo bem junto de mim  
 Que não partirá dos nossos corações  
 Nem dos olhos dos bichos  
 Na primavera, no verão lembre disso  
 Do compromisso do coração  
 E o cantar dos passarinhos  
 No Cantão, passarão cantador  
 No Cantão e o sol com seu esplendor.

### **Janelas pro Tocantins**

Olha aí, meus caros amigos  
 Flores do meu caminho  
 O trabalho é o abrigo  
 Que nunca nos deixa sozinhos  
 Me dê sua mão num abraço forte  
 Que o homem é quem faz a história  
 O homem é quem faz a sorte  
 E a união é a vitória

Quando o dia amanheceu  
 Que pisei os pés no chão  
 Firmei o pensamento em Deus  
 E abri meu coração  
 Quando vejo o sorriso  
 De alguém que esteja feliz  
 Sinto forças pra viver  
 E realizar o que ainda não fiz

Com belezas naturais  
 E esta gente franca e bela  
 Quando quer o homem faz  
 Palmas nossa tela  
 Admirável mundo novo  
 Novo homem, nova era  
 Olha aí o Tocantins  
 No jardim de sua janela.

## ANEXO F – Letras das obras de Lucimar

### Meu Tocantins

Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá  
 Tem bacuri, ingazeira, tem murici e puçá  
 É rica por natureza, uma beleza sem fim  
 Nasci ao pé de uma serra sou filho de Tocantins  
 Tem sapucaia no mato, bruto depois do areião  
 Condessa, fruta do conde, tem macaúba no chão  
 Tem cajuí no roçado, olho-de-boi, tamboril  
 No coração minha terra, no coração do Brasil

Ei, Tocantins, não faz assim que eu posso não aguentar  
 Ei, Tocantins, tem dó de mim saudade quer me matar

Cajá, caju, umbuzeiro, cupu, jatobá, babaçu  
 Tem araçá no cerrado, onça, veado e tatu  
 O rio desce calado, o boto sobe e respira  
 À noite a lua clareia e a gente dança o catira  
 Manguba, ipê amarelo, tucum, pati, anajá  
 Mutamba, angico, marmelo, oiti, pequi, axixá  
 Taturubá e pitomba, cagaita, jambo e mangaba  
 Buritizeiro no brejo, buritirana e bacaba

No pé de açoita cavalo eu me amarrei nessa terra  
 Mama-cachorra, aroeira, cega-machado e coivara

Assei o milho na brasa, voltei pra casa de tropa  
 Numa cangalha acochado num caçuá de mandioca  
 Tomando banho de grotta, eu aprendi a nadar  
 Embaixo da merendiba eu aprendi a caçar  
 No olho do pé de manga, não aprendi a voar  
 Se eu soubesse voava de volta pro meu lugar.

### Avenida Pequi SN

Aqui cá no meu cantin, comum como qualquer lugar  
 Também tem problemas afins, mas como é no cantin, é difícil de achar

Aqui tô no meu cantin, aqui também é meu lugar  
 Aqui tem problema dizer, tem problema saber, e solução pra dar

Aqui tá do jeito que tá, já faz tempo que aqui tá assim  
 Eu ando pela JK e o calor de rachar não tem pena mim  
 Na hora eu já chego depois talvez se chover eu nem vá  
 Eu sou assim meio arretado sou aqui do lado que migrou pra cá

Por isso eu pego o pandeiro pra tocar a sussa que a situação ficou russa  
 E tem tudo pra ficar melhor  
 Sou brasileiro que torce, mas é consciente ficar de sorriso sem dente  
 E fazer propaganda do nó

To quietinho, mas eu falo, eu ralo, eu me calo, eu peço socorro  
 Aquecido apertado entre lago e o morro eu moro é na capital!  
 E você tá sabendo com quem tá falando, ah meu Deus, até quando?  
 Respeita a polícia que eu tô pagando pra tomar de conta do meu carnaval

A rua é de sul a norte de sorte já mudou de nome  
 Agora ocê queira ou não queira pequi tá na beira pra matar a fome  
 O povo gosta de forró imagina se ouvisse Ravel  
 Genésio falou de cultura, rock, sepultura e a doçura do mel

A banda da bunda passou e a flor do cerrado se abriu  
 Presente ficou no passado futuro afetado na boca do rio  
 Eu temo pela natureza beleza que temos aqui  
 Eu sonho andar na avenida asfaltada florida chamada pequi

Eu desencano e canto esse meu Tocantins  
 Araras e aves, afins, e eu canto que nem bacurau  
 E quem provou do melado dessa rapadura  
 Não esquece jamais a doçura da fruta do nosso quintal.

### **Portal Amazônico**

Domingo lá na feira do bosque  
 Me enrosco na barraca do tatu  
 De cara eu peço logo um espeto  
 Graveto enfiado no pacu  
 E o fogueiro da banca amarela  
 Revela num retrato falado  
 A aculturação deu na gente  
 ‘Yfone, Ypode, pad, importado.

Adoro a paçoca de Arraias  
 E carne seca de Miranorte  
 A dança alegre da Jiquitáia  
 E o canto da galinha capote  
 Mandalas são de capim dourado  
 Esteiras feitas de buriti  
 Eu acho tão bonito o cerrado  
 Almoço bom é arroz com pequi

Eu sou daqui do toca, Tocantins  
 Aqui me toca o toca, toca em mim

Amor perfeito, Natividade  
 O padre Aderson e o Joatan  
 A liderança e a comunidade  
 Enchendo de vontade o amanhã  
 Na entrada do Portal Amazônico  
 Afônico de cantar  
 Os catireiros de Santa Rosa  
 E a Suciologia no ar

Já lá cantando a minha bandeira  
 Na veia corre o sangue tupi  
 Não troco o chambari da faveira  
 Nem pelo caviar, nunca vi  
 Já me chamaram até de bairrista  
 Mas não abaixo a crista porque  
 Nem tudo que é bom vem de fora  
 Eu tô tocando agora é o que?

Se eu sou daqui do toca, Tocantins  
 Aqui me toca o toca, toca em mim

A multicolorida paisagem



É um colírio ao pé da serra  
 A todos uma bela viagem  
 Pelos encantos da minha terra  
 Não esqueça do saquinho de lixo  
 Tem bicho atravessando a estrada  
 Escute a voz da mãe natureza  
 Pedindo pra não morrer queimada  
 A quarta é da farinha de puba  
 A quinta é no quintal do Tião  
 Na sexta-feira o mel de tiúba  
 Na sábado é do mangolão  
 No lago é que o peixe se ferra  
 Segunda eu vou trabalhar  
 Já que sou artista da terra  
 Na terça eu já começo a trabalhar  
 (A benção, Tocantins).

### **William do Bananal**

Não sou artista da terra  
 Não sou atração local  
 Me chame pelo meu nome  
 Que assim não me sinto mal  
 Se eu fosse só dessa terra  
 Um artista regional  
 Meu nome daqui seria  
 William do Bananal

Quem canta a sua aldeia  
 Encanta o universo inteiro  
 Catira, sussa, lambisco  
 Por isso é que sou primeiro  
 Na fila de apanhar ônibus  
 Pra cantar no Taquari  
 O mundo inteiro me aplaude  
 E eu arrocho o buriti

Graças a Deus reconheço  
 Nossa cultura é riqueza  
 A dança, música, arte  
 O encarte da natureza  
 De mim não me envergonho  
 Canto e toco com prazer  
 E um dia eu vou ser da terra  
 Artista quando eu morrer

Se eu fosse artista de fora  
 Com o nome escrito em negrito  
 Levava o cachê embora  
 Antes de fazer bonito  
 Mas eu moro em minha terra  
 Invisto o que ganho aqui  
 Gasto embaixo da faveira  
 Com panela de chambari

Não desprezo meu talento  
 Legado de fauna e flora  
 Apesar de ser da terra  
 Eu vou pro céu toda hora  
 Quando o palco se ilumina

*Aí é jacta est*  
Se for de fora, beleza  
Mas se for de dentro é que presta.