

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO GEOGRAFIA E GESTÃO DO TERRITÓRIO

DOROTY E DÉRCIO MARQUES: GEÓGRAFOS DA CANÇÃO



LUCIMAR MAGALHÃES DE ALBUQUERQUE
UBERLÂNDIA, 2016

Foto: Michel Beuchet

LUCIMAR MAGALHÃES DE ALBUQUERQUE

DOROTY E DÉRCIO MARQUES: GEÓGRAFOS DA CANÇÃO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Geografia.

Área de Concentração: Geografia e Gestão de Território.

Linha de Pesquisa: Análise, planejamento e gestão de espaços rural e urbano

Orientador: Prof. Dr. Carlos Rodrigues Brandão.

UBERLÂNDIA – MG

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A345d Albuquerque, Lucimar Magalhães de, 1965-
2016 Doroty e Dércio Marques [recurso eletrônico] : geógrafos da canção
/ Lucimar Magalhães de Albuquerque. - 2016.

Orientador: Carlos Rodrigues Brandão.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de
Pós-graduação em Geografia.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2025.5031>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Geografia. I. Brandão, Carlos Rodrigues, 1940-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em
Geografia. III. Título.

CDU: 910.1

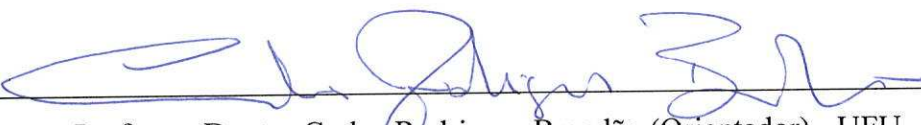
André Carlos Francisco
Bibliotecário-Documentalista - CRB-6/3408


UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

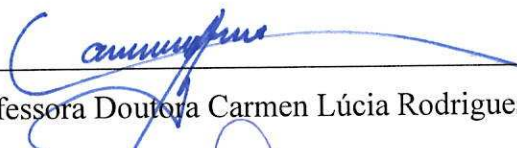
Programa de Pós-Graduação em Geografia

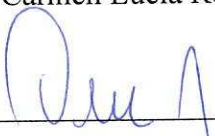
LUCIMAR MAGALHÃES DE ALBUQUERQUE

“DOROTY E DÉRCIO MARQUES: GEÓGRAFOS DAS CANÇÕES”.


Professor Doutor Carlos Rodrigues Brandão (Orientador) - UFU


Professora Doutora Maristela Corrêa Borges - UEMG - MG


Professora Doutora Carmen Lúcia Rodrigues - UFALFENAS - MG


Professor Doutor Túlio Barbosa – UFU


Professor Doutor Samuel do Carmo Lima – UFU

Data: 17 / 06 de 2016

Resultado: Aprovado/distinção

*“Companheiro me ajude
Que eu não quero cantar só
Eu sozinho canto bem
Mas como você melhor”
(Domínio Público)*

AGRADECIMENTOS

Agradecer aos meus, parece estar um tanto desusado, ao menos nos termos que abarca a palavra obrigada(o). O que significa estar obrigada(o)? É um gesto de reconhecimento, é se sentir pertencente e grata a partir de favores ou de amabilidades recebidos de alguém. Contudo, tal vínculo ganha outra dimensão quando é possível percebermos acessíveis às trocas, que podemos contar com outras pessoas e também nos prestar aos outros. É nesta toada que agradeço a querida amiga Maria José Machado e a cada sinal solidário demonstrado por todos que agenciaram o meu reencontro com o Triângulo Mineiro, tão longe de casa. Agradeço a todos, que de perto ou de longe, contribuíram e acompanharam-me neste caminhar. Especialmente, agradeço: ao prof. Dr. Brandão, pela orientação e pelo acolhedor carinho de sempre, que foram estendidos tão generosamente pela co-orientação da profa. Dra. Bernadeth Maria Pereira. Aos professores examinadores da Banca, Dra. Carmem Lúcia Rodrigues; Dra. Maristela Corrêa Borges; Dr. Túlio Barbosa; Dr. Samuel do Carmo Lima, pela presteza e franca atenção às leituras. Ao prof. coordenador Dr. João Cleps, atencioso amigo, e em nome dele os demais docentes e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Uberlândia, pelo apoio prestado. Aos colegas e aos grupos de estudo do curso, com quem compartilhei aprendizados. Em outras geografias cotidianas, agradeço aos companheiros e companheiras da PUC Minas, assim como, aos discentes que tanto me motivaram a aprimorar o meu fazer, em especial aos extensionistas 'novatos', Belladete, Leonardo e Letícia! Aos amigos da Rosa dos Ventos e todos os artistas que contribuíram com esta tese. Aos meus familiares, mãe, irmãos e sobrinhos pelo apoio, estímulo, carinho e cuidado; e sempre à Marinalva, pela preciosa ajuda nas tarefas de todo dia e principalmente, pelo tempo extra para cuidar do Ian, da Elisa, da Érika e de mim. Aos maestros Doroty e Dércio Marques por me aproximarem da cultura popular e habitarem meu coração. Enfim, gratidão a todos que se interessarem pela leitura desta tese.

O fogo

*Ora, é uma verdade
dessas tão singelas
e escrita com uma
palavra tão pequena
que fica até difícil
compreendê-la.
(a palavra é: brilho!)
pois tudo o que existe
na breve e pequenina
chama de uma vela
brilha com o mesmo
brilho na chama
do brilho de uma estrela.*

(Poema de Carlos Rodrigues
Brandão, musicado por Dércio
Marques no Livro e no CD
Jardim de Todos)

RESUMO

Esta tese objetiva compreender as relações entre o fenômeno musical e o espaço geográfico por meio da Geografia da Música. A pesquisa contempla o repertório musical de Doroty e Dércio Marques, nas seguintes obras: *Semente e Espelho D'água*. A metodologia utilizada é a “análise de conteúdo” com base em uma leitura geopoética do teor das letras das músicas. O estudo abrange a paisagem sonora e os elementos naturais água e terra, nas relações do homem com o meio e seus desdobramentos identitários e afetivos. O tema investigado, seguindo aspectos da Geografia Cultural, tem como referência uma pesquisa teórico-bibliográfica sobre as procedências remotas e também mais próximas de uma “geografia da música” e, sobretudo a maneira como alguns dos geógrafos, que se dedicaram a música na geografia definiram suas vertentes e tendências. Na sequência, outra investigação pôde inventariar e registrar a vida-e-obra de Doroty e Dércio Marques, articulando-as com as obras de seus parceiros musicais de diferentes estados brasileiros e de países ibero-americanos. Por fim, a pesquisa realizada constata a visão de homem e de mundo dos irmãos Marques, percebidas por meio de seus posicionamentos discursivos desvendados nas letras de suas canções, nos quais o homem e a natureza estão cointegrados em um conjunto unitário de memórias e sentidos, que se autoproduzem e se autorreproduzem na cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Geografia da Música – Geopoética - Doroty e Dércio Marques – Água e Terra – Cultura.

ABSTRACT

This thesis aims to understand the relationship between musical phenomena and geographic spaces through Music Geography. This research considers the musical repertoire of Doroty and Dércio Marques, in their works: *Semente* and *Espelho D'água*. The methodology used is "content analysis" based on a geopoetic understanding of the content of the lyrics. This study covers the soundscape and the natural elements of water and earth, man's relationship with the environment and the unfolding of his identity and affections. Theoretical literature on the remote and closer origins to the theme "Music Geography" following aspects of Cultural Geography, and especially the way some geographers, who have dedicated themselves to music in geography, defined its types and trends serve as reference to the theme in question. Sequentially, another study was able to record and register the life and work of Doroty and Dércio Marques, connecting them with the works of their musical partners from different states of Brazil and Latin American countries. Finally, this study shows the Marques' view of man and of the world, perceived in their positionings revealed in the lyrics of their songs, in which man and nature are integrated in a unitary set of memories and meanings, that are self-producing and self-reproducing in the culture.

KEYWORDS: Music Geography - Geopoetry - Doroty and Dércio Marques - Water and Earth – Culture and Resistance.

LISTA DE QUADROS

Quadro I: A Proposição De G. O. Carney Para O Estudo Da Música Pela Geografia	39
Quadro II: Trabalhos em pós-graduações de geografia relacionados à geografia da música	44

LISTA DE SIGLAS

AM	Amplitude Modulada – rádio
CD	Disco Compacto
CE	Ceará
CNRS	Centro Nacional de Pesquisa Científica
DNA	Ácido desoxirribonucleico
DVD	Digital Versatile Disc
FAAP	Fundação Armando Álvares Penteado
FIC	Festival Internacional Cultura
FIOCRUZ	Fundação Osvaldo Cruz
FM	Frequência Modulada - rádio
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
LP	Long Play
MAPN	Movimento Artistas pela Natureza
MEC	Ministério da Educação
MG	Minas Gerais
MP3	Moving Picture Experts Group 1 Audio Layer 3
MPB	Musica Popular Brasileira
MST	Movimento dos Sem Terra
NEPEC	Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura
ONU	Organização das Nações Unidas
PT	Partido dos Trabalhadores
PVC	Policloreto de Vinila
RJ	Rio de Janeiro
SBT	Sistema Brasileiro de Televisão
SESC	Serviço Social do Comércio
SP	São Paulo
TI	Terra Indígena
TV	Televisão
UERJ	Universidade Estadual do Rio de Janeiro
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
ONU	Organização das Nações Unidas para Educação
UNESCO	Ciência e Cultura
UNIFESP	Universidade Federal de São Paulo
UNITAU	Universidade de Taubaté
USP	Universidade de São Paulo
WWF	World Wild Foundation

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	12
1.1	Trilhando caminhos pouco conhecidos	14
1.2	Tecendo questões de investigação	23
1.3	Apresentando os objetivos da pesquisa	25
1.4	Apontando os motivos e a importância da pesquisa	25
1.5	A estrutura organizacional da pesquisa	28
2.	A GEOGRAFIA DA MÚSICA	30
2.1	A geografia da música: raízes, desdobramentos e tendências	30
2.2	A geografia da música no Brasil e na América Latina: alguns exemplos de pesquisas entre o português e o espanhol.	43
3.	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	68
4.	DÉRCIO E DOROTY MARQUES, GEÓGRAFOS DAS CANÇÕES	81
4.1	Por que os escolhemos?	81
4.2	As origens familiares de Doroty e Dércio Marques	86
4.3	Doroty Marques	87
4.4	Dércio Marques	102
5.	ANÁLISE DO REPERTÓRIO CANTADO POR DOROTY MARQUES NO CD “SEMENTE”, EM DIÁLOGO COM A GEOGRAFIA	132
5.1	Canção cansada	133
5.2	Eterno como areia	140
5.3	Vento vadio	147
5.4	João Semente	151
5.5	Caminhada	155
5.6	Lamento borincano	160
5.7	Giramundo Tremedá	164
5.8	Mourão de cerca	167
5.9	Não mande a geada não	170
5.10	Tonta	172
5.11	Salário	176
5.12	Estrela do Norte	179
6.	ANÁLISE DO REPERTÓRIO CANTADO POR DÉRCIO MARQUES NO CD “ESPELHO D’ÁGUA” EM DIÁLOGO COM A GEOGRAFIA	184
6.1	Ponto de Oxum	185
6.2	Feito borboleta	195
6.3	Mandú (Riachinho Mandú)	199

6.4 Espelho d'água	204
6.5 N'aguai	208
6.6 O canto das águas serenas	213
6.7 Estrelas d'água	218
6.8 Onde navega o ser	221
6.9 Água	226
6.10 Rio- mar (rio Amazonas)	218
6.11 Salvem a Chapada Diamantina	235
6.12 Ju Paraná	238
6.13 Sete cenas de Imyra	241
6.14 Aammammata na kaukaukaro	251
6.15 Origens (Rio Paraíba)	253
6.16 Riacho de areia (Rio Jequitinhonha)	261
6.17 Anel	265
6.18 Berço de todos os azuis	268
6.19 Dá-me cá os braços teus	276
6.20 Menino e o mar	280
6.21 Ventos do Norte	284
6.22 Remos e rumos (Rio São Francisco)	289
6.23 Ponto de Oxum	294
 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	 295
 REFERÊNCIAS	 300
 APÊNDICE I – Discografia	 311

1. INTRODUÇÃO

Temas das humanidades como os que envolvem sentido, significado, símbolos, sensibilidades e emoções vêm se tornando, desde a década de 1970, pauta de discussão entre geógrafos da área humanista e cultural. A busca da expansão desses conteúdos e novas formas de aborda-los na geografia são decorrentes de críticas ao reducionismo da ciência positivista. Deste modo, apoiadas em novos paradigmas epistemológicos, tais aberturas permitiram a inclusão de alternativas e perspectivas de análise para produção do conhecimento, entre elas, o diálogo entre a geografia e a arte.

O geógrafo francês Paul Claval estudioso desta temática nos auxilia a entender uma geografia da natureza humana voltada à criação cultural, à dimensão individual e coletiva da cultura. A geografia cultural se interessa pelos processos de transmissão das experiências, pelas construções mais amplas que se dão através da interação social. Como evidencia o autor:

A cultura é indispensável ao indivíduo no plano de sua existência material. Ela permite sua inserção no tecido social. Dá uma significação à sua existência e a dos seres que o circundam e formam a sociedade da qual se sente membro. (CLAVAL, 2013, p. 44)

Assim, a geografia cultural nos oferece mapas de e entre muitas possibilidades de leituras dos mundos vividos sob os mais distintos vieses, modelos empíricos, procedimentos metodológicos, e também outras ferramentas teóricas. Com base nestes supostos desenvolvemos na presente pesquisa a experiência de um diálogo entre a geografia e outros diferentes campos de conhecimento, principalmente deixando-nos nortear pela Geografia da Música, subárea da Geografia Cultural.

Nossa pesquisa, por meio da linguagem musical, entrelaça aspectos da existência humana e a sua relação com o mundo e a natureza. O filósofo belga William Desmond (2000), diz que entre as linguagens primordiais se encontra

a canção, e assim, o sujeito se afirmar e se comunicar com a alteridade, porém assinala que a canção surge como água que brota de alguma raiz escondida de nosso ser, pois existe nela algo que vai além de uma aprendizagem formal.

Coaduna-se com tal pensamento filosófico a reflexão de Claval (2013), quando ressalta que trazer a dimensão do outro à ciência geográfica significa visualizar os aspectos da transmissão da experiência, das práticas espaciais que expressam o ato, a representação e o dizer, assim como a própria ação do sujeito no espaço, desveladora dos segredos de seu mundo. Por sua vez, Maia (2013) considera que:

A música está implícita no comportamento dos cidadãos de uma cidade. Ela é uma via de mão dupla, pois reflete e é refletida, é ao mesmo tempo sujeito e objeto. Porém, a economia cultural transforma esta forma de arte em um objeto de consumo rápido, sem considerar as subjetividades a ela inerentes e as suas particularidades, negligenciando desta forma sua inegável capacidade de dialogar com os processos de construção e apropriação dos espaços. (MAIA, 2013)

A citação acima ratifica a relevância de uma atitude investigativa e, ao mesmo tempo, aponta para a pouca atenção que tem sido dada ao campo da Geografia da Música, que muito nos interessa nesta pesquisa. Pois, a música conduz mensagens, entre os seus sons e, também, por meio das letras que são entoadas como melodia. Mensagens que elucidam processos humanos de criação e incorporação dos espaços da sociedade, na qual a mesma está inserida como uma de suas relevantes dimensões de cultura. Podemos pensar que em todo o Planeta Terra não existe sociedade sem cultura, ou culturas, e nem existem culturas sem as suas músicas.

A partir desta perspectiva consideramos a escolha de temas musicais e, sobretudo, a seleção de letras na obra musical de Doroty Marques e de Dércio Marques, para aprofundar o conhecimento sobre dimensões espaciais presentes nos seus repertórios. Nossa proposição caminhou em direção às temáticas musicais, a partilha, o saber coletivo a respeito dos elementos terra e água e a relação homem-mundo conectado à natureza.

Mestres do ofício de cantar, Doroty Marques e Dércio Marques ultrapassam a delimitação de categorias musicais reconhecidas, pois a riqueza

de estilos e temáticas somada à criatividade e liberdade de expressão em e de suas obras, transpõe os limites de classificação das mesmas. Em seus repertórios os irmãos Marques apresentam de uma maneira original e criativa a integração e algumas novas sínteses das manifestações da cultura popular brasileira, em diálogo com outras culturas, especialmente a luso-espanhola. Portanto, a trajetória destes artistas revela um abastado diálogo com processos humanos e não raros críticos de criação e incorporação dos inúmeros espaços em que eles viveram e cantaram na América Latina.

Antes de avançarmos, em consonância com nossas proposições, é preciso esclarecer que este estudo é fruto de um diálogo solidário entre muitas pessoas, em diferentes tempos e modos de aproximação. Por isso, consideramos coerente manter os verbos na 1ª pessoa do plural (*plural de modéstia*). Também pela circunstância de entendermos que, quem fala e escreve se sente solidário, com aqueles que dialogam, ouvem e leem, evitando marcas de individualismo nas palavras.

1.1 Trilhando caminhos pouco conhecidos

Uma composição musical acompanhada de palavras, de frases e de versos, logo, de um sentido, de uma evocação, de um sentimento diante de algo ou de alguém, assim como, de uma mensagem ou de um louvor a algum herói, acontecimento ou nação, provavelmente existe desde os primórdios da história e constitui uma das mais antigas formas de transmitir sentimentos vividos na relação homem-natureza.

Em diferentes tempos e lugares os homens se utilizam do conteúdo de hinos falados, entoados ritmicamente ou cantados, acompanhados ou não de instrumentos musicais, assim como de outras canções, que revelam múltiplos saberes, significados e sentimentos que de maneira inevitável traduzem algum modo de vida, alguma cultura ou fração significativa dela. A etnomusicologia está aí para atestar que não existe povo indígena no mundo, por mais simples que seja que não possua o seu repertório musical, para as mais diversas ocasiões. Então, é pertinente perguntar por que essa tão complexa dimensão da música no ser, produto e produtor

de signos, símbolos e significados de pertencimento, enraizamento, de espaços geográficos (pois sempre se canta tais relações e interações em um tempo em um espaço), assim como de identidades pessoais, familiares, grupais, comunitários, nacionais, é ainda tão pouca estudada na geografia?

Para caminhar na possibilidade de entendimento do *espaço geográfico* destacamos que, em Milton Santos (1982), tal categoria inclui a ideia que o espaço é acumulação desigual de tempos. E assim, significa conceber espaço também como uma sequência de heranças. Mais a frente, em 2006, o mesmo autor refere-se a espaço-tempo como categorias indissociáveis, permitindo-nos uma ponderação sobre o espaço como coexistência de tempos. Desta maneira, num mesmo espaço os tempos diferentes, sejam eles, tempos tecnológicos e desiguais, derivando daí, igualmente inserções diferentes do lugar no sistema ou na rede mundial. O tema globalização, bastante debatido por ele, aponta que o mundo globalizado comporta diferentes ritmos e coexistências. Em suas complexidades, tal como vividas na geografia humana e cultural, estão atreladas a questão subjetiva e individual, a cultural e a social. O espaço é o local de morada dos seres humanos e, mais do que isso, é o meio de vivência onde as pessoas imprimem suas marcas de vida, semelhanças e desigualdades a cada dia, proporcionando novas leituras, na medida em que a compreensão do mundo modifica-se.

Por este motivo, ainda que possa em um primeiro olhar parecer algo estranho e inesperado, pensamos introduzir este estudo - que pretende ser de uma geografia da música – por meio de uma reflexão simples a partir da composição de nosso próprio Hino Nacional Brasileiro, de 1909. Ele foi escrito por Osório Duque Estrada e musicado desde 1831 por Francisco Manuel da Silva. Trata-se de um texto parnasiano¹ com seu preciosismo estético e vocabular, porém com frequentes inversões da ordem do discurso, denunciando tendências dos acadêmicos do final do século XIX.

¹ Comparado com outros, com um teor bastante “guerreiro” em geral, o nosso Hino, símbolo de exaltação à pátria, é uma canção bastante complexa. É composto por palavras pouco usuais e muitas metáforas. O texto segue o estilo parnasiano, o que justifica a presença de linguagem rebuscada e de inversões sintáticas, que por vezes, dificulta a compreensão da mensagem. Disponível em: <<http://www.soportugues.com.br/secoes/curiosidades/hino.php>> Acesso em: mai/2015.

A descrição do Brasil no texto do Hino Nacional enfoca o enaltecimento das suas qualidades para caracterizar uma Pátria. E suas representações são legitimadas por meio da música e sua poética letra. Porém, quantas vezes entoamos coletivamente o nosso hino, em alguma cerimônia, sem atentarmos para o teor de sua letra.

A partir desta ponderação sobre este nosso “arquétipo musical”, podemos nos servir inicialmente dele para compreender como uma música que descreveu de maneira romântica a nossa pátria, ainda revela características de um povo e de uma nação.

Nem todos o compreendem, mas isto não impede que ele se torne uma estratégia para desenhar simbolicamente uma relação afetiva e identitária. Ainda de outro modo, o hino exalta e simboliza o amor à pátria; ele carrega a identidade de um povo e a grande responsabilidade do ser o porta-voz da Nação Brasileira, de “nossa terra”, para nós brasileiros e também para o restante do mundo. Como podemos ver de modo mais direto no refrão a seguir:

“Terra adorada

Entre outras mil

És tu, Brasil;

Ó Pátria amada!”

Percebemos ainda que, se o colocarmos em confronto com os hinos da maior parte de países vizinhos da América Latina, o nosso hino destoa de uma maneira bastante significativa. Isto porque, na direção oposta a de quase todos os outros hinos nacionais latino-americanos, o Hino Nacional Brasileiro mais parece ser uma exaltação geográfica quase sem uma história de seus heróis ou batalhas, enquanto a maior parte dos hinos pátrios tende mais a ser uma história sem explicitar tanto uma geografia.

Lembremos que no Hino Nacional Brasileiro nenhum personagem notável, dos primeiros navegantes que aqui aportaram, até o rei português que nos tornou livres de Portugal, e deles aos nossos “heróis pátrios” comparecem com o seu nome e com os seus feitos. Neste sentido ele é absolutamente impessoal. Não há um único

nome citado em todo ele. E quando aparece algum sujeito humano em sua letra, ele é, anonimamente, “um povo heróico”.

Nosso hino afirma que somos “filhos” de uma terra, de um território, de um espaço da natureza que transformamos em uma “Pátria”, em uma nação, em uma “mãe gentil”. Mas também, um território que nos identifica e diferencia frente a outros.

Uma pátria que nos acolhe, um espaço a que pertencemos e amamos como condição para nos reconhecermos, e cujas fronteiras e territórios representam a nossa base geográfica dotada de um Estado, sobre a qual exerce “um povo” a sua soberania. Um espaço-pátria que exige de nós que a amemos, e que cada um de nós deve defender “com a própria vida”.

“Conseguimos conquistar com braço forte,

Em teu seio, ó Liberdade,

Desafia o nosso peito a própria morte!”

Novamente o Hino Nacional Brasileiro canta e louva um “povo”, filho de uma nova Pátria. Outro detalhe pouco usual entre os diferentes hinos deve chamar a nossa atenção. É que os símbolos da Pátria são quase sempre os de figuras femininas: O Brasil é uma “mãe gentil”. Sobre isto podemos ver em Claval (2013):

As sociedades geográficas, segundo a expressão forjada por Jean Pierre Raison, são excepcionais, mas os laços simbólicos que unem os grupos ao território parecem universais. O vocabulário ocidental diz: luta-se pela pátria, pela terra do pai, diz a etimologia, ou pela mãe-pátria, curiosa expressão, pois queria que a terra do pai se tornasse nossa mãe. Como destacar mais fortemente o papel do enraizamento nas sociedades. (CLAVAl, 2013. P.126)

Mas devemos lembrar também que esta feminina e protetora “mãe” em outros momentos do nosso Hino Nacional Brasileiro vai ser qualificada como um poderoso

“gigante pela própria natureza”. Mas, um gigante gentil e até mesmo “deitado eternamente em berço esplêndido”.

Despido de uma história que mereça ser cantada, todo o nosso Hino Nacional sugere uma geopoética de encantamento e harmonia. O que nos leva a recordar a citação abaixo².

Na verdade, a geopoética oferece um terreno de encontro e estimulação recíprocos não somente (e isto se torna cada vez mais necessário) entre poesia, pensamento e ciência, mas entre disciplinas das mais diversas, desde o momento em que estas estão prontas para saírem de quadros, na maioria das vezes restritas, e entrarem num espaço global (cosmológico, cosmopoético), interrogando-se sobre a questão fundamental: o que sabemos da vida na Terra, o que sabemos do mundo? (WHITE, 1989 s/p)

Assim, vemos que o nosso hino pátrio aponta para uma geopoética idílica, que entre o cósmico e o singelo traça o cenário de um quase paraíso natural e inocente. E a letra do hino deságua em um momento em que o seu autor trás de um poeta, Gonçalves Dias, uma das passagens mais delicadas e conhecidas do hino:

"Nossos bosques têm mais vida,

"Nossa vida" no teu seio "mais amores".³

² Este é parte do texto, traduzido por Marcia Marques, da apresentação do Instituto de Geopoética escrita por Kenneth White em 1989. Disponível em: <<http://institut-geopoetique.org/pt/apresentacao-do-instituto>> Acesso em dez/2015

³ Trechos entre aspas (") retirados do poema "Canção do Exílio", de Gonçalves Dias. Poema escrito em 1847, em que o autor exalta a natureza brasileira, impregnado pela saudade da sua terra natal. Vale a curiosidade ou o comentário desta ser a poesia mais parodiada desde a sua primeira versão: Em Canto de Regresso à Pátria - Oswald de Andrade; Nova Canção do Exílio - Carlos Drummond de Andrade; Canção do Exílio - Murilo Mendes; Canção do Exílio - Casimiro de Abreu. Disponível em http://www.ufrgs.br/proin/versao_1/exilio/index06.html Acesso: Jan/2016.

Assim, eis nos diante de cenários construídos por uma representação ideal dadivosa e impessoal da natureza. Não temos, ao contrário de outros cantos pátrios, um território de sofrimentos e lutas, conquistado e libertado do colonizador a ferro e a fogo. Se há alguma proximidade de luta, ela é jogada para um futuro sem data e sem lugar. A evidente construção de uma nação idealizada, ou mesmo mitificada nos remete aos escritos de Marilena Chauí (2000).

A coleção *História do Povo Brasileiro* da Editora Perseu Abramo foi lançada, no final do último século, com o objetivo trazer uma visão abrangente e alternativa da história brasileira. Dentre os títulos publicados destacamos - *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária* – de Marilena Chauí (2000)⁴. Nele a autora analisa a ideia de mito que também nos interessa aqui. Para Chauí o mito é entendido para além de uma narração pública de feitos lendários de uma comunidade. Pois ele se expressa como uma espécie de narrativa utilizada para entender, explicar, ou justificar determinada realidade. Assim, de forma imaginária ele trabalha tensões e contradições, sobretudo aquelas que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade. E, assim como a ideologia, o mito também mascara a verdadeira situação de uma dada realidade.

Chauí (2000) aporta uma série de exemplos que são produzidos pelo pensamento social por meio da literatura, dos escritos acadêmicos e científicos, dos discursos políticos, entre aqueles que vão sendo formados em uma representação de Brasil para os brasileiros. Aponta também alguns mitos brasileiros, como a crença generalizada de que o Brasil inclui uma dádiva da proteção de Deus, entre as suas belezas naturais inesgotáveis, assim como o sermos um povo pacífico, ordeiro, generoso, alegre e sensual, mesmo quando sofrendo.

⁴ Este livro, além de impresso, também pode ser alcançado em edição digitalizada pela USP. Disponível em: http://www.usp.br/cje/anexos/pierre/brasil_mitofundador_e_sociedade_autoritaria_marilena_chau_i.pdf Acesso em: jan/2016

Entretanto, em direção a um futuro, o nosso hino mais uma vez cita a “Pátria amada” que é chamada a ver que, se for preciso, em um futuro os seus “filhos” estarão dispostos a morrer por ela.

*“Mas se ergues da justiça a clava forte,
Verás que um filho teu não foge à luta,
Nem teme quem te adora a própria morte.
Terra adorada”*

Como pesquisadores da geografia, passamos agora a estar mais atentos ao fato de que, neste único momento mais “guerreiro” de nosso Hino Nacional, ele não é agora uma “Pátria”, ou uma “Nação social e estatutária, que é lembrada, mas uma “Terra” geográfica, natural e amada”.

Como apenas um exemplo, lembremos que outros hinos não apenas nomeiam heróis pátrios e momentos sangrentos, como são desde o seu começo uma conclamação do povo à guerra. Um de seus mais visíveis exemplos é o belo Hino Nacional Mexicano⁵.

Além de não ser um hino guerreiro, o nosso Hino Nacional não é sequer um canto de vocação e louvor do trabalho humano, entre o campo e a cidade. Em um território gigantesco de natural beleza e harmonia, nosso hino deixa de lado o trabalho cotidiano de construção de uma nação, por meio do esforço de seus filhos e filhas, e realiza-se como um canto idílico e quase inocentemente ambientalista. O Hino Nacional brasileiro é um canto de louvor, poeticamente dedicado a cantar as belezas naturais de um “gigante” pacífico e extremamente belo.

Talvez uma explicação para este canto tranquilo de louvor a uma Pátria natural extremamente feminina e bela, poderia estar no fato de que, bem menos do que outras nações das Américas, logramos nos tornar independentes sem grandes guerras e sem cruéis batalhas. Não temos em nossa história, sobretudo

⁵ Assim começa o Hino Nacional Mexicano: “*Mexicanos al grito de guerra/Al acero aprestad y al bridón/Y rebente em sus centros la tierra/Al sonoro rugir del cañon.*”

na que envolve a nossa independência, propriamente heróis guerreiros e pessoalmente libertadores, como Simón Bolívar ou Morelos. Mas seriam essas as únicas explicações?

A figuração conceitual assumida pelo Hino Nacional é a de uma Pátria com natureza exuberante povoada por um povo pacífico. A integração social e autoafirmação nacional permeiam a letra do Hino, buscando transformá-lo no espelho da nação, tornando os símbolos nacionais parte do cotidiano das pessoas. Sendo assim, o projeto político do Hino Nacional estabelece uma ilusória coesão consensual mais almejada do que realizada. Sobretudo se lembramos de que o Brasil foi um país escravagista durante praticamente todo o Império, após nossa independência.

Em nosso Hino Nacional, do começo ao fim, o que vemos e cantamos é possível ser abarcado por uma geografia da música, cuja letra constitui, descreve e enaltece territórios, espaços, lugares e paisagens. Enfim, ele também transmite uma “natureza pátria” composta de cenários em que pessoas anônimas e uma comunidade societária e patriótica partilham uma dadivosa natureza.

Assim, lembramos que também nosso hino corresponde a uma idealização, pois conforme os filósofos Deleuze e Guattari todo Estado tem a pretensão ser refletido como imagem interiorizada de uma ordem do mundo para enraizar o homem. (DELEUZE; GUATTARI, 2007). É possível perceber como a geografia do Estado oferece sustentação ao seu poder, posto que a leitura é sempre produção de significado. Assim, Marilena Chauí (2000) a este respeito nos lembra de que, o que cantamos como um deleitoso hino de uma geopoética encobre outra “natureza” socialmente verticalizada e homogeneizadora das diferenças.

A partir desta antecipada reflexão sobre a geografia da música utilizando o próprio Hino Nacional Brasileiro como um breve recurso, que acalora em termos mais amplos o papel que os mais diferentes artistas assumem em suas inspirações. Da mesma maneira, o Hino aponta a função social de organizar e assinar determinada criação, de acordo com sua inserção num determinado espaço sócio histórico produzindo, assim, uma linguagem/imagem coesa e

universal (STEENBOCK, 2012). Portanto, a breve análise da letra do Hino Nacional Brasileiro constitui na presente pesquisa um primeiro ensaio realizado em função dos propósitos desta tese.

Com este intuito, a metodologia escolhida para o presente trabalho contará de uma revisão bibliográfica sobre os pressupostos teóricos a respeito de uma geografia da música, tal como expostos no primeiro e no segundo capítulos. Ela se soma a uma pesquisa documental, no qual os documentos submetidos à pesquisa constituem uma amostra do *corpus* musical da obra dos irmãos Marques, tal como escolhida e delimitada para este trabalho⁶.

Nesta investigação buscamos aproximar e explicitar o potencial que a música possui e aponta para dialogar com os processos de construção e apropriação dos espaços geográficos, tal como Rhafel Braga (2007) considera em: “O espaço geográfico: um esforço de definição”:

O espaço geográfico é o contínuo resultado das relações sócio-espaciais. Tais relações são econômicas (relação sociedade-espaço mediatizada pelo trabalho), políticas (relação sociedade-Estado ou entre Estados-Nação) e simbólico-culturais (relação sociedade-espaço via linguagem e imaginário). A força motriz destas relações é a ação humana e suas práticas espaciais (LEFÉBVRE, 1991). Constantemente as relações sócio-espaciais são contraditórias, pois revelam diferentes projetos espaciais. No campo econômico, por exemplo, verificamos a exploração do homem pelo homem, dos detentores dos meios de produção e dos vendedores de força-de-trabalho. Na esfera política observamos diversos conflitos pelo controle do espaço entre os diferentes Estados e internamente a cada Estado a luta dos excluídos. No âmbito simbólico-cultural encontramos diversas representações e vivências do espaço, prenhes de ideologias diversas. Ao mesmo tempo a ação humana na Terra (material ou simbólica) e suas contradições possuem uma implicação espacial e temporal, pois denotam produção de espaço que varia no tempo. O espaço geográfico é reflexo e condição para as relações sociedade/espaço. Como vimos em HARVEY (2001), SOJA (1993) e SANTOS (1999, 2002), o espaço geográfico não pode ser separado do tempo e é simultaneamente físico, mental e social, ou como afirmou CORRÊA (1982) baseado em Harvey, o espaço é absoluto, relativo e relacional. (BRAGA, 2007, p.71)

Mas, nosso foco é, especialmente, no âmbito de caráter simbólico-cultural onde as representações e vivências do espaço revelam ideologias diversas. E

⁶ Detalhada no quarto capítulo desta pesquisa sobre a metodologia.

também conforme sintetizado na citação de Maia (2013) no início dessa introdução. Para tal, apresento agora algumas questões:

1.2 Tecendo questões de investigação

Procuramos nortear este estudo, fundado em um manancial da geografia da música, tendo como objeto de pesquisa a obra assumida e assinada pelos irmãos Marques para aprofundar esse diálogo por meio da seguinte questão: Como interagir as afinidades entre o fenômeno musical e o espaço geográfico, sobretudo nas relações do homem com os elementos terra e água, na obra de Doroty e de Dércio Marques⁷?

A partir deste questionamento basilar, cabem aqui novas perguntas para a presente pesquisa:

- a) Quando e o quão intensamente a música tem se constituído como um tema-problema nos estudos da geografia cultural e humana?
- b) Quais são as implicações do estudo da geografia da música desde um ponto de vista, conceitual e factual?
- c) Diante da trajetória dos artistas Doroty e Dércio Marques, em seus posicionamentos discursivos manifestos, captados através das canções que eles interpretam, em que medida eles os tornam representantes pioneiros de um movimento coletivo articulado em rede em nome da defesa da pessoa, das culturas populares e da natureza?
- d) Como representações do espaço geográfico e de paisagens a partir de mútuas influências entre identidades, culturas e ambientes naturais

⁷ Consideramos aqui o espaço geográfico como a união dos elementos físicos e culturais da paisagem, conforme detalhado nas considerações de Rhalf Magalhães Braga de seu artigo: O ESPAÇO GEOGRÁFICO: UM ESFORÇO DE DEFINIÇÃO na revista de Geografia da Universidade de São Paulo- GEOUSP - Espaço e Tempo em 2007

(sobretudo as pautadas na relação do homem com a terra e a água), aparecem nas parcerias e nas letras escolhidas que constituem a obra musical de Doroty e de Dércio Marques?

Tais questões vêm ao encontro do que pretendemos, pois migramos a ideia original de trabalhar a partir da antropologia da música (tão pródiga em estudos e pesquisas sobre música) para enveredar por um caminho trilhado por estudiosos da geografia cultural, com ênfase naqueles que se aprofundaram nas diferentes relações entre o espaço e a música, ou seja, o campo da geografia cultural especificamente identificado com uma geografia da música⁸.

Mesmo levando em conta que nosso orientador é um antropólogo que busca um diálogo entre a antropologia e a geopoética, constatamos que o diálogo com esta última e a geografia da música é enriquecedor, considerando o tema delimitado e o enfoque metodológico buscado: a análise de conteúdo do repertório de Doroty e Dércio Marques.

Neste caminho, procuro compreender *como a letra de uma música “canta” uma geografia*. Como toda uma simbólica de territórios, espaços de natureza, lugares de cultura são percorridos no/do/por meio do discurso contido em diferentes letras de músicas.

Esse assunto instiga-nos a fazer aqui outras perguntas: O que a letra de uma música canta? Quem e para o que ela canta? Que enunciado uma música possui e o que ele diz? Ou ainda: como a escrita de uma poesia musicada cria um mundo? Como os mundos naturais em si mesmos, e os mundos dos seres humanos são inscritos em certa “identidade musical”?

⁸ E de certa maneira seguimos Maristela Correa Borges (2015), colega do nosso grupo de pesquisa no campo da geografia cultural, que em sua tese de Doutorado em Geografia *“Entre as Folhas do São Francisco”* também orientada por Carlos Rodrigues Brandão, neste mesmo Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Uberlândia, deixou de lado toda a riquíssima contribuição da antropologia, da sociologia e da história e centrou-se em uma geografia da religião. Assim como ela, nós também começaremos por pesquisar as origens e realizações de uma geografia da música.

1.3 Apresentando os objetivos da pesquisa

O objetivo central é compreender as relações entre o fenômeno musical e o espaço geográfico com o propósito de tecer aproximações entre escolhas de letras de músicas e uma análise a partir das categorias de análise: paisagem e identidade. Assim, esta investigação propõe pensar algumas ideias provocadas pela análise de parte do repertório musical dos irmãos Marques. Para tanto, é necessário desdobrar este objetivo maior em três etapas:

1. Assimilar estudos que apontem quando e quão intensamente a música tem se constituído como um tema-problema nos estudos da geografia cultural e humana, junto às suas implicações do ponto de vista conceitual e factual.
2. Inventariar e registrar a vida-e-obra de Doroty e Dércio Marques, articulando-as com as obras de seus parceiros musicais, para analisar a visão de homem e de mundo percebidas, por meio de seus posicionamentos discursivos visíveis nas letras de suas canções, a partir de um movimento coletivo e pioneiro criado, vivido e cantado em nome da defesa da pessoa humana, da cultura popular e da natureza.
3. Analisar o conteúdo de parte do repertório cantado pelos irmãos Marques e compreender como as relações do homem com o meio e seus desdobramentos identitários e afetivos se apresentam nas seguintes obras musicais: *Semente* de Doroty Marques e *Espelho D'água* de Dércio Marques.

1.4 Apontando os motivos e a importância da pesquisa

Em nossa formação original, pautada em uma ciência humana com enfoque na psicologia social, procuramos desenvolver estudos visando à busca

do entendimento dos significados de determinada mensagem como algo desejável, provável e compreensível. E reconhecemos esta vontade tão humana e antiga presente no desenvolvimento da própria linguagem⁹.

Daí deriva o interesse em fazer uma pesquisa que transcenda a dimensão disciplinar e envolva uma reflexão crítica acerca da geografia da música, por meio da obra dos irmãos Marques. E assim o justificamos:

- a) O Programa de Pós-Graduação em Geografia e sua linha de pesquisa Gestão de Território Urbano e Rural possui uma estrutura dinâmica e flexível. Ela tem sido capaz de atender em sua abertura à demanda da profissional da psicologia social e educacional. E, sendo uma professora, esta pesquisa fortalece a construção do fazer acadêmico com as áreas de interface entre a extensão universitária, de gestão das atividades de formação de docentes, discentes e funcionários, envolvendo diversas atividades culturais na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Em função disso, a experiência em gestão pública na região metropolitana de Belo Horizonte interage com a percepção da importância da cultura na mobilização e desenvolvimento de políticas públicas.
- b) Na trajetória profissional e pessoal como geógrafa pesquisadora da economia solidária, tanto quanto coprodutora cultural, sobretudo nas áreas da música e da arte-educação temos levado a efeito projetos com metodologias participativas por meio de CDs, shows, festivais de culturas tradicionais e encontros nacionais de cultura popular, assim como, em encontros de música latino-americana.

⁹. É qualquer e todo sistema de signos que serve de meio de comunicação de ideias ou sentimentos através de signos convencionados, sonoros, gráficos, gestuais etc., podendo ser percebida pelos diversos órgãos dos sentidos, o que leva a distinguirem-se várias espécies ou tipos: visual, auditiva, tátil, etc., ou, ainda, outras mais complexas, constituídas, ao mesmo tempo, de elementos diversos. Confira em: <<http://docslide.com.br/documents/resumo-de-interpretacao-de-texto.html>>

- c) Por meio do Programa de Pós-Graduação em Geografia buscamos em sua linha de pesquisa Gestão de Território Urbano e Rural, elementos que fundamentem propostas de gestão de territórios e projetos coletivos centrados na produção e promoção cultural/musical e demais políticas sociais. Ou seja, procuramos de diferentes formas aprofundarmos a compreensão dos processos que consistem em reunir recursos financeiros, técnicos e materiais necessários para a realização de: 1) projetos na área de arte-educação; 2) registros fonográficos, audiovisuais e seus desdobramentos com vistas à disseminação dos valores humanos e ambientais presentes nas obras dos irmãos Marques; 3) divulgações por meio de shows nas universidades e nos espaços culturais como exemplam o “*Projeto Dandô: Circuito de Música Dércio Marques*”, que no dia 3 de dezembro de 2014 foi eleito pela comissão do Ministério da Cultura o melhor projeto nacional na categoria “Prêmio Brasil Criativo”¹⁰.
- d) A ativa convivência com uma rede de músicos cantadores populares nos últimos quinze anos tem motivado e possibilitado o desenvolvimento desta pesquisa.
- e) Esta pesquisa abarca um horizonte multidisciplinar, transcultural já percorrido por muitos anos rumo à interação entre ciência e arte, entre formação de profissionais, pesquisa e extensão universitária. E, mais ainda, está entrelaçada a uma atividade profissional que se estende, como vocação voluntária, a uma ampla difusão de cultura com foco na música e, de maneira especial, nos estilos de música-e-mensagem de que os irmãos Marques são reconhecidos representantes.

¹⁰ Conforme indicado nos sites, este projeto se destacou dentre os demais concorrentes, sendo considerado o vencedor. Confira em: a) <www.pocosdecaldas.mg.gov.br/site/?p=192>, b) <<http://globo.com/tv-integracao-triangulo-mineiro/mgtv-1-tv-integracao/v/projeto-dando-circuito-de-musica-dercio-marques-ocorre-em-araguari/3523541/>>

Portanto, acreditamos que, sobretudo para uma geografia humanística, este estudo pode estender e expressar as virtualidades simbólicas do espaço geográfico no conteúdo das canções. Buscamos os mais diversos enlaces entre os seres humanos, suas culturas e sociedades, seus modos de vida e processos de transformação antrópica da natureza. Assim, recordamos a sentença de Terêncio que a filosofia antiga consagrou: “Sou homem, nada do que é humano me é indiferente” ¹¹. Em síntese, tudo o que é humano e humanamente criado, dando sentido a um tempo-espaço, não nos devem ser indiferentes.

1.5 A estrutura organizacional da pesquisa

Os objetos de estudo, as questões de investigação e os fins que fundamentam esta pesquisa são apresentados nesta introdução e perpassam todo o texto. Os pressupostos teóricos e as categorias de análise são tematizados de maneiras distintas e com diferentes níveis de aprofundamento nos demais capítulos em que o trabalho está organizado.

Para tanto, o seguinte capítulo será dividido em dois tópicos. O primeiro denominado “*A geografia da música: raízes, desdobramentos e tendências*” busca narrar e tecer comentários a respeito das procedências remotas e também mais próximas de uma “geografia da música”, a partir da leitura de Raibaud (2009), Panitz (2010 e 2012); Castro, (2009), Kong (1995), Nash e Carney (1996), dentre outros. O segundo item é intitulado *A geografia da música no Brasil e na América Latina: alguns exemplos de pesquisas entre o Português e o Espanhol*. Neste capítulo o interesse é buscar nas origens da geografia da música, sobretudo a maneira como alguns dos geógrafos que se dedicaram a música na geografia, buscaram definir suas vertentes e tendências. Porém, o foco está principalmente voltado para trabalhos que enfatizam o teor geográfico de letras, especialmente das músicas tradicionais e populares, a partir das

¹¹. Referência a *Terêncio*, comediógrafo latino do século II a.C, e a uma célebre frase, ou seja, “Sou homem, e *nada do que é humano me é indiferente*”. Disponível em <www.uc.pt-fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/50.1_Joao_Pedro_Mendes.pdf> Acesso: abr/2015.

indicações sugeridas pelos trabalhos de Lucas Manassi Panitz (2010); Mesquita (1997); Campos (2006); Neta (2007) Fernandes (2008); Cardoso (2009); Mello (2008).

A Abordagem Metodológica é o título do capítulo seguinte. Nele o método denominado “análise de conteúdo” é apresentado, de acordo com as sugestões de Moraes (1999), Godoy (1995) e Minayo (1993), para embasar as análises das canções dos irmãos Marques, com enfoque nos elementos *água e terra*, contidos nas obras “*Semente*”, de Doroty Marques e “*Espelho D’água*” de Dércio Marques. Tais análises foram constituídas com base em uma leitura geopoética do teor das letras, conforme Bouvet (2012)¹²:

[...] a geopoética busca instituir um território original, no qual o ser humano “possa desenvolver seu ser, constituir relações harmoniosas com os outros à base de um pertencimento comum, um vasto campo de pesquisa e criação no qual se cruzam as ciências, as artes e a literatura” Bouvet (2012, p.12).

No capítulo subsequente denominado *Doroty e Dércio Marques: geógrafos da canção popular*, os irmãos Marques são apresentados e há uma justificativa do motivo de havê-los escolhido, tanto no que diz respeito às suas carreiras quanto às suas obras. E elas são apresentadas e organizadas por meio de uma descrição metódica dos discos, isto é, de sua discografia.

Os últimos capítulos são destinados à análise de conteúdo da obra *Semente* de Doroty Marques e *Espelho D’Água* de Dércio Marques. *Semente* e *Espelho D’Água* nomeiam respectivamente os capítulos em questão, nos quais o teor das letras dessas duas obras é apresentado e analisado.

Por fim, as considerações finais são expostas demonstrando que as questões de investigação e os objetivos da tese que foram colhidos, por meio do desenvolvimento de seus capítulos.

¹² Um ajustado estudo sobre geopoética publicado no Caderno de Educação Universidade Federal de Pelotas em junho de 2012.

2. A GEOGRAFIA DA MÚSICA

Este capítulo aborda as origens, o desenvolvimento e as disposições da geografia a respeito da música. Além de aproximar pesquisas realizadas no Brasil e na América Latina. Antes, é importante lembrar que estudiosos da ciência geográfica, sobre tudo os da Geografia Cultural e Humana consideram que o saber transforma a realidade observada, e reciprocamente interfere na visão, na postura e nos procedimentos metodológicos do pesquisador. Desta maneira, entendemos que as paisagens passam a “falar” musicalmente. No atual estudo, é esta configuração que propomos dialogar com a Geografia da Música.

2.1 A geografia da música: raízes, desdobramentos e tendências

Segundo Yves Raibaud (2009), pode parecer um exercício perigoso correlacionar um objeto tão complexo quanto a música com outro objeto, o espaço, cuja definição é múltipla e muitas vezes contraditória. Todavia, o autor afirma que a associação entre espaço e música tem se mostrado propícia, uma vez que desde a década de 1970, é crescente o número de publicações sobre este assunto em várias áreas das ciências.

No encadeamento do desafio proposto por Raibaud (2009), ao debruçarmos sobre o desenvolvimento de práticas musicais e sua inclusão na ciência do espaço, em um primeiro momento, defrontamos com os oportunos estudos presentes na dissertação de Lucas Manassi Panitz, *Por uma geografia da música: as representações do espaço geográfico na música popular platina* (2010) ¹³. E, do mesmo modo, com a pesquisa do mestrado de Castro (2009), *Heitor Villa-Lobos: a espacialidade na alma brasileira*, onde também encontrei

¹³ Além de sua dissertação (2010) trabalho com dois artigos deste mesmo autor publicados em 2012, decorrentes de sua mesma pesquisa com atualizações acrescentadas: *Por uma geografia da música: as representações do espaço geográfico na música popular platina* e *Geografia e música: uma introdução ao tema*.

referências sobre outros estudos de autores, entre eles Lily Kong (1995), Nash e Carney (1996) ¹⁴.

Neste capítulo apresentamos em linhas gerais alguns estudos fundantes da Geografia da Música e a busca de suas origens, com base no trabalho de Panitz (2010 e 2012) e de Castro (2009). A maneira como alguns dentre os geógrafos que se dedicaram a música na geografia buscaram definir as suas vertentes e tendências são destacadas.

Para Raibaud (2009), estudos sobre a Geografia da Música recebem sustento primeiro nos Estados Unidos da América, com o trabalho pioneiro de Carney. Em seguida somam-se a esses estudos provenientes de várias universidades britânicas e australianas, assim como, da França. Nos estudos de Panitz (2010 e 2012) experiências e vertentes de uma ainda recente geografia da música vêm da Europa e dos Estados Unidos da América do Norte para a América Latina e, especialmente, aqui no Brasil eles chegam mais fortemente no início da década de 1990.

Ele reconhece o que já indicamos em minha introdução. Ainda que a música, em seus mais variados gêneros, do mais clássico ou mais etnograficamente tribal, ou popular, tenha despertado desde séculos atrás o interesse de folcloristas, antropólogos, sociólogos e historiadores (e também linguistas e estudiosos de literatura), somente nos últimos anos tem havido uma abordagem mais presente e visível na geografia. E nosso autor aponta que quase toda a produção relevante neste campo ainda está restrita a cenários da Inglaterra, França e dos Estados Unidos da América. Porém, Panitz afirma que fora destas áreas centrais de interesse em outros países da Europa, como é o caso da Espanha, e mesmo na América Latina, nos últimos anos do século passado e nos primeiros anos do século presente há um significativo aumento de pesquisas e de estudos teóricos de uma nascente geografia da música. No caso latino-americano o Brasil se destaca pelo volume de publicações neste campo. (PANITZ, 2010 e PANITZ, 2012b).

¹⁴ Este também é um relevante trabalho sobre o mesmo assunto. Além da resenha crítica: *Geografia e música, a dupla face de uma relação* que foi publicado na revista Espaço e Cultura em 2009, da Universidade estadual do Rio de Janeiro.

Sobre as origens mais remotas do interesse da geografia pela música, transcrevo aqui uma passagem importante do seu artigo.

Ao contrário do que se possa imaginar, quando tratamos de manifestações culturais e espaço geográfico, o interesse geográfico pela música não aparece no giro cultural dos anos 1980, quando decorridas as reorientações teóricas nas ciências sociais, em especial nos países anglo-saxões. As primeiras considerações que ligam a Geografia moderna à expressão musical podem ser atribuídas à Friedrich Ratzel e seu discípulo Leo Frobenius, etnólogo e arqueólogo africanista. Como observa Reynoso, Ratzel influenciou decididamente a Escola Histórico Cultural alemã e austríaca, sendo Frobenius o principal pesquisador que levou adiante as teorias do geógrafo alemão. Atento aos indícios materiais da cultura, Ratzel observou similaridades entre os arcos da África Ocidental e da Melanésia, suas características morfológicas, bem como as formas das flechas usadas com o arco. Frobenius levou a pesquisa adiante e relacionou similaridades entre os tambores e outros instrumentos musicais, que o levou a desenvolver a teoria de Círculos Culturais (*kulturkreis*) junto aos etnologistas austríacos, Fritz Graebner e Wilhelm Schimidt, inspirados em Ratzel. Partindo dessa noção, a partir do estudo da distribuição espacial de instrumentos musicais, entre outros procedimentos, Frobenius estabeleceu regionalizações na África que remetem aos ciclos de difusão de etnias (...) Estabelecendo áreas culturais a partir de uma espacialidade dos instrumentos musicais na África, Leo Frobenius pode ser considerado o primeiro sistematizador do estudo entre espaço geográfico e música, que irá influenciar toda uma geração de etnólogos e musicologistas. Dessa forma, na busca de uma gênese do interesse da Geografia moderna pela música, até o presente momento encontramos em Ratzel o princípio inspirador dessa discussão, bem como em Frobenius o desenvolvimento teórico e empírico da mesma. (PANITZ, 2010, p.49-50).

As raízes de uma geografia da música não ficaram originalmente restritas ao âmbito dos países de tradição anglo-saxã. Já nas duas primeiras décadas do século XX surgem teorias e as primeiras indagações sobre uma geografia da música, ou uma “Geografia musical”, como uma nova área disciplinar. Assim, um etnólogo e também geógrafo francês, Georges de Gironcourt, estabelece nos *Annales de Gèographie* da Associação Francesa de Geografia, a proposta de criação de uma geografia musical. (PANITZ, 2012b). Gironcourt defendia, a partir de suas próprias pesquisas de campo na Tunísia, em Java e no Camboja, que uma nova geografia musical deveria voltar-se para a análise de formas musicais através do espaço e do tempo, como um meio importante para a compreensão de processos de fixação e de mobilidade territorial de sociedades e mesmo de civilizações.

Panitz lembra uma diferença entre uma abordagem e a outra, e acreditamos que na geografia das épocas pioneiras ela não estaria restrita ao campo da música. Enquanto para Frobenius o material da pesquisa básica restringia-se a instrumentos e utensílios materiais, Girancourt trabalha sobre itens patrimoniais “não materializados”, como os cantos, os ritmos, as danças e os temas musicais tradicionais. E esta nova abordagem será essencial para o desenvolvimento e a abertura de enfoque de uma nascente geografia da música. (PANITZ, 2012b).

Antes de seguir com as contribuições provenientes de uma tradição anglo-saxônica, desejamos transcrever aqui outra longa passagem do trabalho de Panitz, para compreender como ele sintetiza o aporte da geografia francesa no campo da música.

Analizando os processos sociais, políticos e econômicos que contribuíram para uma cena de vanguarda musical na Viena dos inícios do século XX, caracterizada pela atonalidade, Lévy afirma que a questão da identidade de um território e de suas manifestações artísticas tem a ver com o cruzamento de distintas espacialidades interfaces complexas entre redes, territórios e regiões. Romagnan (2009), por sua vez, advoga pela música como um novo campo de estudos para a geografia. O autor não remonta o interesse até à época de Girancourt, mas sim aos artigos seminais de Lévy e Lechaume (1997), à abordagem cultural de Paul Claval e Jean Pierre Augustin, e defende o diálogo da ciência geográfica com a sociologia da música e a etnomusicologia. Romagnan introduz alguns aspectos importantes da música como uma atividade de grande importância cultural e social, explica a contribuição de sociólogos, antropólogos e etnomusicólogos, e insere a ideia da atividade musical como um geo-indicador do território ao abordar temas como política cultural, música e espaço público, sistemas de produção dessa atividade, uso dos lugares de práticas musicais e seus significados, entre outros temas.

Outros autores como Calenge (2002, sobre geografia econômica da cultura e redes da indústria cultural), Lamantia (2002, tratando dos efeitos territorializantes das músicas de ambiente, como supermercados e lojas), Goré (2004, sobre a construção territorial e identitária a partir da música e dança tradicionais), reforçam a abordagem territorial da geografia francesa atual nos estudos sobre a música. Na sistematização desse campo de estudos, temos Guiu (2006) e Raibaud (2008) como os principais articuladores de organização de periódicos, colóquios e coletâneas de artigos. Raibaud afirma que “a música aparece como uma realidade cognitiva passível para compreender o espaço das sociedades, inclusive como um princípio de organização territorial” (idem, p.2). Para este autor, a música “borra os mapas: sua fluidez se adapta à organização em redes, conexões, ramificações (Amselle, 2001), a música se multiplica

com as tecnologias da informação e da comunicação” (ibidem). Dessa forma, verifica-se que muito embora o interesse da geografia francesa pela música seja recente, os trabalhos contemporâneos mostram-se bem organizados e têm no território, em suas diversas abordagens, a sua principal categoria de análise geográfica. (PANITZ, 2012b, p.4)

Chegando ao campo de contribuição de uma geografia de raízes anglo-saxônicas, o autor recorre primeiro a um estudo extenso de Nash e Carney, com foco sobre os avanços de uma geografia da música no mundo de fala inglesa. Assim, os geógrafos lembrados por Panitz, Nash & Carney realizam em seu estudo uma avaliação do estado da geografia da música, sobretudo na área anglófila, mas não apenas nela. Lendo o seu artigo original observamos que Nash e Carney lembram que entre 1960 e 1996 encontramos algo superior a quarenta artigos de algum modo relacionados a uma geografia da música. E um número quase igual de outros *papers* apresentados em diferentes encontros nacionais e internacionais de geografia. Uma importante conferência internacional intitulada “*The Place of Music*”, organizada pelo Instituto de Geógrafos Britânicos dedicou sessões especiais à geografia da música. E segundo os autores citados aqui, este foi um momento essencial para a consolidação desta subárea na geografia cultural (NASH & CARNEY, 1996 apud PANITZ, 2012b, p. 2).

Uma primeira classificação de tendências em uma nascente geográfica da música surge do estudo de Nash e Carney e, vale a pena transcrevê-la aqui, de acordo com a leitura de Lucas Panitz, pois esta classificação é o foco de nossa atenção:

Para Nash e Carney, o desenvolvimento e a expansão da geografia da música nas últimas décadas pode(m) ser entendidos através de sete temas de interesse, quais sejam: a) origens – desenvolvido por etnomusicólogos e folcloristas, focados na distribuição de instrumentos musicais e regiões musicais; b) distribuição de tipos mundiais (...); c) Análise Locacionais – localização das atividades musicais, como composições, viagens de seus compositores, notadamente abordagens em escala mais restrita, diferentemente da anterior, baseada em generalizações mundiais; d) zonas de origem das atividades musicais – aborda(ndo) áreas de origem de ritmos ou cenas musicais e sua difusão, bem como o papel das músicas de caráter nacionalista na construção de identidades nacionais; e) tendências baseadas na eletricidade – pode ser a “eletrificação” no caso de instrumentos musicais – para a universalização da música popular, com o jazz, o rock-and-roll, gospel, folk e tantas outras formas que não poderiam ser acessadas sem os

meios de comunicação como o rádio e a televisão, nem sem a eletrificação dos instrumentos; f) impacto nas paisagens (...) não só as paisagens como (...) o impacto da música no espaço através de fatores econômicos, turismo, acessibilidade e transporte, fatores políticos, formas culturais e implicações sociológicas; g) Música Global – esse tema se foca desde guias de músicas do mundo até as temáticas que ligam a música com aspectos da existência humana e sua relação com o mundo da natureza, notadamente abordando a música erudita. Por fim os autores adicionam um tema emergente, como consequência do tema “e”, citado anteriormente: inovações tecnológicas. (PANITZ, 2010, p. 52-53).

De acordo com Panitz, é após a edição da conferência *The place of music* que começa a emergir na geografia a publicação de um número crescente de relatos de pesquisas de campo, dentro de uma já consolidada geografia da música. Nesta corrente inovadora destaca-se o livro *The place of music*, (NASH & CARNEY, 1996, apud PANITZ, 2010), uma crítica e oportuna coletânea de estudos dedicados ao tema da música sob o olhar da geografia em diálogo com outras ciências afins.

Nesta corrente de inovações no campo da geografia cultural devemos trazer aqui a contribuição de uma geógrafa de Singapura. Em sua tese de doutorado, datada de 1995, há vinte e um anos, portanto, Lily (KONG, 1995) relaciona a música com questões de política e de identidade – assim como de políticas de identidade – associando-as à questão da globalização cultural. Seguindo os passos de pesquisas pioneiras sobre essas questões e a “música popular” - um termo que de nação a nação e de cultura a cultura pode receber diferentes significados – Kong faz a crítica de que a pesquisa de uma geografia da música, até então não se havia ainda aventurado pelos caminhos abertos pela geografia cultural em suas outras áreas de pesquisas. Kong irá afirmar em seu trabalho quase pioneiro, a importância de uma análise das relações entre processos de globalização cultural, com um peso maior sobre a própria música popular, e contra processos (se assim os podemos chamar) de resistência cultural local. Apesar da “invasão” de estilos globalizados de música e sua crescente influência, sobretudo entre os jovens, padrões e formas de música populares patrimoniais seguem vigentes e, em alguns casos, como acontece aqui mesmo no Brasil, tendem a viver momentos de uma grande renovação. Este

poderia ser para citar aqui apenas um caso, toda a renovação – sobretudo por meio da adesão de jovens urbanizados – da viola caipira e de toda uma nova e promissora geração de violeiros e violeiras.

Voltemos ao aspecto que mais interessa a este estudo introdutório. Em seu estudo de 1995, Lily estabelece cinco principais áreas de pesquisas de uma nascente, mas já relativamente bem difundida na geografia da música. A primeira área relaciona-se com a distribuição socioespacial entre as diferentes modalidades (formas), atividades públicas (espetáculos, performances, shows, etc.), assim como autores e atores musicais. Uma segunda área de interesse relaciona-se com processos de difusão de *musical heaths*, como um fenômeno que de seu tempo até os momentos atuais tem sido incrivelmente acelerado por meio de novas tecnologias, sobretudo as provenientes dos diferentes usos e contra usos da internet e seus recursos.

Relembramos, que vivemos agora um tempo aparentemente paradoxal e não apenas no campo da música. Ao mesmo tempo em que são lançados novos modelos de toca-discos para *long-play*, alguns deles imitando as velhas eletrolas do passado, presenciamos uma época em que gravadoras tradicionais de CDs vão à falência pela quebra geométrica de compradores de seus discos, dadas as alternativas recentes de apropriação, inclusive, gratuita de toda e qualquer espécie de música.

Uma terceira área lembrada por Kong (1995) tem a ver com o interesse em processos de preservação, de inovação e de regionalização de músicas tradicionais (populares, patrimoniais, “de raízes”, etc.). Esta questão está relacionada com a “hibridização cultural” conforme cientistas da sociedade e da cultura. Talvez essa “hibridização cultural” tenha na música e no que acontece com a mesma hoje em dia, a sua dimensão mais radical. Pois, à diferença de outras artes, como a poesia, pintura, escultura, estilos, tendências, padrões e inovações musicais atravessam regiões de um mesmo país, cruzam países e até mesmo continentes com uma velocidade e uma propriedade de consolidação “para além das fronteiras de origem” que até hoje maravilham e confundem os seus estudiosos. Como explicar São Luís do Maranhão ser uma “segunda capital mundial do reggae”?

Uma quarta área de interesse de pesquisa geográfica é aquela que mais nos interessa de perto, as músicas que falam por meio de suas letras. Isto é, pesquisas que, próximas de abordagens costumeiras na antropologia e na sociologia, procuram entender como músicas simbolicamente criam territórios, espaços e lugares identitários. Esta área de interesse não se limita ao estudo da “fala das letras”, mas também incide sobre os próprios estilos músicas e mesmo as escolhas culturais de uso de instrumentos musicais.

Finalmente, de acordo com Kong (1995), uma última área (mas não de menor importância) teria o seu foco em questões que levam em conta as imagens geográficas (casa, bairro, cidade, ambiente, natureza) no imaginário das músicas. Esta é também uma área importante na presente pesquisa, pois veremos adiante que ela tem a ver com a questão da construção de cenários sociais naturais, por meio de letras de músicas.

Em seguida aportamos neste estudo outro oportuno artigo sobre a música rural e tradicional da Irlanda. Nele, Daithí Kearney (2008) interagir abordagens da etnomusicologia e de uma geografia da música, seguindo os passos da pesquisadora Suzan J. Smith que, a seu ver, inova abordagens no estudo da música entre geógrafos, defendendo o ponto de vista que a incorporação da música em suas diferentes dimensões, no campo de interesse da geografia cultural, haveria de enriquecer de maneira significativa os seus estudos.

Kearney (2008) nos traz de Smith o delineamento de três dimensões de um estudo da música – sobretudo popular e tradicional – pela geografia. Vamos também transcrevê-las aqui, pois o estabelecimento de áreas de interesse de uma geografia da música é o que deverá nos interessar mais de perto. A primeira dimensão seria a que envolve as interconexões entre a música e os seus contextos sociais e geográficos. A segunda dimensão abarca questões ligadas ao significado e alcance da música, quando ela se realiza sob a forma dos mais diferentes espetáculos em suas diferentes dimensões, assim como as diferentes maneiras como tais performances musicais simbolicamente constituem e representam um espaço ou um lugar. A terceira dimensão sugerida por Kearney dirige-se à dupla relação entre a música e processos identitários. Isto a partir do suposto de que na mesma medida em que toda música, com sua letra,

representa alguma forma ou dimensão simbólica de uma identidade (pessoal, corporal, étnica, regional, nacional, territorial), musica-e-letra simbolicamente discorrem, expressam, traduzem e, assim, conformam e estabelecem uma ou várias identidades¹⁵.

No espaço geográfico da França, veremos que Yves Raibaud soma-se a geógrafos de tradição anglo-saxônica ao defender que, tal como em outras dimensões abarcadas pela geografia cultural, a pesquisa geográfica da música pode aportar importantes contribuições à compreensão da geo-organização de diferentes dimensões de espaços e territórios. A música constitui-se como um qualificador simbólico da maior importância na maneira como pessoas, comunidades, nações e povos constituem territórios, e também os tornam compreensíveis. A relação entre a música e os espaços da vida é como numa estrada de ida e volta¹⁶. A música, ao mesmo tempo em que “diz” um lugar, exercendo uma influência de não pequena importância na construção simbólica (desde a música religiosa a mais festiva e profana), é diretamente influenciada por modificações significativas em termos de territorialização e desterritorialização.

Tal como os outros geógrafos brevemente resenhados anteriormente, desejo agora enumerar aqui as linhas, dimensões ou modalidades de abordagem da música através da geografia. A primeira é aquela em que a música se abre ao pesquisador como um “mapa geográfico”; como um qualificador de realidades espaciais. A segunda é aquela que se volta ao lado mais material da música, e busca compreender como determinados contextos propiciam tipos de instrumentos e modos de fazê-los soarem.

A terceira é aquela em que, sobretudo no domínio do popular e do patrimonial, a música talvez seja a criação artística que de forma mais direta,

15 O artigo de Daithí Kearney é *Crossing the river – exploring the geography of Irish traditional music*. Saiu no *Journal of the Society of Musicology of Ireland*, 3, em 2007/8, p. 129. A referência que o autor faz a Susan J. Smith é de seu artigo *Soundscapes*, publicado na revista *Área*, em 1994, número. 26/3. Nas páginas 232 a 240.

16 O trabalho a que nos referimos aqui a partir da pesquisa de Panitz (2012a), tem este nome: *Comment la musique vient aux Territoires*, e o que tomamos está nas páginas 2 e 3.

coletiva e profunda cria e consolida laços afetivos e significativos entre a pessoa, coletividades, espaços e lugares. Neste sentido, e como uma antecipação das análises que pretendemos realizar aqui, lembramos como, ao contrário da música mais urbana, mais “de salão” e de elites sociais, que de maneira geral esquece contextos de vida e cantam vidas de pessoas e seus dramas pessoais, músicas tradicionais e populares, como a “música caipira” ou sua derivação como “música sertaneja”, “cantam” em suas letras quase sempre lugares de natureza virgem, ou de natureza socializada como cenários de uma vida desejada ou perdida, e como lugares onde algo que se canta em algum momento aconteceu.

Uma quarta dimensão refere-se à música como um qualificador de identidades e um fixador de territórios identitários através de uma tradicional e consagrada origem e reprodução. Este é o caso do tango sempre associado à Argentina, do samba, como música do Brasil (e, no Brasil, mais de cariocas do que de gaúchos), ou do Flamenco, associado não apenas à Espanha, mas, na Espanha, à Andaluzia. Finalmente, em uma quinta dimensão, a música aparecerá como um “modo de governança territorial”. Não são poucas as situações em que a música foi ora proibida sumariamente por governos autoritários, e ora foi utilizada para criar um sentido geonacional de um “nós” com um teor não apenas cultural, mas culturalmente político. Basta lembrarmos, como ao longo do mundo e na história quase recente de países da América Latina, como o Brasil, a Argentina, o Chile e o Uruguai, autores cantores foram severamente reprimidos, exilados, torturados e mesmo assassinados. E “músicas de protesto” foram por longos anos censuradas ou mesmo severamente proibidas.

Se logarmos fazer aqui uma síntese das leituras de modalidades de “aberturas” da música ao pesquisador da geografia, poderemos retornar ao que brevemente já enunciamos. Em grandes linhas, parece que a música abre-se ao geógrafo em duas direções mais complementares do que opostas.

Uma é aquela em que, partindo de contextos geoculturais é possível investigar como territórios, espaços, lugares, cenários múltiplos de vida e de partilha da vida propiciam o surgimento de tudo o que acontece no “mundo da

música”, da apropriação da natureza para a confecção de instrumentos musicais à escolha, consagração e modificação de estilos e padrões musicais. Dentro desta abordagem talvez o que mais importe seja a maneira como processos sociais vinculados ao território e a diferentes relações de alianças, conflitos, enfrentamentos e lutas abertas, podem transformar padrões musicais e criar, dentro de um padrão consagrado, novas formas de “musicar” ou de cantar o que se musica. Embora não sejam muito difundidas pela mídia, em todo o Brasil os enfrentamentos de movimentos populares em suas lutas por terra-e-território (de camponeses do MST a quilombolas do Nordeste) tem ensejado o surgimento de toda uma nova “música militante”.

Outra direção é aquela, em que o geógrafo aproxima-se mais do etnólogo, do linguista, do estudioso de diferentes modalidades de criação literária (inclusive como letra de músicas) e busca compreender, por meio da análise “do que se diz quando se canta”, de que maneira um compositor, um cantor, um conjunto musical, ou mesmo uma tradição musical-regional configuram simbolicamente espaços-paisagens, espaços, lugares, territórios, e, através desta configuração, constituem-se em importantes fatores de atribuição de auto e alter identidades.

Esta segunda abordagem é a da pesquisa da presente tese. E ao adentrarmos nela, pensamos antes trazer aqui alguns trabalhos latino-americanos e, especialmente, brasileiros, agora sempre relacionados aos temas de letras das músicas estudadas pelos geógrafos por nós selecionados.

Antes de procurar expor algo sobre uma geografia da música em sua dimensão mais global, e em cenários mais próximos, sejam os da América Latina e sejam os do Brasil, acreditamos ser justo fazer menção a outro trabalho de um geógrafo brasileiro que, tal como Panitz (2010), traça também uma trajetória da geografia da música desde suas origens, citando praticamente os autores centrais lembrados por Panitz (2010).

Estamos falando do trabalho de Daniel de Castro, com este título: *Geografia e música, a dupla face de uma relação*¹⁷. Não muito diferente de Panitz, Daniel de Castro busca em seu estudo arrolar e discutir alguns trabalhos de geógrafos que, por meio de outra abordagem expõem “uma possível interface entre a geografia cultural e a música nos últimos quarenta anos”. (CASTRO, 2009, p. 8). Para ele os autores mais significativos da Geografia da música são os seguintes:

Atualmente, pode-se considerar George O. Carney e Lily Kong como os dois autores mais importantes na área de Geografia e Música. Ambos publicaram não apenas trabalhos empíricos que abordam a atividade musical dos Estados Unidos e Cingapura, respectivamente, sobre a ótica espacial, mas também desenvolveram análises sobre este sub-campo de estudo, cada qual apresentando diferentes linhas de pesquisa já exploradas pelos geógrafos e, além disso, oferecendo propostas de agendas de pesquisa para os novos geógrafos que se interessam pelo tema. (CASTRO, 2009, p. 10)

Conforme Castro (2009), George O. Carney, oferece em seus estudos um quadro que faz uma síntese da ampla gama de possibilidades existentes no campo da geografia e música, são dez abordagens de pesquisa que podem ser caracterizadas em oito categorias musicais. Como podemos ver abaixo:

17 Este também relevante trabalho de resenha crítica foi publicado na revista *Espaço e Cultura*, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em seu número 26 de julho de 2009, e está entre as páginas 7 e 18.

Quadro I

A PROPOSIÇÃO DE G. O. CARNEY PARA O ESTUDO DA MÚSICA PELA GEOGRAFIA

Abordagens de Pesquisa	Categorias Musicais							
	Estilos	Estrutura	Letras	Compositores / Eventos	Mídia	Etnias	Instrumentação	Indústria
Regiões Musicais e Música Regional								
Evolução da Música e Seu Lugar Específico								
Origem e Difusão de um Gênero Musical								
Dimensão Espacial da Música em Relação A Migrações, Transportes e Comunicação								
Elementos Simbólicos e o Caráter do Lugar								
Efeitos da Música na Paisagem Cultural								
Organização Espacial da Indústria Fonográfica								
Relação da Música com o Ambiente Natural								
Música Nacionalista e Antinacionalista								
Inter-Relação entre Aspectos Espaciais da Música e Outros Traços Culturais								

Fonte - EXTRAÍDA DE CARNEY, 2003, P.6 apud Castro 2009 p.12

Dentre as apresentadas por Carney, em nossos propósitos seguem mais próximos a duas abordagens de pesquisa, Efeitos da Música na Paisagem Cultural e Relação da Música com o Ambiente Natural. E por outro lado, também duas categorias de aspectos da música, Letras e Compositores / Eventos.

Por fim, é importante valorizar para que Castro (2009) chama a atenção, a respeito do “caso brasileiro”, para a valiosa contribuição do Núcleo de Estudos

e Pesquisas sobre Espaço e Cultura, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro em favor de uma nascente geografia da música.

Há que se destacar também a valiosa contribuição do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura (NEPEC), da UERJ. Na revista Espaço e Cultura, foram publicados textos sobre o tema como o de Corrêa (1998), além dos já mencionados Mesquita (1997) e Pessoa de Barros (2000). Em 2006, o NEPEC realizou o 5º Simpósio Nacional e 1º Internacional sobre Espaço e Cultura no qual uma das mesas redondas foi denominada “Espaço, Literatura e Música”, com a apresentação de trabalhos de geógrafos brasileiros interessados em desbravar esse sub-campo. E em 2007, a 14ª publicação da Coleção Geografia Cultural, é intitulada Literatura, Música e Espaço, com textos de Marc Brosseau sobre o viés literário, e de George O. Carney, a respeito do viés musical. (CASTRO, 2009, p.9).

Desta maneira, Castro também aponta os movimentos acadêmicos deste campo de estudos destacando autores nacionais e seus trabalhos, dos quais estaremos nos aproximando nos próximos capítulos.

2.2 A geografia da música no Brasil e na América Latina: alguns exemplos de pesquisas entre o português e o espanhol.

Em um compacto, mas importante estudo em que uma geografia da música aparece tematizada, com este nome: *Geografia, literatura e música popular – uma bibliografia*, o geógrafo Roberto Lobato Corrêa lembra algo essencial com que pretendemos iniciar este tópico.

A literatura e a música popular são expressões culturais e, como tais, têm uma dimensão espacial. Nasceram em determinados contextos espaço-tempo-reais, difundem-se no espaço e no tempo e, em muitos casos, abordam características sócio-espaciais. São, assim, veículos através dos quais a personalidade dos lugares e regiões, a identidade sócio-espacial, a experiência e o gosto pelos lugares, as diferenças e semelhanças entre lugares e regiões, assim como o desvelamento da organização sócio-espaciais são explicitados em uma linguagem não-científica. O caráter pedagógico da literatura e da música popular é reconhecido por muitos. Apesar dessa espacialidade, a literatura e a música popular não têm se constituído em temas preferenciais entre os geógrafos, especialmente no Brasil. Ao contrário dos outros cientistas sociais, para quem a literatura e a música popular são objetos de investigação, os geógrafos brasileiros, com poucas exceções e muito recentemente, não incorporaram essas expressões culturais em suas investigações. (CORRÊA, 2012, p.59).

Em um trabalho longo e essencial, quando sai do campo das “geografias centrais” para “as geografias periféricas”, Lucas Panitz revela que em sua pesquisa encontrou bem poucos exemplares de uma geografia da música. Tratando do México ele aponta apenas um único trabalho sobre a música na região da Huasteca. Esta quase inexistência de uma fecunda geografia musical no México nos parece estranha, porquanto sendo o México um país de uma grande variedade de estilos musicais – sobretudo os provenientes das culturas indígenas – constitui-se como um fecundo campo de estudos da antropologia e, especialmente, na etnologia, com uma quantidade apreciável de estudos sobre música indígena, mestiça e popular. O Instituto Nacional de Antropologia edita há muitos anos coleções preciosas de discos acompanhados de documentos de pesquisa sobre as mais diferentes tradições musicais do México. Acredito que de algum modo o mesmo deve acontecer em outros países da América Latina.

Aqui mesmo no Brasil, uma pessoa que resolva a levantar a discografia dedicada às mais diferentes manifestações musicais dos “povos do Brasil”, a começar pelos indígenas, haveria de surpreender-se com a quantidade, a qualidade e a variedade de produções. O que ocorre é que na sua quase totalidade tais discos e outros materiais de estudos científicos de nossas músicas patrimoniais são produzidos por instituições governamentais (com fomento do Ministério da Cultura, FUNARTE e outros) ou por instituições culturais situadas fora do mercado fonográfico.

Antes de chegar ao Brasil, devemos destacar o trabalho de uma geógrafa argentina. Sílvia Valente é professora da Universidade Nacional de Córdoba e, realizou uma extensa pesquisa sobre a música tradicional da região “pampeana” argentina, entre as províncias de Salta e Santiago del Estero, buscando no tema de suas letras – entre milongas e chacareras – “discursos de identidade”. Como o trabalho de Silvia Valente é um dos que em sua abordagem mais se aproxima da que seguiremos nesta tese, transcrevemos uma longa passagem de seu estudo.

Este artigo analisa o popular songbooks duas províncias do interior da Argentina: Salta e Santiago del Estero. O objetivo deste artigo é analisar a construção dos discursos de identidade no território, expor a

forma como os cancioneros populares santiagueño e Chaco-Salta criam representação do território, especializa, territorializa e historiciza a identidade territorial. A canção exacerba uma imagem tradicionalista que conota uma substancialização, idealização e tradições; e por este prisma, coloca a população na modernidade. Este trabalho faz parte do desenvolvimento dos estudos culturais críticos em geografia cultural. Dentro desta corrente, chamadas teorias pós-coloniais ou subalternas têm estudos organizados pelos Departamentos Culturais de Universidades americanas. Esta perspectiva foca a sua análise sobre o imaginário decorrentes de discursos produzidos a partir dos centros de poder, neste caso a produção de narrativa influenciados pela ideologia dos grupos dominantes. Através da desconstrução do paradigma moderno-eurocêntrica procura restaurar sua memória grupos subordinados obliterado por narrativas imperiais e nacionalistas, e seu status como sujeitos de suas próprias histórias. Assim, a literatura pós-colonial resgata representações de assuntos subalternos emergentes como uma crítica da cultura moderna, onde a imaginação desse outro subalterno. Em suma, estudos pós-coloniais são críticas narrativas emancipatórias da modernidade cuja lógica homogeneizadora esconde a diversidade de quotas ao abrigo. Nesse sentido, este estudo resgata o assunto subalterno da narrativa popular, através de uma crítica a ela. Essa análise articula as categorias de narrativas e representações. Neste artigo a canção popular é considerado um tipo de narrativa, um conceito emprestado da antropologia que respeita representações-construções de eventos passados onde os narradores intertextualizam elementos de diferentes discursos ou diferentes vezes, o desenvolvimento de um novo discurso (Pizarro, 2006); enquanto o conceito de representação é definido como "formas de perceber a 'ordem social' que responde às" normas vigentes "que apoia e expressa as relações de poder" (Grimberg em Merquier 1998, citado em Oxman, 1998, 79). Assim, a canção popular entendida como uma espécie de narrativas de práticas sociais que fundamentam as relações sociais, que por sua vez são expressos como representações. (VALIENTE, 2009, P.47-48.)

Queremos chamar a atenção para o fato de que mais do que todos os outros trabalhos com os quais logramos entrar em contato, este é o único que se anuncia como uma abordagem "pós-colonial" no campo dos estudos culturais. Assim, sua abordagem envolve, mais do que outras, uma vocação crítica, pois não apenas analisa aspectos e dimensões sociais da relação entre a música e a identidade, mas busca trazer este "social" a uma dimensão efetivamente política. Neste sentido, o quarto parágrafo de sua citação, quando a autora comenta o foco dos estudos culturais pós-coloniais, o que em outros estudos são pessoas, grupos humanos ou coletividades sociais, aqui se transformam em sujeitos e classe subalternas submetidos a poderes hegemônicos frente ao qual, boa parte

do que cantam os “subalternos” se colocam¹⁸. Enfim chegamos ao Brasil citando abaixo o levantamento de trabalhos em Pós-Graduações relacionados à Geografia da Música:

¹⁸ Mesmo na produção discográfica da Argentina, sobretudo a “música folclórica” (que lá tem um outro sentido diferente do nosso, no Brasil), grandes intérpretes nacionais como Athualpa Yupanqui, Jorge Cafrune e Horácio Guarani, cantam milongas, chacareras e outras músicas com um claro teor popular e contra-hegemônico. Algumas são músicas por uma clara intenção de denúncia das condições sociais do povo no passado e no presente.

Quadro II**TRABALHOS EM PÓS-GRADUAÇÕES DE GEOGRAFIA RELACIONADOS À GEOGRAFIA DA MÚSICA**

Ano	Autor	Título	Tipo*	Local	Orientador	Palavras-chave
1991	João Baptista Ferreira de Mello	O Rio de Janeiro dos compositores de música popular brasileira 1928/1991: uma introdução à Geografia Humanística	M	UFRJ	Roberto Lobato Correa	Geografia; humanismo; espaço; lugar; música popular.
2000	João Baptista Ferreira de Mello	Dos espaços da escuridão aos lugares de extrema luminosidade - o universo da estrela Marlene como palco e documento para a construção de conceitos geográficos	D	UFRJ	Roberto Lobato Correa	Geografia Humanística; lugar; espaço, indivíduo.
2001	Gisele Santos Leitano	Os Territórios, os Lugares e a Subjetividade: construindo a geografia pela escrita no Movimento Hip Hop, no bairro Restinga, em Porto Alegre, RS	M	UFRGS	Nelson Rego	Território, lugar, subjetividade, hermenêutica.
2001	Glauco Vieira Fernandes	A territorialidade sertaneja no canção de Luís Gonzaga	M	UECE	Luiz Cruz Lima	Luís Gonzaga, territorialidade.
2001	Nelson de Nóbrega Fernandes	Festa, cultura popular, e identidade nacional: as escolas de samba do Rio de Janeiro.	D	UFRJ	Iná Elias de Castro	Geografia Cultural, cultura popular, festa popular.
2002	Luis Felipe Ferreira	O lugar do carnaval: espaço e poder na festa carnavalesca do Rio de Janeiro, Paris e Nice (1850-1930)	M	UFRJ	Scott Willian Hoefle	Carnaval, festa, lugar, Rio de Janeiro, Nice, Paris.
2002	Nilo Américo Rodrigues Lima de Almeida	Do território dos Sentidos ocupados à sintonia com o entorno - um canto para a música na Geografia	M	USP	Maria Adélia Aparecida de Souza	Música popular, geografia, cultura, uso do território.
2005	Denise Prates Xavier	Repensando a periferia no período popular da história: o uso do território pelo movimento Hip Hop		UNESP-RC	Samira Peduti Kahil	Globalização, periferia, movimento hip hop.
2005	Glauco Bruce Rodrigues	Geografias Insurgentes: um Olhar libertário sobre a Produção do Espaço Urbano Através das Práticas do Movimento Hip Hop	M	UFRJ	Marcelo Lopes de Souza	Espaço geográfico, movimento hip hop, olhar geográfico.
2005	Marcelo Pereira Matos	O Rio de Janeiro das Escolas de Samba: Lugar, Identidade e Imagem Urbana	M	UNESP-RC	Solange Teresinha de Lima Guimarães	Carnaval, lugar, identidade, imagem.
2006	Cláudia Regina Vial Ribeiro	Espaço-vivo: as variáveis de um espaço-vivo investigadas na cidade de Diamantina, do ponto de vista dos músicos	D	PUC-MG	Oswaldo Bueno Amorim Filho	Geografia Humanística, arquitetura, urbanismo.
2006	Denilson Araújo de Oliveira	Territorialidades no Mundo Globalizado: outras leituras de cidade a partir da cultura Hip hop	M	UFF	Jorge Luiz Barbosa	Hip Hop, Estratégias Territoriais.
2006	Paola Verri de Santana	Maracatu: a centralidade da periferia	M	USP	Ana Fani Alessandri Carlos	Periferia, centralidade, Maracatu, Recife-Pernambuco-Brasil.
2007	Ana Carolina Viana Guimarães	Alegorias, requebrados, memórias e construção dos lugares do carnaval carioca	M	UERJ	João Baptista Ferreira de Mello	Geografia humanística, carnaval, Rio de Janeiro, espaço.
2007	Nanci Frangiotti	O espaço do carnaval na periferia da cidade de São Paulo	M	USP	Glória de Assunção Alves	Carnaval, uso do espaço, periferia, urbanização.
2008	Alexandre Francisco Camargo	Festa Rave: uma abordagem da Geografia Psicológica na identificação de territórios autônomos	M	UFMT	Marinete Covezzi	Geografia Psicológica, festa rave, Zona autônoma temporária.
2008	Vanir de Lima Belo	O enredo do Carnaval nos enredos da cidade dinâmica territorial das escolas de samba em São Paulo	M	USP	Maria Mônica Arroyo	Carnaval, Cidade, Cultura, Escolas de Samba, São Paulo.
2009	Alessandro Dozena	As territorialidades do samba na cidade de São Paulo	D	USP	Francisco Capuano Scarlato	Territorialidades, samba, história, São Paulo, urbanização

2009	Daniel de Castro Fernandes Coelho	Heitor Villa-Lobos: a espacialidade da alma brasileira	M	UFRJ	Roberto Lobato Correa	Geografia Cultural, Villa-Lobos, interpretação, música.
2009	Marcos Alberto Torres	A paisagem sonora da Ilha de Valadares: percepção e memória na construção do espaço	M	UFPR	Saete Kozel Teixeira	Paisagem-sonora, fandango, percepção, memória.
2009	Marcos Antonio Correia	Representação - a música nas aulas de geografia: emoção e razão nas representações geográficas	M	UERJ	João Baptista Ferreira de Mello	Samba, Rio de Janeiro, Geografia Humanística.
2010	Alexandre Moura Pizotti	Mangueira: um Simbólico Lugar Forjado no Ritmo do Samba e no Passo de seus Desfilantes	M	UERJ	João Baptista Ferreira de Mello	Geografia Humanística, Cultura Popular, Mangueira, Rio de Janeiro.
2010	Clarissa Valadares Xavier	Festas e micaretas - a mistura elétrica da alegria: pelas vias, veias culturais e modelagem turística.	M	UF	Carlos Eduardo Santos Maia	Carnaval, festas, espaço, cultura, micareta.
2010	Lucas Manassi Panitz	Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina	M	UFRGS	Álvaro Luiz Heidrich	Espaço platino, templadismo, estética do frio, representação do espaço.
2001	Bruno Picchi	De homens a caranguejos ao Caranguejos com Cérebro: a região cultural do Movimento Manguebit e o Recife contemporâneo	M	UNESP-RC	Paulo Roberto Teixeira de Godoy	Movimento Manguebit, Região, Cultura, Cidade, Música, Região.
2011	Fernando Lucci Resende de Souza	Composição urbana, ritmos e melodias de uma geografia de vida, Villa-Lobos o moderno compositor carioca: Na trilha no Choros.	M	UFF	Marcio Pinõn de Oliveira	Ciência geográfica, geobiografia, Heitor Villa-Lobos, Choros.
2011	Juliana Cunha Costa	Segregação espacial e música eletrônica: a cena cultural soteropolitana	M	UFBA	Maria Auxiliadora da Silva	Música eletrônica, Carnaval, Raves, Segregação, Espaço urbano.
2011	Melissa Souza dos Anjos	Lugares e personagens do universo Buarqueano	M	UERJ	João Batista Ferreira de Melo	Geografia Humanística, Lugar, Música, Subjetividade.
2012	Carlos Geovani Ramos Machado	O ensino da geografia e o Hip Hop	M	UFRGS	Antônio Carlos Castrogiovanni	Ensino da Geografia, Hip Hop, Lugar, Território, Complexidade.
2012	Anedmafer Mattos Fernandes	O lugar e o som: estudo geográfico da música guarani	D	UFGD	Cláudio Benito Ferraz	Ensino de Geografia. Identidade Territorial. Ritornelo. Máquina de
2012	Denise Prates Xavier	As Ações do Movimento Hip Hop no Espaço Urbano de Rio Claro/SP	D	UNESP - RC	Bernadete Ap. Caprioglio de Castro Oliveira	Movimento Hip Hop. Rio Claro. Espaço urbano. Práticas sociais.
2012	Villy Creuz	Compassos territoriais: os circuitos da economia urbana na música em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Recife e Goiânia.	M	USP	Fabio Betioli Contel	Guerra Nômade. Rizoma. Linguagens. Música.
2013	Carolina Deconto Vieira	O diálogo entre espaço e música na geografia: a espacialidade musical da sinfonia n. 09 de Antonin Dvorák	M	UFPA	Wolf-Dietrich Gustav Johannes	Geografia da Música, Sinfonia "do Novo Mundo", Nacionalismo,
2013	Luiz Henrique dos Santos	As letras de rap do movimento Hip-Hop como desdobramento do processo de segregação socioespacial: antigamente quilombos, hoje periferia.	M	UEP	Prof. Dr. Paulo Roberto Teixeira de Godoy	Movimento hip-hop, Rap, Globalização, periferia.
2013	Carolina Machado Rocha Busch Pereira	Geografias de mundo reveladas nas canções de Chico Buarque	D	USP	Francisco Capuano Scarlato	Chico Buarque, Geografia, Humanismo, Lugar, Música.
2014	Rafael Sapiencia Torreão	Geografia do Hip Hop na Grande Vitória-ES: O Lugar em Tempos de Globalização	M	UFES	Ana Lucy Oliveira Freire	Hip Hop. Globalização. Lugar.
2014	Nina Puglia Oliveira	Análise socioespacial do mercado de música de Brasília - DF	M	UnB	Neio Lúcio de Oliveira Campos	Brasília; cadeia produtiva da música; elementos espaciais.

2016	Lucimar Magalhães de Albuquerque	Doroty e Dércio Marques: Geógrafos da Canções	D	UFU	Carlos Rodrigues Brandão	Geografia da Música, Geopoética, Doroty e Dércio Marques, Água e Terra, Cultura e Resistência
------	----------------------------------	---	---	-----	--------------------------	---

Fonte: PANITZ, 2012b, p. 5, e ALBUQUERQUE, 2016¹⁹

Em forma de quadro apresentamos pesquisas (período de 1991 a 2012) por Panitz (2012b), e também complementado por nossa pesquisa que estende a de Panitz até o presente momento (2013 a 2016). Em sua relação bibliográfica, encontram-se no artigo de Lucas Panitz que está nos acompanhando neste trabalho, quarenta itens, entre artigos, dissertações e teses. Acredito que trabalhos de geógrafos envolvendo a música em algum momento, poderiam ser bem mais numerosos. Poderiam ser mais, se aos relacionados na bibliografia ao final fossem somados estudos teóricos e trabalhos de campo relativos à religião ou especificamente a algum tipo de ritual em que ou a música ou letras de música constituem-se como um elemento incorporado – nem que seja lateralmente – ao que se investiga. É evidente que neste estudo não deveremos considerar cada um dos trabalhos mencionados e resenhados por Panitz, pois não é este o propósito desta tese. E também não estaremos nos preocupando em levantar outras categorias de estudos sobre a música ao olhar da geografia.

Outra pesquisa é a de Rui Ribeiro de Campos (2006). Em seu artigo *A geografia da semiaridez nordestina e a MPB* o autor estabelece um olhar diretamente ligado a uma geografia do sertão árido do Nordeste Brasileiro. Depois de dividir o Nordeste em suas regiões geográficas, o autor descreve características de cada uma delas, e coloca ao seu lado – em boxes com letra completa – diversas músicas, desde o cordel a Caetano Veloso e Chico Buarque de Holanda, sem esquecer o “Morte e vida Severina” de João Cabral de Melo Neto. Desde aí ele estabelece uma relação simples entre o que ele descreve, e o que a música expressa, como descrição de uma natureza desolada, ou como denúncia de suas causas, em sua letra. Há em seu estudo um propósito também pedagógico, como o autor declara no seu resumo introdutório.

¹⁹ A tabela foi construída por Panitz até o ano de 2012 e complementada por Albuquerque no período de 2013 a 2016.

O artigo faz um panorama dos climas da região Nordeste do Brasil, com destaque para o clima tropical semi-árido do interior da região. Procura explicar as razões deste clima e algumas das manifestações regionais ligadas a ele. No processo, destaca algumas letras da Música Popular Brasileira (MPB) para serem utilizadas, em análises geográficas da área, nos ensinos fundamental e médio. Destaca também alguns aspectos da região baiana denominada Raso da Catarina, na qual o clima se aproxima do árido. (CAMPOS, 2006, p. 171)

Um dos aspectos a salientar em sua pesquisa é que Rui Ribeiro de Campos volta-se a diferentes tempos e estilos de músicas do Nordeste, após reconhecer a riqueza e variedade de seus ritmos e temas. Tal como ocorre em nossa pesquisa, o autor seleciona as músicas cujas letras descrevem cenários de uma natureza devastada, na maior parte dos casos de forma geopoética. Assim como tematizam o destino errante de pessoas e de famílias de nordestinos deslocados, desterritorializados pela seca. Ribeiro de Campos lembra também a nostalgia derivada do êxodo e, aqui e ali, o devaneio da esperança de um retorno um dia.

A região Nordeste é muito rica do ponto de vista musical. A diversidade regional ajuda a explicar este fato. As referências a esta área também são em grande quantidade. Há diversas músicas com letras relacionadas principalmente ao Sertão. No imaginário brasileiro, é a seca e a pobreza, causada pela primeira, que identificam o Nordeste. Uma visão limitada, mas que facilita o encontro de letras com referências a esta região.

A partir do final da década de 1940, com a afirmação nacional do baião pela voz de Luiz Gonzaga (1912-1989), ritmos nordestinos e a visão da semi-aridez como o problema fundamental, se espalharam pelos cantos do território brasileiro. Seu cântico das terras secas – uma música quase telúrica – e o orgulho ferido do sertanejo pela postura federal, tornaram sua voz, seu linguajar e sua sanfona famosos. Luiz Gonzaga difundiu o baião – inspirado no dedilhar de modos de viola de cantadores e repentistas chamado de baiano e já conhecido no fim do século XIX – e também xaxado, xote nordestino, toada, cocos e forró, além do acordeom, zabumba e triângulo. A situação do Sertão Nordestino acabou por criar uma cultura e uma linguagem regionais. Mas esta situação foi dada para o restante do país no que possuía de sazonal – as secas que abatem sobre a região – e como se fosse um problema de toda a região Nordeste. Foram criados no restante do país mitos e termos discriminatórios sobre a região, principalmente por tratá-la como um todo.

Exemplifica este fato a música Pau-de-Arara, composta por Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, feita para a comédia musical Pobre menina rica, cujo show foi montado de 1960 a 1963, e que teve a sua primeira gravação em disco em 1964, na voz de Catulo de Paula e que passou

despercebida. No ano seguinte, foi gravada ao vivo por Ary Toledo em compacto simples (Fermata) e obteve um grande sucesso. No entanto, esta letra permite tratar do tema: migração nordestina. Aqui pau-de-arara é o próprio nordestino e também o caminhão que trazia o pessoal daquela região para o Sudeste, fato que deu origem ao termo, inclusive pelas precárias condições de quem se aventurava a fazer a viagem. Mas esta música permite tratar o tema, pois ele veio por causa da seca, como se ela fosse a causa básica ou a única. Trata também de uma questão que no passado chegou a ser significativa para quem vivia na rua: cometer alguma pequena infração para comer na cadeia. E de um fato ainda significativo e existente: a vontade de voltar para sua terra natal e a necessidade que todos temos de ter uma identidade, principalmente quando se sente desterritorializado. O sentimento de perda, ao sair do Sertão, era refletido nas letras de algumas músicas em várias dimensões. (CAMPOS, 2006, p. 169 e 170.).

Assim sendo, salientamos que em seu artigo o autor coloca Luiz Gonzaga no centro de toda a criação musical nordestina, como um verdadeiro divisor de tempos e de águas. Mais adiante iremos nos encontrar com um trabalho inteiramente dedicado a Luís Gonzaga. E posso lembrar que também em outras áreas este mesmo genial compositor e intérprete mereceu relevantes estudos, como a dissertação de mestrado de Mundicarmo Ferretti: *Na batida do baião, no balanço do forró*”.

Por outro lado, de antemão salientamos que nas regiões brasileiras caracterizadas pelo Cerrado e não pela Caatinga, e mais centradas entre Goiás e o Norte de Minas, não encontramos nenhum padrão de música dominante e nenhum compositor e intérprete que de alguma maneira se destaque muito dos demais. O cenário que se vislumbra, nos “sertões roseanos” ou entre os vales do rio São Francisco e o rio Jequitinhonha, é o de uma diversidade de criadores e intérpretes de uma música que sequer pode ser rotulada – fora caso de exceção – como um estilo ou padrão musical, como o baião, o xote ou o xaxado.

Antes de retornarmos ao Nordeste pelas mãos (e músicas) de Luís Gonzaga, devo recorrer a outro trabalho que aborda desde a geografia a temática de letras de músicas populares. João Batista Ferreira de Mello (2009) focando o seu “cenário de pesquisa”, não em toda uma região ou mesmo em uma cidade procura compreender como a música e sua letra fundam simbolicamente um lugar. Em seu caso, o bairro da “Grande Tijuca” e suas imediações. Ferreira de Mello situado em uma musicalidade francamente urbana

e longe das letras que descrevem cenários de seca, de miséria e de êxodo, parte de que “pulsa uma geografia viva”, entre as músicas que cantam um lugar.

Mais do que outras manifestações da cultura popular, a música não apenas descreve e qualifica espaços e lugares. Ela pode mesmo chegar a criar símbolos de identidade que saltam da própria música e se transformam em uma verdadeira “assinatura simbólica” de uma nação, de uma região, de uma cidade, de um bairro e até de uma rua. Lembro que somente Copacabana (“terra natal” de meu orientador) gerou toda uma discografia bastante conhecida ao longo dos anos.

Assim, ao declarar os propósitos de sua pesquisa “tijucana”, o autor afirma o seguinte.

No Rio de Janeiro, estuário de manifestações artísticas e populares, pulsa uma geografia vivida, no compasso, nas notas e nas letras consignadas no cancionário popular. Neste diapasão, o presente artigo prossegue o seu curso focalizando um pequeno elenco de músicas dedicadas aos logradouros, fluxos ou bairros da Grande Tijuca. Para tanto, a avaliação do repertório musical com vistas a elaboração desta unidade obedeceu ao seguinte procedimento: cada uma das músicas será interpretada a luz dos versos das canções alinhadas em ordem cronológica e analisadas na íntegra, quando necessário, ou apenas, parcialmente. Para cada melodia será considerado um breve apanhado biográfico dos compositores. Trata-se, na realidade, de uma manifestação cultural rica em depoimentos esculpidos por compositores oriundos dos mais diversos locais que revelam experiências com o seu grupo social e lugar, ou que comungam e se solidarizam com outros estratos sociais e lugares Mello (1991).

A música popular, na verdade, carrega em seu bojo desde intelectuais de classes privilegiadas a cidadãos de origem humilde, incluindo até mesmo analfabetos. A força e os significados relatados pela literatura musicada emergem do íntimo, da alma dos compositores, a partir de suas vivências, concepções, entendimento e solidariedade, distante da dicotomia sujeito-objeto. Neste sentido, a geógrafa Anne Buttiner (1985) lembra que muitas poesias e canções modernas são carregadas de emoção sobre o sentido do lugar.

O artigo contempla inicialmente algumas palavras e expressões geográficas consagradas na “boca do povo”. Em seguida, a geografia da Grande Tijuca viceja exuberante na cadência dos ritmos e na caligrafia dos compositores da música popular brasileira e, por fim, na emergência e consolidação das centralidades de diversos portes e grandezas. Por Grande Tijuca considera-se um conjunto de bairros da cidade do Rio de Janeiro como Tijuca, Vila Isabel, Andaraí, Praça da Bandeira e Rio Comprido.²⁰ (MELLO, 2009, p.170)

20 O trabalho de João Batista Ferreira de Mello é *A geografia da Grande Tijuca na oralidade, no ritmo das canções e nos lugares centrais*. Mello, (2009) mesmo autor, um geógrafo persistentemente dedicado a uma geografia da música, possui dois outros trabalhos relacionados em nossa bibliografia: MELLO, João Baptista Ferreira. *Dos Espaços da Escuridão aos Lugares de Extrema Luminosidade O Universo da Estrela Marlene como Palco, e Documento*

Seguindo a mesma linha de “leitura de letras de músicas”, Ferreira de Mello não procede a uma análise de discurso mais complexa, tal como ela é praticada em geral por investigadores vindos da linguística ou da antropologia. Ele toma algumas músicas populares e, depois de apresentar suas letras no todo ou em parte, traça a biografia de seu ou seus autores e, então, estabelece o que pretendo chamar aqui de uma interpretação geopoética da letra da música. E chamo aqui o testemunho de Bouvet (2012).

A partir do momento em que o olhar tenta captar a poesia dos lugares e surpreender o brilho da vida cotidiana, tudo muda: cada percurso na terra dá a oportunidade de fazer novas descobertas, íntimas antes de mais nada, e procurar compartilhá-las. [...] a relação que estabelecemos com a terra se faz do lado de fora, *in situ*, ao abrigo do vento ou em pleno sol, sobre o rio congelado ou perto de um riacho na primavera. (BOUVET, 2012, p. 12)

Antes de chegar propriamente às músicas e suas letras, nosso autor recorda como a própria simbologia da atribuição de nomes e de “apelidos” a espaços e lugares geográficos cria todo um referencial geoafetivo dotado de um grande significado. Assim, “Rio de Janeiro” (um nome dado por um engano dos descobridores portugueses) veio a ser a “Cidade Maravilhosa”, na mesma medida em que Copacabana tronou-se a “Princesinha do Mar”.

Vejamos como o geógrafo Ferreira de Mello realiza a análise da letra de uma música: o samba “Flor dos Tempos”, lançado em disco por Martinho da Vila, no ano de 1984, e de autoria de Ruy Quaresma e Nei Lopes:

À minha direita raia um sol vermelho e branco/ à minha esquerda um verde e rosa vem dormir/ à minha frente ecoa um grito de gol/ atrás de mim dorme a Floresta do Andaraí/ entre o Engenho Velho e o Novo ouço cantar/ um tangerá nas ramas dos oitis do Boulevard/ aqui foi que os Drummond, os Rudge e os Maxwell/ vieram semear Vila Isabel,/Vila, lá vou eu/ camisa aberta, ventre livre/ chinelo nos pés/ da Barão de São Francisco, tomo um chopp no Petisco/ faço uma fé no Cém Réis/ Vila, Vila eu vou/ por entre as notas das calçadas musicais/ vou

para a Construção de Conceitos Geográficos, a sua tese de doutorado apresentada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, *O Rio de Janeiro dos Compositores da música popular brasileira 1928/1991 – uma introdução à geografia humanística*, a sua dissertação de mestrado apresentada em 1991 na mesma universidade.

seguindo as partituras/ de tão sábias criaturas/ que fizeram sambas imortais/ nossos laços são tecidos pela flor dos tempos idos/ nos antigos carnavais.

O compositor Nei Lopes e escritor colabora com o movimento negro e foi responsável pelo enredo da escola de samba Unidos de Vila Isabel, no ano de 1991. Seu parceiro, Rui Quaresma, além de compositor e (é) instrumentista, e arranjador. Em “Flor dos Tempos”, os autores Rui Quaresma e Nei Lopes utilizam uma maneira absolutamente particular, e poética, para localizarem o bairro vivido. Como se sabe, as estrelas, o sol e a lua exercem papel marcante na orientação espacial da maioria dos povos de sociedades tradicionais. O homem urbano, ao contrário, parece não se incomodar muito em localizar-se no espaço a partir de astros e estrelas e nem sempre utiliza os pontos cardeais, mesmo sabendo que o sol nasce no leste ou se põe no oeste. O cidadão, em sua vida prática, em muitas oportunidades, substitui tais referenciais por direita, esquerda, em cima ou em baixo.

Na música “Flor dos Tempos”, decodificando para uma linguagem da ciência espacial, entende-se que a leste situa-se o morro do Salgueiro, bairro da Tijuca, no qual está sediada a escola vermelha e branca dos Acadêmicos do Salgueiro, a oeste, o morro da Mangueira, cujas cores verde e rosa são defendidas pela escola de samba do mesmo nome, um dos símbolos da cultura nacional, ao norte o estádio do Maracanã e ao sul um dos grandes, e não raros, espaços verdes da “Cidade Maravilhosa”, isto é, a Floresta do Andaraí. Os compositores focalizam e citam ainda outros pontos de referência do mundo vivido — cercado de morros e das culturas musical e esportiva — presenteado pelo canto do pássaro urbano em pleno

Boulevard Vinte e Oito de Setembro, principal artéria do bairro, e única da cidade a ser lograda com tal distinção no idioma francês. Depois de situarem poética e geograficamente o lugar vivido e lembrarem a perfeita integração das naturezas natural-artificial, os compositores percorrem desde os primeiros momentos de sua ocupação, quando ainda era constituído por propriedades rurais até a descontração vivenciada nos anos oitenta, seja ao caminhar a vontade da rua Barão de São Francisco ao Petisco (restaurante cuja fama extrapola as fronteiras do bairro), seja fazendo “... uma fé no cem reis...”, o velho hábito de “jogar no bicho”, jogo de azar criado pelo Barão de Drumond. Por fim, os versos de “Flor dos Tempos” focalizam as “... calçadas musicais...” cujas pedras portuguesas reproduzem as partituras de melodistas que perpetuaram o bairro em suas composições, como Noel Rosa (1910-1937), por isso mesmo — vale repetir — consagrado como o “poeta da Vila” (MELLO, 2009, s/p)

Tal como Ferreira de Mello, o geógrafo Eduardo Shiavione Cardoso em seu artigo denominado *A Metrópole na linha do Baixo: Itamar Assumpção e a geografia da cidade de São Paulo* objetiva desenhar a geografia da cidade de São Paulo a partir da contribuição de um único artista: Itamar Assumpção ²¹.

²¹ Seu trabalho também foi publicado na revista Espaço e Cultura da UFRJ n. 25 em Janeiro/junho de 2009, p. 31-40.

Após traçar uma longa biografia de Itamar Assumpção, o autor retoma em um segundo momento uma reflexão teórica, relacionando-a aos “objetos” de sua pesquisa, da seguinte maneira:

Entendendo a Geografia como a ciência que se propõe a entender e explicar a organização espacial da sociedade, entendida como uma materialidade social e como forma de objetivar o estudo da sociedade (Corrêa, 1986), é possível afirmar que aspectos da organização espacial da sociedade contemporânea perpassam a obra de Itamar. De forma poética e carregada de simbolismos a poesia de Itamar Assumpção abarca questões trabalhadas pela Geografia em suas distintas correntes e temáticas. (Cardoso, 2009, p. 34).

Como em alguns momentos as letras de músicas que tematizam questões ambientais serão objeto de nossa atenção na segunda parte desta pesquisa, trazemos aqui um momento em que Cardoso dedica-se a uma consideração sobre uma música de Itamar Assumpção, trabalhando o meio ambiente e sua degradação. Este é um momento em que a música tratada “sai de São Paulo” e viaja ao Pantanal de Mato Grosso.

Com relação à preservação ambiental ainda, Itamar Assumpção também apresenta suas preocupações em “Adeus Pantanal”. Composta por Itamar e gravada no LP “Intercontinental!!! Quem diria! Era só o que faltava!!!”, lançado em 1988, conta a história de um brasileiro que vai conhecer o pantanal mato-grossense. Na música é citada a cidade de Cuiabá e na letra é sugerido Corumbá como propostas de roteiro para esta viagem.

“Eu nasci e vivo no Brasil, então
Eu fui a Corumbá, pra no pantanal olhar
a bicharada. Eu fui pra ver não vi
Que decepção senti. Vi quase nada
A partir daí o poeta narra o que não viu: os
pássaros, “não vi bem-te-vi, beija-flor nem juriti”,
os répteis, “eu não vi jacaré, não vi cobra cascavé”,
os peixes, “eu não vi lambari, nem pintado, nem
mandi”, enfim “vi quase nada”.

É presente nesta música uma crítica à destruição das paisagens e dos recursos naturais, diagnosticada pelo que o olhar não viu no Pantanal, um dos santuários da vida selvagem no Brasil e que tem sofrido impactos ambientais negativos, devido ao uso desordenado do espaço pantaneiro e seu entorno. (Cardoso, 2009, p. 35).

Alessandro Dozena, em *As territorialidades do Samba na Cidade de São Paulo*, tese de doutorado apresentada em 2009 junto ao Departamento de Geografia da Universidade de São Paulo, pesquisa as relações entre escolas de

samba paulista e suas territorialidades. Dozena foca a sua pesquisa em dois momentos. No primeiro considera a presença de escolas de samba no Parque Peruíbe, na região de Casa Verde, em São Paulo. No segundo momento o autor dedica-se a considerar o processo de preparação e ensaio da Escola de Samba “Vai Vai” para o carnaval de 2007.

Saindo de uma grande cidade para outra, mas permanecendo na mesma temática de carnaval e suas escolas de samba, Nelson da Nóbrega Fernandes (2001) inicia seu longo trabalho sobre o carnaval carioca. O autor focaliza as escolas de samba de uma maneira diversa dos geógrafos brasileiros, cujos trabalhos resenhamos brevemente aqui. Ele precede a sua leitura geográfica do carnaval carioca com uma atenta análise da presença da geografia nos estudos sobre a cultura popular, no mundo, e aqui no Brasil. Seu escrito tomou este nome: *Escolas de samba – sujeitos celebrantes e objetos celebrados – Rio de Janeiro, 1928-1949*²². Saltamos a parte inicial de seu livro e transcrevo aqui a passagem em que o autor fala diretamente das relações entre a geografia e a música. Uma vez mais tendo como foco a música e a geografia na interação com a questão ambiental:

Do ponto de vista da geografia cultural desenvolvida por Glacken (1996), as instituições que cultivam a música e outras expressões artísticas sempre foram importantes instrumentos para as relações entre o homem e seu meio ambiente, principalmente quando este último se mostra hostil, porque através de tais instituições culturais os grupos sociais podem aprofundar a sua coesão, criar identidades reinterpretar suas vidas, seus espaços vividos, o mundo e seu próprio lugar no mundo. Nos subúrbios e favelas do Rio de Janeiro, as escolas de samba evidenciam as possibilidades de tal interpretação sobre os homens e o meio ambiente, já que através delas estas comunidades segregadas se aglutinaram, ganharam suas próprias vozes e criaram uma expressão festiva de tal potência que, ao menos no campo simbólico, o que nunca é pouco, conquistaram o direito à cidade, num processo em que o samba acabará por se confundido com uma das representações mais clássicas desta cidade e da nação.

Pelas razões mencionadas, este relato se opõe aos que reduziram essa trajetória bem sucedida das escolas de samba a um simples estratagema das classes dominantes para a "domesticação da massa

²² O trabalho de Nelson Nóbrega Fernandes foi publicado no Rio de Janeiro, em edição patrocinada pela Secretaria das Culturas do Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, e do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, em 2001, na série “memória carioca – volume 3.

urbana" ou, ainda, como instrumento para o enraizamento do mito da democracia racial no Brasil XVII. (Fernandes, 2001, p. 17).

Embora seu trabalho possa ser considerado como uma contribuição a mais da geografia da música, sua abordagem apenas a tangencia, se comparado com outros estudos. Isto porque, situando-se do ponto de vista da cultura popular e, de modo especial, de festas e rituais, o autor enfoca bastante mais a história e a cultura peculiar delas no e por meio do Carnaval Carioca. Em momentos em que algumas letras de sambas-enredos são apresentadas, elas servem como ilustração ou como foco para um breve comentário. No entanto, devo ressaltar a densidade de sua análise teórica e sua aplicação ao caso da memória de instituições rituais não religiosas, e sua presença na “vida de uma cidade”, a partir do ponto de uma geografia cultural em sua tangência com a música.

Devemos considerar agora dois trabalhos sequentes, cuja temática é a música dos sertões do Nordeste Brasileiro. O primeiro é *A geografia da semi-aridez nordestina e a MPB*, de Rui Ribeiro de Campos em que ele aborda a climatologia do Nordeste Brasileiro, relacionando-a com a música regional nordestina²³. Mais do que outros trabalhos de geografia cultural com foco na música, a contribuição de Rui Ribeiro de Campos guarda uma conotação crítica de letras de músicas que tornam o Nordeste e seus desafios – com um foco sobre a região do Raso da Catarina, na Bahia - como a seca e suas consequências naturais e sociais, como mais um mito do que uma tradução crítica de uma realidade dramática. Boa parte da pesquisa tem a ver mais com o clima do semiárido nordestino e suas consequências. Da mesma forma como outros professores-geógrafos, há no trabalho de Campos uma clara preocupação também didática.

Em razão de sua importância, por ser o Sertão Nordestino o local onde a água da chuva é mais rara em boa parte da região, as manifestações musicais ligadas à água são em número bastante alto. Pela sua ausência em grande parte do ano, a água acabou tornando-se mais presente em letras de canções da região. São muitas as canções referentes ao tema em questão, o que significa que várias ficarão fora deste texto. Entretanto, as letras aqui citadas são as de música de

²³ Outro trabalho de Rui Ribeiro de Campo foi publicado em *Sociedade & Natureza*, da Universidade Federal de Uberlândia, n. 18 (35), em dezembro de 2006. Está entre as páginas 169-209

massa, aquela infundida pelas gravadoras e pelos meios de comunicação. Apesar de ser um produto da indústria cultural, a música pode ser um auxílio para desenvolvimento da compreensão de determinado assunto e um importante recurso de análise crítica. (Campos, 2006, p. 170)

Sem enfocar suas escolhas sobre um compositor ou um intérprete único, como no estudo que nos espera a seguir, verificamos que Rui Ribeiro de Campos opta por transcrever as letras de músicas criadas ou não por artistas nordestinos, que de modo geral foram mais difundidas por ação da indústria fonográfica.

Com o seu olhar crítico, Campos escolhe músicas que mistificando a realidade nordestina, transforma um fenômeno social, geralmente denunciado como “a indústria da seca”, em um simples acontecimento determinado pela natureza. Após criticar letras de músicas de compositores que não são nordestinos, com uma evidente visão estereotipada, Campos procura demonstrar com exemplos como esta mesma “desterritorialização simbólica” estava presente também na tradição de várias músicas de criadores nordestinos bem conhecidos.

No entanto, eram os próprios nordestinos que, muitas vezes, acirravam a visão sobre a região. Faziam letras sobre o Sertão que davam a ideia de uma região difícil de se viver, na qual se precisava de muita coragem para viver ou, se não a tivesse, precisava ir embora, migrar. Para muitos brasileiros não havia muita diferença entre Sertão e Nordeste. Assim, a visão de que era uma região dominada pela seca e pela pobreza aumentava. Poucos possuíam a perspectiva de que a área era complexa e de que, por razões sócio-econômicas, a desigualdade era muito grande. Aliás, nestas regiões quase não existia classe média e a diferença social era enorme, com a pobreza vivendo ao lado e sustentando grandes fortunas (Campos, 2006, p. 172).

Provavelmente o trabalho de geografia da música mais próximo ao desta pesquisa seja o de Glauco Vieira Fernandes, com o título: *Reterritorialização da cultura sertaneja em Luiz Gonzaga*. Este geógrafo e professor do Departamento de Geociências da Universidade Regional do Cariri desvela a vida e a letra de músicas consagradas de Luiz Gonzaga.

Em uma linha de abordagem próxima àquela que nos norteia aqui, o autor busca uma “territorialidade cultural sertaneja” presente na poética e também na musicalidade de Luiz Gonzaga, como talvez o mais legítimo

intérprete musical-popular não apenas de uma identidade do ser-nordestino e sertanejo, mas também de uma verdadeira geopoética do mesmo Nordeste. Há toda uma geografia e há todo um olhar ao mesmo tempo pesarosamente amoroso e crítico sobre a seca e o sofrimento de plantas, animais e pessoas nordestinas.

Assim, logo em seu resumo de apresentação do artigo, Glauco Vieira Fernandes defende da seguinte maneira a sua interpretação de territorialidade.

Sob a abordagem da geografia cultural, tratamos a categoria “territorialidade” enquanto processo de dispersão/agrupamento e de identidade coletiva associada à representação da cultura sertaneja no espaço. Para tanto, partimos do pressuposto de que não existe um território sem uma forma de identificação e sentido simbólico do espaço de seus habitantes, no caso os sertanejos, interpretando a identidade territorial como decorrente da localidade, da vivência da cultura e como algo construído. (Fernandes, 2008, p. 2).

Neste momento, nos antecipamos em chamar a atenção para o fato de que estaremos tratando de poéticas de músicas com um leque de autores, e de temáticas bastante mais abertas. Assim, ao aproximarmos da citação acima, lembramos que a própria ideia do território-sertão aparecerá nas letras de músicas com que estaremos trabalhando com “sentidos nordestinos”, com sentidos muito próximos ao do texto em questão, e ora bastante distantes, dependendo do lugar-sertão de que estará tratando cada letra de música selecionada. No entanto, lembro isto de antemão, para recordar que em princípio buscamos uma compreensão de território e de territorialidade na citação acima.

Tratando o *território* como não apenas uma dimensão geográfica do habitar humano, mas como o entrelaçamento de diferentes dimensões das interações de um modo humano de habitar e de atribuir sentido ao lugar que se habita, e aos símbolos e significados com que se constitui um território como um lugar física, social e simbolicamente “vivido e pensado” (como costumam dizer os antropólogos) o autor aborda a temática de Luiz Gonzaga desde a totalidade de suas diferentes significações.

Elas abrangem espaços e cenários da natureza do Nordeste. Abarcam os processos naturais de suas transformações, de que os extremos são a chuva *versus* a seca. Envolvem as diferentes maneiras como pessoas, famílias e

comunidades inteiras lidam com territórios e suas mudanças. Compreendem os diversos sentidos e sentimentos dados pelos sertanejos ao mundo de natureza e sociedade em que vivem e trabalham. Apontam deslocamentos, migrações, esperanças de retornos. E em alguns momentos, as letras das músicas de Luiz Gonzaga “dizem tudo isto” com um raro sentido de beleza: “quando o verde de teus olhos/se espalhar na plantação...”.

Desde um ponto de vista da geografia cultural, em que o autor ancora a sua análise da música, uma cultura constitui ao mesmo tempo pessoas, comunidades e territórios. E, portanto, ela “fala” e “se traduz” por meio daquilo que ela própria cria. E também o que dialeticamente culturas e territórios mutuamente entre-criam e revelam. E a música é das melhores tradutoras disto. Ele discute como toda a cultura é um território polissêmico de vidas e sentidos de vida; ao mesmo tempo em que um território é ao seu modo, um espaço de modos culturais e culturalmente identitários de vida geograficamente constituídos como um lugar.

Deixemos que Glauco Fernandes nos fale sobre o teor de sua abordagem, com o exemplo de um momento de análise de um fragmento de letra de música de Luiz Gonzaga.

Um estudo da cultura sertaneja sobre a estrutura espacial suscita uma análise de como esta cultura institui o indivíduo, a sociedade e o território. O conhecimento geográfico no cancioneiro de Luiz Gonzaga dá subsídios para uma asserção de que a cultura sertaneja, também nordestina, está amplamente particularizada em sua obra. As atividades do cotidiano do sertão, o lúdico, o modo de habitar, entre outras, compõem a paisagem do espaço sertanejo, portanto bem representada e recriada na obra de Gonzaga.

Tudo o qu'eu tinha deixei lá num truce não
 Deixei o meu roçado prantadinho de feijão
 Deixei a minha mãe com meu pai e meus irmãos
 E com Rosinha eu deixei meu coração
 Por isso eu vou voltar pra lá
 Num posso mais ficar
 Rosinha, ficou lá em Própria
 Ai, ai, ui, ui
 Eu tenho que voltar
 Você tem que voltar
 Ai, ai, ui, ui
 Minha vida ta todinha em Própria.

Esta canção de Luiz Gonzaga é uma das muitas que evidencia a identidade do sertanejo em relação a uma porção do espaço, a um território. O compositor, na sua condição de migrante, representante da “etnia” nordestina, e artista, que soube muito bem exprimir os elementos de sua cultura, levou consigo sua terra quando partiu. A nostalgia do amor que ficou: “e com Rosinha deixei meu coração”. O mundo imaginário – “Propriá” – mantido com os símbolos de sua identidade nordestina, carregada de afetividade, como acentua simbolicamente: “minha vida tá todinha em Propriá”. Ao mesmo tempo um processo de mudança lhe ocorreu ao perceber que “tudo qu’eu tinha deixei lá num truce não”, deixando implícito que o que não levou pode tornar a trazê-lo de volta, resultando esse movimento de expectativa, de retorno. No dizer de HAESBAERT (1999:170), esse movimento do ir e do vir “envolve todo um questionamento muito pertinente num mundo de extrema mobilidade, de novos nômades, grandes diásporas migrantes e, ao mesmo tempo, de novos/velhos enraizamentos, de defensores ardorosos de seus antigos territórios”. (Fernandes, 2008, p. 3).

Quando participei de equipes coordenadas pelo professor Carlos Rodrigues Brandão, realizamos sequentes pesquisas predominantemente no Norte de Minas. Envolvendo cinco projetos ao longo de dez anos, adotamos ou praticamente criamos algumas expressões de sentido de territórios. Assim, palavras como “sertão saofranciscano”, “sertão seco”, “sertão molhado” (o das ilhas e beiras do mesmo Rio São Francisco) e, sobretudo “sertão roseano” tornaram-se usuais em nossas pesquisas como qualificadores das regiões de natureza, de sociedade e de cultura em que estivemos pesquisando.

A primeira e, sobretudo, a última expressão são consagradas no Norte de Minas sendo que, “sertão roseano” tem a ver com toda uma grande extensão de território norte mineiro – logo acima de Belo Horizonte e até a divisa com a Bahia – assim denominado, por ter sido palco de livros de João Guimarães Rosa. Aliás, lembro que, sobretudo no “Grande Sertão Veredas” Guimarães Rosa (médico, embaixador, escritor notável e membro do Instituto Brasileiro de Geografia) atenta ao longo de todo o romance em situar geográfica, social e simbolicamente o “lugar sertão”.

Desejo recordar este fato porque Glaucio Vieira Fernandes cria para a sua pesquisa a expressão “territorialidade gonzagueana”. E esta fecunda expressão em seu trabalho não se limita a qualificar um lugar natural-social estabilizado, mas justamente a relação entre territorializações e desterritorializações de uma “gente sertaneja” obrigada a ser, tal como o próprio

Luiz Gonzaga, uma população de migrantes, de errantes situados tanto em um querido e desejado lugar de origem, quanto em diferentes lugares de destino para onde são empurrados pelas misérias do clima e do capital.

Outra vez damos a palavra ao autor. Entre o sertão de que fala a música e as cidades para onde ela conduz seus autores e ouvintes, o processo de “territorialização gonzagueana” resolve a sua própria complicada charada justamente no mesclar os recantos mais distantes e sofridos de um sertão nordestino, com as grandes cidades, entre São Paulo e Rio de Janeiro, para onde milhões de sertanejos nordestinos migraram, e onde reterritorializaram simbolicamente “novos nordestes”, de que a Feira de São Cristóvão no Rio de Janeiro talvez seja o “templo de nordestinidade gonzagueana” mais notável.

Territorialidade “gonzagueana” é aquela que se caracteriza em bases tradicionais dentro de uma urbe com feições modernas. “Moderna” aqui enquanto reatualização e releitura da cultura sertaneja nos grandes centros urbanos, retraduzindo seres como o vaqueiro, o agricultor e o matuto na cidade. É a territorialidade do gado e, ao mesmo tempo, a do couro readaptado em um lugar “de fora”. Não é a territorialidade exclusiva do artista Luiz Gonzaga, mas sim a que ele viveu; flexível, porque é contingente aos lugares a que chega. É “tradicional” também porque carrega com ela marcos simbólicos da cultura do Nordeste. É também resistente também, porque se readapta aos lugares sem se perder de vista, sem abandonar suas raízes, mesmo que fiquem latentes, hibernando para o acontecer do mito do retorno, quando voltará ao seu lugar de origem:

Rio de Janeiro bota um visgo na gente
É terra boa pro caboco farrear
Eu só num fico porque Rosa diz: Oxente!
Será que o Zeca já deixou de me amar
E desse jeito pode ser que o diabo atente
Minha Rosa, descontente, bote outro em meu lugá²⁴

Além do tema do retorno à sua terra, ilustrado no trecho da canção acima, Luiz Gonzaga mapeia a cultura sertaneja em seus diversos matizes e suas várias

²⁴ O geógrafo transcreve aqui parte da letra de *Adeus Rio de Janeiro* composta em 1950 por (Luiz Gonzaga/ e Zé Dantas).

temáticas. Uma miscelânea de temas é então explorada pelo compositor. Ele descreve não apenas aspectos da paisagem natural do Sertão, mas também nos fala de experiências de vida próprias do homem do campo; de práticas sociais peculiares ao contexto político e econômico relativo às Secas; de uma cultura que é comum à maioria da população regional por ele cantada. Gonzaga descreve também um gênero de vida. Para o grupo social dos nordestinos ainda há uma relação importante com a natureza, com as paisagens ambientais. Sua música descreve, por isso, um gênero de vida que está contido dentro dela: os atributos sociais, o trabalho, a cultura, todos os elementos que identificam um território especial.

No cancionário gonzagueano ser nordestino e a autoatribuição do desejo de patrimonial sê-lo, e é também uma forma de resistência à rejeição e desterritorialização. Não perder a territorialidade mesmo fora do território, algo que significa a possibilidade do retorno, mas sem a negação da volta: “Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/ Eu vou m’embora, mas pro ano eu volto cá”.

Na Feira de São Cristóvão, de acordo com Morales (1993), a música é uma das grandes forças que existem dentro dela; é o elemento que dá “o tom, o ritmo e imprime um compasso aos gestos às falas, às escolhas, enfim, ao movimento geral de todos que se acercam da Feira”. O mesmo autor irá refletir sobre o poder subjetivo da música, que no caso da referência nordestina deverá se expressar **por meio** dos gêneros musicais enfeixados pelo forró:

Na música está presente não apenas o componente melódico, mas também versos, os quais traduzem em palavras o vivido. Ou seja, organizam cognitivamente experiências vitais de diversas ordens: a situação do migrante que foi forçado a sair da sua terra e se sente com um exilado; a saudade que alimenta a ideia do retorno; os amores desfeitos ou não correspondidos; a traição; a morte; a doença; a separação; as alegrias do reencontro e a exaltação ao fato de ser nordestino. (MORALES, 1993, p. 143).

Deste modo, a música irá operar como um instrumento essencial para o processo de reterritorialização. No repertório musical de Luiz Gonzaga há um discurso subjacente em que valores, concepções, críticas, normas de conduta

de ética e moral são comunicados. Isto pode funcionar como guia para os nordestinos se situarem no “seu mundo”. Além disso, a música leva os membros daquele grupo social a se organizarem, a se pensarem como corpo coletivo. Uma música que estimula a atualização de uma tradição cultural, agregada de sentimento de pertença e identidade própria. Uma musicalidade que toca o imaginário do grupo de nordestinos exilados em terra “estrangeira”.

Deixo para o final desta resenha breves comentários a respeito de dois trabalhos que nos levarão do Nordeste do Brasil para as fronteiras Sul entre Brasil e outros países de cultura “pampeana”.

O primeiro deles é o aporte da geógrafa Gaúcha Zilá Mesquita (1997). O segundo envolve um longo trabalho do jovem geógrafo cujo ensaio teórico e documental foi de uma tão grande ajuda nesta pesquisa, abrindo as portas para um conhecimento de toda uma área da geografia cultural que nos era quase desconhecida.

Em sua pesquisa sobre a música regional da “região platense”, envolvendo o Sul do Brasil e a “zona pampeana” do Uruguai e da Argentina, mas também com algumas incursões ao Chile, com Violeta e Izabel Parra, a geógrafa Zilá Mesquita busca decodificar sentidos de relações entre os seres humanos e os seus espaços de vida, de trabalho, de lutas e, não raro, de migrações e de fugas. Seu artigo tomou este nome: *Geografia social na música do Prata* e ela procede tal como outros autores que, desde uma geografia da música, lançam-se a “ler e interpretar” a mensagem geográfica contida nas letras do que se canta e se dança, filiando-se ao que estamos chamando de “geógrafos críticos” (independentemente da afiliação teórica a que pertencem). Assim, trabalhando em uma região muito diversa da rudeza do semiárido nordestino, Zilá Mesquita irá buscar na letra das músicas da “região do Prata” momentos de relato da dura vida dos despossuídos e também as suas lutas de resistência diante da opressão dos senhores.

Zilá Mesquita soma-se às geógrafas e aos geógrafos que consideram que no interior de uma geografia cultural a música pode ser um essencial meio de compreensão da criação simbólica de significados sociais. E significados amplos e operantes em diferentes dimensões. Assim:

Através das letras das canções é possível desvelar todo um universo social construído através do imaginário coletivo da sociedade, que nos auxilie a melhor compreender quem somos no contexto de uma contemporaneidade e do passado recente de que fomos partícipes. O que se pretende aqui é enunciar algumas ideias suscitadas pela audição de composições que nos remetem a “espaços sociais” que podem ser lugares enquanto expressões de afetos, territórios quando expressões de denúncias de desigualdades sociais, lutas políticas ou ainda posturas visionárias quando construção social do presente e do futuro. (Mesquita, 1997, p. 35, grifos da autora)

Com este projeto em mira, Zilá Mesquita toma o exemplo de diferentes músicas tradicionais ou autorais da “região do Prata”, indo até o Chile em um momento, para proceder a uma leitura onde espaços, territórios, lugares de vida, de cultura, de lutas e de sofrimento humano do passado e do presente são tematizados.

Em sua pesquisa a geógrafa gaúcha estabelece a seguinte classificação, levando em conta não apenas o que poderíamos chamar de músicas populares patrimoniais – quase sempre aqui no Brasil chamadas também de “folclóricas”, e em geral de autores desconhecidos, mas músicas autorais que chegam até o momento em que, a partir dos anos sessenta surgem por toda parte “músicas de protesto”. A sua classificação é a seguinte: músicas românticas, músicas de exaltação telúrica, músicas de apelo à união sul-americana, músicas de cunho social. Para proceder à sua análise ela opta por escolher apenas as músicas da última categoria. Em seu interior ela destaca, utilizando inclusive a expressão “músicas de protesto”, outras três sub-categorias, às quais dá um destaque maior em sua pesquisa: a) músicas de chamada à luta; b) músicas de denúncia de injustiças sociais; c) música de cunho visionário. (MESQUITA, 1997, p. 36).

Um item à parte é dedicado especialmente às letras das músicas cantadas por Mercedes Sosa. Reconhecemos o seu estudo como um trabalho quase pioneiro entre nós aqui no Brasil, ao mesmo tempo que uma das pesquisas de mais lúcida e aberta amplitude. Ela vai além de considerar apenas um autor ou um estilo de música tradicional. Partindo de uma região de fronteira – fronteira nacional que ela própria alarga, para chegar a terras chilenas – Zilá Mesquita procede a uma análise temática do teor de músicas transnacionais e, em sua

variedade, dotadas de uma profunda identidade cultural. E isto vale tanto para para as músicas patrimoniais do passado, quanto para a de autores de um passado recente, e consagrados, como Athualpa Yuapanqui, e vale também para autores e intérpretes bastante atuais (sobretudo ao tempo da pesquisa, nos anos noventa), como Mercedes Sosa. Chama nos a atenção como, com uma poderosa referência a questões de lutas por território, por perdas ou conquistas de terras de trabalho, músicas tradicionais e quase imemoriais tematizam em suas letras o mesmo que músicas bastante atuais retomam através de “cantautores” como Violeta Parra, Víctor Jara, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarossa, Mercedes Sosa e tantas e tantos outros.

Por uma geografia da música: o espaço geográfico na música popular platina, é a dissertação de mestrado defendida em 2010 junto à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pelo já conhecido Lucas Panitz. E, em princípio, sua abordagem se assemelha à de Zilá Mesquita. Este jovem geógrafo cujo inventário de uma nascente geografia da música foi essencial para a presente pesquisa, em seu trabalho empírico aborda a música situada entre o Brasil, a Argentina e o Uruguai, e aquilo que ele caracteriza como “músicas do espaço platino”.

Sua construção teórica e a sua abordagem talvez sejam, entre todos os trabalhos que lemos e resenhamos aquele que estabelece o mais aberto e fecundo diálogo com pesquisadores e autores teóricos de ciências afins. De fato, a sua pesquisa documental recorre a antropólogos e sociólogos, teóricos de literatura, de etnomusicologia, de história e de psicologia. Ele vai de Haesbaert a Sergio Moscovici. Sua metodologia em boa medida procede de Georges Marcus, um antropólogo contemporâneo.

Para analisar a música típica de “compositores do espaço platino”, Panitz divide a parte empírica de sua pesquisa em dois momentos. No primeiro ele estuda o que chamou de “músicas geografizantes”, aquelas que em sua letra constituem um espaço e estabelecem territórios e lugares. No segundo momento ele se dedica a analisar letras de músicas que colocam em movimento, através das ações de atores sociais, o que aparece estabilizado no primeiro momento.

São letras de músicas de “espaços em construção”, e a categoria “interterritorialidade” será então essencial em sua pesquisa.

De modo semelhante seguiremos apontando movimentos, espaços em construção em nossa pesquisa. Com uma base documental, bibliográfica e na observação participante apresentamos um diálogo com o caminho de artistas que abrem trilhas e representam uma inovação musical com forte apelo ao vínculo homem-natureza, tanto na forma, quanto no conteúdo de suas obras.

3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Posto que a música seja uma linguagem que serve como um meio de comunicação de ideias e sentimentos, por meio de signos gráficos e sonoros, assumimos eleger uma amostra do *corpus* musical interpretado pelos irmãos Marques como tema e problema de estudo. Desta maneira, por meio de um método qualitativo denominado “análise de conteúdo”, buscamos desenvolver uma pesquisa interdisciplinar, que leve em conta as dimensões sociais intersubjetivas e geográficas, ou seja, a busca das percepções de espacialidades em uma geopoética presente no repertório das escolhas musicais de Doroty e Dércio Marques.

O que aqui denominamos de uma *geopoética musical dos irmãos Marques* acreditamos ter a sua substância artístico-crítica, no revelar uma forma de resistência a respeito do viver e habitar em um mundo, frente a escolhas artísticas, que desconsideram as precisões verdadeiras dos seus habitantes reiterando o que é inapto para o desenvolvimento integral dos seres humanos. Assim retomando a Bouvet, lembramos com ele que:

Em vez de se engajar em uma via derrotista ou de se refugiar em mundos virtuais, imaginários, a geopoética propõe uma forma de resistência. Resistência em relação a um pensamento cartesiano herdado do passado do Ocidente, que permite qualquer coisa em nome do progresso e da conquista do homem sobre a natureza. Resistência em relação a uma deriva vivida nas sociedades sedentárias, fazendo com que não saibamos mais habitar nossos espaços cotidianos. (BOUVET, 2012, p.10)

No campo da geografia somos provocadas constantemente ao desafio de descobrir os segredos que abrangem o “nosso existir no mundo”, através do entender os espaços em que vivemos como componentes integrantes do nosso próprio mundo.

De acordo com White (1990), os seres humanos estabelecem e dimensionam “seus mundos” de modo singular. E eles são os atores do que chamamos aqui de uma geopoética constantemente resignificada por uma autopoiese. Entendemos nesta pesquisa a autopoiese como uma forma de auto-

organização, por meio de uma consciência-de-si na relação com o outro e com as coisas do mundo, ressignificando-as.

Bouvet (2012) cunhou o conceito de geopoética movido por uma visão de mundo unificada e expressiva, na qual o ser humano e as “coisas do mundo” compõem um único universo integrado por e através de uma geopoética. Ele destaca uma unidade e um componente unificadores da Terra, sendo que o primeiro elemento é o conhecimento sobre o universo e, o segundo, a própria geopoética. Neste sentido, o desenvolvimento do conhecimento e das emoções podem ser experienciados respectivamente pelo intelecto e pelos sentidos, para que o homem compreenda e se harmonize com o seu mundo.

Acreditamos que, tal como outros artistas da música integrantes de uma “rede”, na qual são livres das pressões e dos interesses do monopólio das gravadoras de discos e das emissoras de rádio e de televisão, o repertório escolhido pelos irmãos Marques escolhe e entoa, evidencia uma resistência no habitar o mundo, expresso como uma forma sonora de uma verdadeira geopoética. Ou seja, suas escolhas musicais pretendem participar de todo um processo de inovação de sensibilidades, de ideias, de imaginários e de práticas, através de outro olhar sobre o planeta Terra, e sobre as reações entre nós e ela, em todas as suas dimensões, para reencontrar o sentido e a significação do ato de habitar, tal como nos propõe Bouvet (2012).

Assim, - ainda que a geopoética não se refira apenas às artes, pois se refere também a outros sistemas de criação humana, como o próprio esporte, por exemplo. - compreendemos a geopoética como aquela aplicada ao campo da geografia que, entre o simbólico e a realidade concreta da vida (entre a história e o cotidiano), trata de buscar compreender como as categorias da própria geografia são pensadas, enunciadas, ditas, proferidas e, como tais, são traduzidas como imagem (em diferentes esferas de “concretude”), tais como na arquitetura, na escultura, na pintura, na literatura, na música (letra e música) e, mais modernamente, nos grafites, assim como nas próprias criações artísticas que a eletrônica abre e estende.

Portanto, tanto na pintura rural e urbana de um Van Gogh está presente e patente toda uma geopoética de paisagens, de espaços e lugares. Da mesma

maneira, acreditamos que a poesia de um João Cabral de Melo Neto é uma complexa e bela geopoética do Nordeste (e também da Espanha, sobre a qual escreveu muitos poemas), do mesmo modo a poesia de Manoel de Barros é uma “lição geopoética do Pantanal”. Isso para não falar novamente em João Guimarães Rosa e a sua geopoética do sertão.

Lembramos (e estas são lembranças do nosso orientador) que quando Roland Barthes assumiu a cadeira de semiologia literária no Colégio de França, ele ousou afirmar em sua aula magna – a que deu o nome de “aula” – que a ciência é bruta e fantasiosa. E que a literatura é sutil e realista. O longo trecho abaixo de sua famosa “aula” traduz isto com clareza.

A literatura assume muitos saberes. Num romance como Robinson Crusoe há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza à cultura). Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que deveria ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real. Entretanto, e nisso verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse lugar indireto é precioso. Por um lado, ela permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta, semelhante à pedra de Bolonha, que irradia de noite o que aprovisionou durante o dia, e, por esse fulgor indireto, ilumina o novo dia que chega. A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir esta distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens. (BARTHES, Aula, 1989, p. 18 e 19)

Neste sentido, a análise de conteúdo, metodologia eleita para o desenvolvimento desta tese, aproxima-nos de temas que envolvem todo um estudo entre a geografia e a linguagem. Ao examinar as letras de músicas escolhidas e cantadas pelos irmãos Marques perguntamos: a) Quem fala? b) Para dizer o quê? c) A quem? d) De que modo? e) Com que finalidade? f) Com que resultados? Esta sequência classificatória baseia-se numa definição original de Laswell, em que o autor caracteriza a comunicação a partir de seis questões”. (MORAES, 1999, p. 11)

Quem fala? - Esta questão tem em vista indagar que categoria de sujeito emite a mensagem, considerando as particularidades de quem fala/expressa/canta ou, em nosso caso, escreve/compõe, seja quanto:

à sua personalidade, seja quanto ao comportamento verbal, valores, universo semântico, características psicológicas ou outras. Neste caso avança-se a hipótese de que a mensagem exprime e representa o emissor. (MORAES, 1999 s/p)

Deste modo, o leitor/pesquisador realiza inferências sobre o texto/letra da música dirigidas ao emissor da mensagem/cantor/compositor.

Para dizer o que? Esta pergunta visa direcionar o estudo para

“as características da mensagem propriamente dita: o seu conteúdo e valor informacional, por meio das palavras, dos argumentos, das metáforas e das ideias nela expressas por meio de uma letra que se canta. É o que constitui propriamente o núcleo de uma análise temática. (MORAES, 1999 s/p)

A quem? Neste caso “a investigação focaliza o receptor, procurando inferir as características deste, a partir do que lê ou ouve. Indicadores e características da mensagem originam inferências sobre quem a recebe”. (MORAES, 1999 s/p). Esta dimensão, muitas vezes descuidada, é essencial, pois se supõe que mesmo uma música que pretende ser “universal” possui sempre um foco de recepção. Ela tem sempre um destinatário preferencial – que pode ser uma pessoa, um povo, uma divindade – em cujo nome a temática da letra e o seu modo de expressão se realizam.

Como? Fazendo esta pergunta, o investigador visa à forma como a comunicação se processa; os seus códigos, o seu estilo, a estrutura da sua linguagem e outras características através do meio pelo qual a mensagem é transmitida.

Com que finalidade? Esta questão leva o pesquisador a se questionar sobre as finalidades de uma dada comunicação/mensagem/letra de música, sejam elas explícitas/manifestas, ou implícitas/ocultas. Assim, podemos falar em

“músicas românticas”, em “músicas patrióticas”, em “musicas de protesto” e assim por diante.

Com que resultados? Esse questionamento conduz o pesquisador a “identificar e descrever os resultados efetivos de uma comunicação”. Os objetivos não coincidem necessariamente com os resultados efetivamente atingidos e, assim, a pesquisa pode também explorar a questão da congruência entre fins e resultados.

Concluo com uma oportuna afirmação de Moraes:

A definição de objetivos de uma análise de conteúdo a partir deste esquema ou de outro não implica em ater-se a uma destas categorias. Pesquisas poderão direcionar-se ao mesmo tempo para duas ou mais destas questões. Do mesmo modo, os métodos e técnicas de análise poderão variar em função dos objetivos propostos. A percepção do conteúdo e de modo especial as inferências atingidas dependem dos objetivos propostos. (MORAES, 1999, s/p)

Contudo, nesta pesquisa iremos nos ater principalmente em três aspectos em minha pesquisa: *Quem fala? Para dizer o quê? Com que finalidade?* Assim, levamos em conta os aspectos intrínsecos do repertório, do contexto e das inferências pretendidas na amostra delimitada. Portanto, os documentos aparecem como uma amostra de todo um *corpus* musical da obra dos irmãos Marques, utilizados para a análise de seus dados, por meio da técnica qualitativa de “análise de conteúdo”.

O conceito de paisagem foi ressignificado desde o seu surgimento como conceito geográfico, especialmente como presentificação nos diálogos com a ideia de percepção do mundo. Em Paul Claval (1999) percebe-se que:

Os espaços humanizados superpõem múltiplas lógicas: eles são em parte funcionais em parte simbólicos. A cultura marca-os de diversas maneiras: modela-os através das tecnologias empregadas para explorar as terras ou construir os equipamentos e as habitações; molda-os através das preferências e os valores que dão as sociedades suas capacidades de estruturar espaços mais ou menos extensos e explicam o lugar atribuído as diversas facetas da vida social; ajuda enfim a concebê-los através das representações que dão um sentido ao grupo, ao meio em que vive e ao destino de cada um. Paul Claval (1999, p. 296)

Claval atribui ao homem a possibilidade de “tomar seu destino”, assim como a responsabilidade de “transformar a paisagem”, demonstrando um cuidado ao olhar os sistemas culturais integrados aos elementos naturais da

paisagem. Portanto, uma paisagem é humanizada não só pela ação humana, mas através do modo de pensar e da maneira com que a simbolizamos em nossas relações.

Creio que posso arriscar a afirmação de que o conceito de paisagem nos permite aproximá-lo da vivência de uma dimensão mística da relação arte-homem-natureza, tal como presente no repertório dos irmãos Marques. Considero significativo o pressuposto que o homem altera a paisagem imprimindo nos mesmos modos de expressão, como os seus desejos e sonhos, assim como as suas perspectivas, saberes e técnicas para transformá-la. O conceito de paisagem relaciona-se também a uma nova concepção filosófica do mundo, ou seja, uma concepção de arte desenvolvida desde o romantismo, no qual o homem se reconhece como parte da natureza, devendo respeitá-la e enaltece-la, mais do que “dominá-la” e se apropriar utilitariamente dela.

Deste modo, com essa opção metodológica nos abrimos para dialogar a respeito da construção social das realidades, com a possibilidade do homem nutrir um afeto e constituir um vínculo com a natureza defendendo-a e preservando-a.

Assim, podemos dizer que as opções metodológicas deste trabalho possuem como referências: a revisão bibliográfica dos pressupostos teóricos sobre a geografia da música, expostos no primeiro capítulo somado a uma pesquisa documental que, para Godoy, revela a seguinte significação:

O exame de materiais de natureza diversa, que ainda não receberam um tratamento analítico, ou que podem ser reexaminados, buscando-se interpretações novas e/ou complementares, constitui o que estamos denominando pesquisa documental. (GODOY, 1995, p. 24)

Concordamos com Godoy (1995) ao afirmar que a abordagem qualitativa, enquanto exercício de pesquisa, não se apresenta como uma proposta rigidamente estruturada. Ela permite que a imaginação e a criatividade conduzam os investigadores a propor trabalhos que explorem novos enfoques. Nesse sentido, acreditamos que a pesquisa documental representa uma forma que pode se revestir de um caráter inovador, aportando contribuições

importantes para o estudo de alguns temas. Além disso, cremos que os documentos normalmente são considerados importantes fontes de dados para outros tipos de estudos qualitativos, merecendo, portanto atenção especial. Esse é o caso da presente pesquisa, em que os documentos sob análise são parte do repertório cantado na obra de Doroty e Dércio Marques.

A “análise de conteúdo” surgiu no início do século XX nos Estados Unidos, para analisar basicamente o material jornalístico, ocorrendo um impulso entre 1940 e 1950, quando os cientistas começaram a se interessar pelos símbolos políticos, tendo este fato contribuído para seu desenvolvimento, (CAREGNATO e MUTTI, 2006). Na época, visava-se analisar materiais jornalísticos para a investigação política – as ditas propagandas subversivas – em que se buscavam sentidos escondidos, que ao *status quo*, convinha desvendar e ilegitimar. (CAMPOS e TURATO, 2009 s/p). De acordo com Minayo (1993) autores como Berelson, Lazarsfeld e Lasswell são considerados precursores na instrumentalização da análise de conteúdo com base na corrente positivista.

Lembramos que a análise de conteúdo em sua origem sofreu influências de uma rigorosa busca de cientificidade e de objetividade, recorrendo a um enfoque quantitativo ao qual era atribuído um alcance meramente descritivo, influenciado então pelo neo-positivismo. A análise das mensagens naqueles tempos efetuava-se por meio de simples e redutores índices de frequência através dos quais surgem certas características do conteúdo.

Entre 1950 e 1960 a análise de conteúdo estendeu-se para várias áreas, e a necessidade de interpretação dos dados encontrados fez com que a análise qualitativa ampliasse o seu lugar dentro da técnica. (GODOY, 1995). Portanto, esta técnica “existe há mais de meio século em diversos setores das ciências humanas”, sendo anterior à “análise de discurso”. (LIMA, 1993, p. 53-58)

Conforme Moraes (1999), a análise de conteúdo vai além de uma simples técnica de análise de dados, constituindo-se como uma metodologia com qualidades e possibilidades adequadas para descrever e interpretar de forma quantitativa e/ou qualitativa o conteúdo de toda classe de documentos e textos. Esta abordagem metodológica de pesquisa envolve uma significação distinta na área das investigações sociais, por fazer parte de uma procura de teor mais

teórico e prático. Por meio da análise de conteúdo a abrangência dos significados dos escritos é alcançada transcendendo uma leitura comum.

A análise de conteúdo qualitativa é utilizada para captar os vários significados de um texto, e o seu sentido simbólico, nem sempre explícito. Tais questões estão fortemente ligadas ao contexto em que o texto foi escrito. A apreensão do contexto é imprescindível para a compreensão dos significados simbólicos de um texto. Esse contexto deve ser reconstruído pelo pesquisador, mesmo diante da impossibilidade “de incluir todas as condições que coexistem, precedem ou sucedem a mensagem, no tempo e no espaço”. (MORAES, 1999, s/p)

Como método de investigação, a análise de conteúdo compreende “procedimentos especiais para o processamento de dados científicos. É uma ferramenta, um guia prático para a ação, sempre renovada em função dos problemas cada vez mais diversificados que se propõe a investigar”. (MORAES, 1999, s/p).

A matéria-prima da análise de conteúdo pode constituir-se de qualquer material oriundo de comunicação verbal ou não verbal, como cartas, cartazes, jornais, revistas, informes, livros, relatos autobiográficos, discos, gravações, entrevistas, diários pessoais, filmes, fotografias, vídeos, etc.

Contudo, os dados advindos dessas diversificadas fontes chegam ao investigador em estado bruto, necessitando serem processados para, a partir daí, facilitar o trabalho de compreensão, interpretação e inferência a que aspira a análise de conteúdo. (MORAES, 1999, s/p)

O desenvolvimento da presente pesquisa documental por meio da análise de conteúdo terá como base os escritos de Godoy (1995) sobre o assunto. A autora afirma que na pesquisa documental três características precisam fazer jus a um cuidado por parte do pesquisador: a escolha dos documentos, o acesso a eles, e a sua análise. A escolha dos documentos, no nosso caso, são as letras das músicas escolhidas e interpretadas pelos irmãos Marques. Esta opção não envolve um processo aleatório, mas se dá em função dos conceitos e objetivos da na presente pesquisa. Escolhidos os documentos, o investigador precisará se voltar para a codificação e a análise dos dados.

Também, Lily Kong (1995) afirma que um dos eixos para o estudo geográfico da música, com ênfase na geografia cultural renovada, está na “música e a construção social das identidades”. Dentre os métodos de análise destinados a dar conta de tais proposições, Kong destaca a *análise de conteúdo das letras*, os “intertextos” (vídeos, materiais etc.), a análise da estrutura e estética da tonalidade das canções, entrevistas com produtores, músicos e compositores, *a observação participante e a integração entre dados quantitativos e qualitativos*.

A análise de conteúdo tem sido uma das técnicas mais utilizadas para este fim. Consiste em um instrumental metodológico que se pode utilizar em múltiplos discursos e a todas as formas de comunicação, seja qual for a natureza do seu suporte. No meu caso, a forma de comunicação é a música com sua letra, e o seu suporte o LP, o CD, o DVD, o MP3 dentre outros.

Embora na sua origem a análise de conteúdo tenha privilegiado as formas de comunicação orais e escritas, ela não exclui outros meios de comunicação. Qualquer comunicação que veicule um conjunto de significações de um emissor para um receptor pode, em princípio, ser decodificada, decifrada e interpretada através das abordagens e técnicas de análise de conteúdo. Ela parte do pressuposto de que por trás do discurso aparente, simbólico e polissêmico, esconde-se um sentido que convém desvendar.

Na análise de conteúdo qualitativa o investigador procura perceber as características, estruturas e/ ou modelos que estão por trás dos fragmentos de mensagens tomados em consideração. O esforço do analista é, então, duplo: entender o sentido da comunicação, como se fosse o receptor comum; e, sobretudo, deslocar o olhar, procurando outras significações, outras mensagens passíveis de se abrirem o olhar a algo profundo, por meio, ou ao lado da primeira.

A análise de conteúdo é um conjunto de técnicas que se realiza por partes, pois “embora todas possuam a mesma meta-explicação e sistematização do conteúdo das mensagens, elas assumem uma grande disparidade de formas, adaptadas aos tipos de documentos e objetivos dos pesquisadores”. No presente caso o propósito é fazer o levantamento do repertório semântico da obra de Doroty e Dércio Marques, em busca das percepções das espacialidades.

A utilização da análise de conteúdo antevê três etapas básicas: a pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados. A pré-análise é um momento de organização, quando se institui um plano de trabalho que deve ser preciso, com os seus procedimentos bem definidos, embora flexíveis. Normalmente envolve um contato inicial com os documentos; neste caso as letras das músicas que serão submetidas à análise; a seleção delas, a formulação dos objetivos, a elaboração dos indicadores que orientarão a interpretação do material. Os procedimentos adotados na análise de conteúdo foram guiados por esses propósitos e referenciais teóricos definidos.

Prosseguimos com a etapa seguinte, com a exploração do material, que nada mais é do que o cumprimento das decisões tomadas anteriormente. Ou seja, uma releitura das letras de músicas selecionadas, assumindo, nesta fase, os processos de codificação, classificação e categorização.

As unidades de análise podem diferenciar-se: alguns pesquisadores optarão pela palavra, outros elegeram as sentenças, parágrafos e, até mesmo, um longo texto. Na presente pesquisa a unidade de codificação será a letra de algumas músicas.

A maneira de abordar tais unidades também será algo diferenciada. Enquanto algumas pessoas contam as palavras ou expressões, outras procuram desenvolver a análise da estrutura lógica do texto ou de suas partes, e outros, ainda, centram a sua atenção em temáticas determinadas. Nesta pesquisa elegemos as duas últimas formas de codificação.

Assim, a próxima etapa visa classificar/rotular o texto e/ou suas partes em temas, quando anunciam determinadas categorias, confirmando os referenciais teóricos inicialmente propostos. Moraes (1999) complementa esta etapa, explicitando o significado da categorização e seus critérios:

A categorização é um procedimento de agrupar dados considerando a parte comum existente entre eles. Classifica-se por semelhança ou analogia, segundo critérios previamente estabelecidos ou definidos no processo. Estes critérios podem ser semânticos, originando **categorias temáticas**. Podem ser sintáticos definindo-se categorias a partir de verbos, adjetivos, substantivos, etc. As categorias podem ainda ser constituídas a partir de critérios léxicos, com ênfase nas palavras e seus sentidos ou podem ser fundadas em critérios

expressivos focalizando em problemas de linguagem. (MORAES, 1999, s/p) (grifos nossos).

Deste modo, numa circulação ininterrupta da teoria para os dados e vice-versa, “as categorias vão se tornando cada vez mais claras e apropriadas aos propósitos do estudo”. (MORAES, 1999, s/p)

A terceira e última etapa do método de análise de conteúdo é o manejo dos resultados e interpretação. Com base nos resultados brutos o pesquisador buscará torná-los significativos e válidos, reunindo-os em busca de padrões/modelos/exemplos, de tendências/intenções ou de relações implícito-subentendidas.

Moraes (1999) amplia a discussão da validade das categorias:

Dizer que uma categorização deve ser *válida* significa dizer que deve ser *adequada ou pertinente*. Esta adequação se refere aos objetivos da análise, à natureza do material que está sendo analisado e às questões que se pretende responder através da pesquisa. A *validade* ou *pertinência* exige que todas as categorias criadas sejam significativas e úteis em termos do trabalho proposto, sua problemática, seus objetivos e sua fundamentação teórica. Além disto, todos os aspectos significativos do conteúdo investigado e dos objetivos e problemas da pesquisa devem estar representados nas categorias. Entre os dois extremos, criar novas categorias e criar categorias úteis e significativas, é preciso atingir um equilíbrio em que o número de categorias seja mantido no mínimo necessário. O pesquisador deve ser parcimonioso neste sentido. (MORAES, 1999, s/p) (grifos nossos).

Retornando ao pensamento de Godoy (1995) a interpretação deverá ir além do conteúdo visível dos documentos, “pois, conforme indicado anteriormente, interessa ao pesquisador o conteúdo latente, o sentido que se encontra por trás do imediatamente apreendido”.

A interpretação envolve uma visão holística dos fenômenos analisados, demonstrando que os fatos sociais sempre são complexos, históricos, estruturais e dinâmicos. O enfoque da interpretação varia, podendo ser feito a partir de uma ênfase sociológica, psicológica, política ou, até mesmo, filosófica. (GODOY, 1995, s/p)

Uma análise interpretativa do repertório cantado pelos irmãos Marques envolverá a descrição do que ocorre na/através da letra, assim como a explicação do motivo pelo qual este fenômeno acontece desta maneira.

Nossa autora ainda afirma que a análise documental “pode ser utilizada também como uma técnica complementar, validando e aprofundando dados obtidos por meio de entrevistas, questionários e observação”.

O exame de materiais de natureza diversa, que ainda não receberam um tratamento analítico e que podem ser reexaminados, buscando-se interpretações novas e/ou complementares, constitui aqui o que estarei denominando pesquisa documental.

Salientamos ainda, que Minayo (1993) na introdução de seu livro *O Desafio do Conhecimento* trabalha o percurso e o instrumental próprios da pesquisa social. E ela adverte que eles se espelham no modelo da própria realidade que estuda. E assim resume o seu pensamento: “É difícil a travessia do espelho!”

A rigor qualquer investigação social deveria contemplar uma característica básica de seu objeto: o aspecto qualitativo. Isto implica considerar o sujeito de estudo: gente, em determinada condição social, pertencente a um determinado grupo social ou classe com as suas crenças, valores e significados. Implica também considerar que o objeto das ciências sociais é complexo, contraditório, inacabado e em permanente transformação (MINAYO, 1993)

Neste sentido, as investigações que englobam as percepções e sentidos produzidos no cotidiano, tendem a uma perspectiva construcionista, pois além de acatar o discurso do “outro” – entendido de acordo com nossas percepções de diálogo entre a pluralidade de diversos saberes e entre seres humanos também plurais – devem levar em conta a uma revalorização do estudo dos processos sociais e históricos pautados na construção social.

A partir destas premissas, no capítulo referente à análise das canções o desafio da presente pesquisa é, sobretudo, aproximar-se da temática da história de vida dos irmãos Marques, dialogando com outras formas de conhecimento. Neste sentido, é importante ressaltar que nosso conhecimento da vida de Doroty e Dércio Marques desenvolveu-se ao longo dos últimos 15 anos de convivência pessoal, antes mesmo de pensarmos em fazer esta pesquisa.

Assim, neste momento da investigação narramos fatos de suas vidas valendo-nos do fundamento teórico da pesquisa qualitativa focada na técnica de

observação participante, conforme Minayo (1993) e Godoy (1995). De acordo com os mesmos autores, a observação participante exige a imersão do pesquisador no contexto, a fim de interagir com os sujeitos estudados. Porém, é necessário que o pesquisador tenha uma postura teórico-metodológica para decifrar os fenômenos.

Além da técnica de observação participante para a construção das análises utilizamos também uma abordagem interdisciplinar e transdisciplinar. A interdisciplinaridade está implicada em campos de “saber-fazer e fazer-saber humanos”, ou seja, “as práticas de interação não se dão apenas entre dimensões e saberes com um *status* acadêmico, mas também e fortemente com o campo expressivo da arte, e com os saberes populares, mesmo que de forma contraditória e paradoxal” (VASCONCELOS, 2002, p. 111).

Este sentido e este desafio de uma interdisciplinaridade estão intimamente ligados à noção de transdisciplinaridade, quando ela visa à unidade do conhecimento, procurando estimular uma nova compreensão da realidade, articulando elementos que circulam entre, além e através das disciplinas, numa busca de compreensão da complexidade. (NICOLESCU, 1999). Com base nessas noções adotamos aqui uma abordagem interdisciplinar e transdisciplinar, na qual o conhecimento da vida e o conhecimento acadêmico tornam-se, juntos, um novo saber. Lembramos que viemos da psicologia, que meu orientador é antropólogo e que estamos fazendo uma tese na área da geografia da música.

4 - DÉRCIO E DOROTY MARQUES, GEÓGRAFOS DAS CANÇÕES...

“O que lembro, tenho.”

Guimarães Rosa (1986)²⁵

A epígrafe acima nos leva a pensar sobre o patrimônio imaterial ligado à trajetória de vida e obra dos irmãos Marques. Embora, este patrimônio seja representativo e pioneiro dentro de uma vertente musical em defesa da natureza, ele ainda demanda uma integração tanto de suas histórias de vida, quanto de análises de seus repertórios e de suas contribuições para a apreensão do espaço geográfico, por meio da geografia da música, uma vertente da Geografia Cultural.

A partir dessa reflexão, neste capítulo apresentamos a trajetória musical dos irmãos Marques, e o grande valor humano de Doroty (1946) e Dércio (1947-2012). De igual maneira, procuramos demonstrar também a razão da escolha dos mesmos, e da representatividade do repertório musical cantado por esses cantores, promotores da cultura sul-americana, e criadores de obras plurimuscais em suas diferentes parcerias, arranjos e estilos.

4.1 - Por que os escolhemos?

Para iniciarmos o encargo do presente capítulo, vale encorpar a premissa que temos: o desenho de tempos e espaços vivenciado pelos Marques em suas obras se destaca por si só. Mas ao mesmo ele tempo interage as suas trajetórias com uma ampla rede de músicos e artistas de diferentes regiões do Brasil e da América Latina. Quanto a isso, em nossos levantamentos da discografia de Doroty e Dércio Marques foi encontrada a soma de 275 parceiros em 16 discos assinados por eles. Contudo sabemos que esse número é maior do que os já localizados, pois suas muitas participações em outros discos não foram

²⁵ Visto em Grande Sertão: Veredas de Guimarães Rosa, 1986.

contabilizadas aqui. Seus trabalhos tão coletivos envolvem múltiplas temáticas que traduzem os saberes populares e as maneiras diversas de como podemos compreender os espaços geográficos.

De acordo com a proposição de Milton Santos (2006) no livro “*A natureza do espaço*”, a geografia é uma “disciplina que sempre buscou construir-se como uma descrição da terra, de seus habitantes e das relações destes entre si e das obras resultantes, o que inclui toda ação humana sobre o planeta” (SANTOS, 2006, p.18). E na sequência ele pergunta: “Mas o que é uma boa descrição?” Respondendo a esta pergunta o autor diz que nas ciências temos muitas possibilidades de descrever um fenômeno, mas o modo de descrever é inseparável de uma explicação que o mesmo busca ou gera, portando, parte de um sistema interpretativo subordinado a um objeto, a um ponto de vista.

Assim, buscamos em nossos estudos compreender o espaço geográfico, pelo caminho geopoético, contido na música popular, mas sem perder de vista a seguinte compressão de Santos a respeito do espaço, sendo ele: “formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá” (SANTOS, 2006, p.63).

Os irmãos Marques na escolha de suas obras musicais captam a cultura de diferentes terras, de sistemas de objetos e de ações, realizando uma síntese em que as antíteses de nossa cultura ibero-americana estão incluídas, seja pelo amor a terra e/ou pelo lamento de sua destruição e exploração predatória em nome do progresso; seja pela força transformadora e criativa dos nossos povos através de sequentes processos de opressão. E mesmo quando realçam as nossas belezas naturais em suas canções, anunciam também posturas predatórias sobre o ambiente, ameaças que sofremos até hoje devido à ambição de lucros, dentre outras incoerências.

Destacamos ainda, nas obras dos irmãos Marques a presença do afeto, do encantamento pela vida e pelas pessoas, versus a indiferença entre tantas mazelas herdadas de nossa longa história em meio a dívidas sociais. Neste sentido, Santos (2006) destaca a contradição do processo de produção do

espaço: “o espaço que, para o processo produtivo, une os homens, é o espaço que, por esse mesmo processo produtivo, os separa.” (SANTOS p. 33).

As canções dos Marques são plurais, tanto nos seus afazeres de arte-educar, quanto na sugestão de emoções que tocam as crianças, os jovens e/ou adultos. Suas temáticas centrais não envolvem somente a descrição regional ou os costumes de um povo, mas as relações com a natureza e o outro, sobretudo os sentimentos que habitam no profundo de nossas humanidades, em nossas raízes rizomáticas²⁶. Segundo Khouri, Deleuze e Guattari concebem diferentemente o processo de produção de saberes.

Para eles, não existe um pressuposto último que sustenta todo o conhecimento, e que se ramifica infinitamente em direção à verdade. A estrutura do conhecimento assume forma fascicular, em que não há ramificações, e sim pontos que se originam de qualquer parte, e se dirigem para quaisquer pontos. O conceito de rizoma surge, assim, em Deleuze e Guattari, em oposição à forma segmentada de se conceber a realidade, bem como ao modo positivista de se construir conhecimento. (KHOURI, 2009, s/p)

Em uma época marcada pela ideologização da música popular, os Marques em suas obras antecipavam outras reivindicações políticas, sobretudo aquelas ligadas à ecologia e à valorização da diversidade da cultura nacional. Doroty e Dércio Marques participaram de vários projetos ligados às manifestações ecológicas, populares, como o congado e a folia de reis, além de oficinas educacionais voltadas para os direitos das crianças e jovens em várias regiões do Brasil.

Neste estudo, não nos aprofundaremos na trajetória da carreira de Darlan Marques, que mesmo tendo sido breve foi essencial quando eram três os três irmãos Marques. Citamos aqui o que o artista Saulo Laranjeira declarou em uma

26 Além das contribuições de Deleuze, as raízes rizomáticas referem-se ao rizoma (característica de algo interconectado, mas que é aparentemente invisível). [Bot] Rizoma é um caule, em forma de raiz, frequentemente subterrâneo, mas também podendo se também aéreo, rico em reservas nutrientes, e que se caracteriza pela capacidade de emitir novos ramos. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/rizoma/>>. Acesso em mai/2015

entrevista para “Música de Minas” sobre sua chegada em São Paulo, no início da década de 1970²⁷:

Nesse período de efervescência, Darlan Marques desempenhou um papel fundamental na carreira de Saulo. Acompanhando-o ao violão, ajudou-o a formatar uma linguagem artística, ainda não vista de maneira tão densa, transformando aquele clima rústico em um estilo suave de expressar a linguagem do Brasil sertanejo e, sobretudo, latino-americano, em uma atmosfera bem pessoal. (LARANJEIRA, s/d)

Deste modo, vemos que além da abrangência das temáticas, as histórias de vida e de obra dos irmãos Marques entrecruzam caminhos de outros artistas representativos da cultura nacional e internacional, especialmente a latino-americana. Doroty e Dércio Marques são criadores de arte, mas, sobretudo de um ambiente solidário marcado por uma visão transdisciplinar entre o rural e urbano. Deste modo, no cenário da música alternativa no Brasil eles sempre foram um exemplo de independência, não sendo cooptados pela lógica competitiva, nem se prestando aos esquemas dos meios de comunicação capitalista, que “massificam” a arte.

Dentre os 275 parceiros dos irmãos Marques, entre os quais incluem-se desde os artistas da música alternativa e/ou independente até aqueles que se enquadraram na indústria cultural de massa. Citaremos aqui alguns: Almir Sater, Beto Andreta, Beto Lima, Carlos Pita, Darlan Marques, Déa Trancoso, Diana Pequeno, Elomar, Fábio Paes, Fernando Guimarães, Gildes Bezerra, Guru Martins, Hélio Contreiras, Heraldo do Monte, Hilton Accioly, João Bá, João do Vale, Josino Medina, Juraídes da Cruz, Katia Teixeira, Luis Di França, Luiz Perequê, Miltinho Ediberto, Ney Couteiro, Oswaldinho do Acordeão, Paulinho Pedra Azul, Pena Branca, Pereira da Viola, Renato Teixeira, Rubinho do Vale, Saulo Laranjeira, Titane, Vital Farias, Xangai, Zé Gomes dentre outros; E de grupos musicais como: Coral do Colégio Santa Dorotéia, BH-MG; EmCantar; Raízes de América; Tarancón, Trovadores do Vale, Araçuaí-MG.

Além desses parceiros, Doroty e Dércio Marques influenciaram e são parceiros de artistas das novas gerações como: Daniela Lasálvia, Heleni Ribeiro, Joaci Ornelas, João Arruda, Levi Ramiro, Marciel Melo, Luiz Salgado, Nádia

²⁷ Para consulta direta a esta entrevista verificar site abaixo: Disponível em: <<http://www.musicademinas.com.br/index.php/artistas/musicos/S/14250000-saulo-laranjeira>>

Campos, Noel Andrade, Oswaldinho e Marisa Viana, Valdir Ribeiro, Walgra Maria.

Entrevistas com esses artistas citam os irmãos Marques como referência em suas carreiras podem ser vistas no jornal “A nova democracia”²⁸.

Os irmãos Marques levantaram bandeiras em defesa da vida em suas diferentes formas, enveredando em movimentos políticos, sociais, culturais e ecológicos de forma transversal. A partir de um vínculo relacional eles criam a partir da música uma síntese que engloba um repertório uma leitura de mundo influenciando crianças, jovens, adultos, assim como, educadores, biólogos e artistas. Melhor dizendo, os Marques são mensageiros de uma cultura coletiva e seus significados, por englobarem simultaneamente o espaço imaginário e os vínculos afetivos com o planeta, envolvendo suas inter-relações, emitindo novos sentidos para o espaço geográfico.

As letras cantadas por Doroty e Dércio Marques estão ligadas a questões ambientais e ecológicas, bem antes do termo “ecologia” ser difundido. Quando eles cantam a natureza exaltam a sua beleza, conclamando a todos para protegê-la. Assim, eles são considerados pioneiros na área da proteção ambiental. Ao mesmo tempo os seus repertórios mesclam questões sociais e políticas com a cultura popular, sem esquecermos as temáticas voltadas para o público infantil, muito considerado por eles. O pano de fundo para tamanha expressividade são os seus longos anos de estudo e pesquisa voltados para a compreensão profunda da nossa cultura. Tal forma de lidar com a arte e o conhecimento, que transbordam em suas obras, tornou-os notáveis educadores e pesquisadores.

²⁸ Entrevistas com artistas de várias regiões do país citam Doroty ou Dércio como pessoas importantes para suas carreiras, encontrados diferentes números da revista “A Nova Democracia”. Disponível em: <www.anovademocracia.com.br>. Acesso em jun/2015.

4.2 As origens familiares de Doroty e Dércio Marques

Doroty Marques Rocha (1946) e Dércio Rocha Marques (1947-2012) nasceram na região do Triângulo Mineiro, respectivamente em Araguari e Uberaba. Filhos de pai uruguaio, veterinário prático e descendente dos Povos Guarani e, mãe brasileira de origem rural, refletem em suas obras as raízes mineiras - o congo e a folia de reis - herdadas da mãe Palmira Rocha e, ritmos latinos herdados do pai - as milongas e parjadas, chacarezas, zambas e guagiras, além de tantas outras influências de suas travessias.

O pai deixou sua família originária aos 9 anos cruzando a fronteira Uruguai-Brasil e chegando a cidade de Jaguarão-RS. O nome e sobrenome uruguaio do pai eram Sixto Montiel, porém nos registros brasileiros passou a ser Dorothe Marques. A este respeito, vale lembrar que os irmãos Marques herdam não somente a influência musical, mas também costumes de vidas operantes nas cosmologias ameríndias, que comparada aos costumes ocidentais eurocentricos podem parecer um modo de vida errante.

Desde muito cedo a família Marques acompanhava o pai no Brasil rural devido às suas atividades profissionais entre fazendas de diferentes cidades e estados. Assim, eles tiveram oportunidade de conhecer e internalizar as culturas de muitas regiões. Tal fato marcou a carreira dos Marques, que inicialmente eram um trio, composto também pelo irmão mais novo: Darlan Marques, que veio a falecer.

Tanto os familiares maternos quanto os paternos possuíam um grande afeto pelo universo musical, e incentivaram os filhos a seguirem a carreira de músicos. Quando os meninos Marques, já eram então reconhecidos, como "meninos prodígios" em Programas de Rádio e TV, os pais mudam-se para o Rio de Janeiro a fim de promoverem mais oportunidades na carreira dos filhos. Anos mais tarde, em 1963 a família muda-se para a terra natal do pai, fixando-se em Pirianópolis-Uruguaí por aproximadamente 3 anos.

Neste período, os irmãos Marques tiveram contato direto com a cultura latino-americana apropriando-se do repertório musical uruguaio e da linguagem castelhana, ambas de maneira igualmente intensa. O Uruguai na década de

1960 alcançou notáveis níveis de bem-estar e passou a ser conhecido internacionalmente como "A Suíça da América". A título de exemplo vale lembrar que o Uruguai foi o primeiro país a estabelecer por lei o direito ao divórcio, e um dos primeiros países do mundo a estabelecer o direito de voto para as mulheres. Naquela ocasião, a oportunidade de aproximação com outra cultura e uma sociedade menos conservadora que a brasileira e mais avançada em termos de cidadania influenciou significativamente a visão de mundo dos irmãos Marques.

Ao retornarem ao Brasil, a carreira musical dos Marques torna-se mais autônoma, embora continuassem cantando muitas vezes juntos, eles não formavam mais um trio.

Narramos até aqui, a vida dos irmãos Marques como forma de contextualizar o nascedouro de suas carreiras, abrangendo o que inicialmente foi a mola propulsora que os lançou no mundo da arte.

Mas não é apenas a origem familiar ou nuclear o que mais os destaca, pois quem preserve a curiosidade e o agrado do pesquisar as trilhas da música popular por todo o Brasil, especialmente nos estados de Minas Gerais, São Paulo, Goiás e Bahia, apreciará o encontro com esses dois cantores, compositores, violeiros, violonistas e pesquisadores das raízes musicais da América Latina e luso-espanhol. Levando isto em conta seguiremos descrevendo a carreira de cada um deles, a partir de suas heranças culturais e afetivas impressas em suas almas. A pluralidade do repertório de riquezas rítmicas e musicais que os distinguem dos demais serão destacadas.

4.3 Doroty Marques

Em diferentes ambientes presenciamos Doroty apresentar-se com uma sanfona ou viola nas mãos, seja como arte-educadora ou como cantora, em escolas, ONGs, praças ou em palcos dizendo: *“Eu sou Doroty! Meu nome rima com Juriti!”*²⁹.

²⁹ “Vive nas matas e ambientes bem arborizados, comum no chão de habitats quentes, tais como, capoeiras e campos adjacentes, bordas de florestas densas e cerrados. Voa bem. Produz um ruído sibilante. Move-se no solo andando com passinhos miúdos e rápidos. Para a cabeça a

Esta auto apresentação é um bom caminho para iniciarmos a narração de sua história³⁰. Doroty associa-se a um pássaro, mostra-se próxima à natureza e, sobretudo estabelece um vínculo com os seus ouvintes, permitindo que façamos uma analogia entre a artista e uma ave livre, que além de voar bem é muito arisca e possui um canto sibilante. Segundo o dicionário de nomes próprios³¹, Dorothy significa “presente de Deus”, “dádiva divina”.

Doroty Marques Rocha em março de 2016 completa seus 70 anos, dos quais mais de 60 foram dedicados à arte, tal como descreveremos a seguir.

Não foram somente suas origens que determinaram os caminhos musicais trilhados pelos irmãos Marques. Vale ressaltarmos que Doroty Marques sempre quis ser artista, e aos 7 anos expressou o seu desejo ao pai, que lhe apoiou. O espírito empreendedor do pai determinou uma nova direção para os caminhos da família, ao criar condições para os filhos ingressarem no mundo artístico.

Dotada deste grande desejo e de um raro talento artístico, Doroty e seus irmãos logo passaram a se apresentar nos eventos festivos em escolas, nas comemorações em praças públicas. Em 1956 Doroty era considerada criança prodígio, e em vista disto isso foi escolhida para receber e homenagear o grande Luiz Gonzaga quando ele visitou uma cidade em que moravam.

Pouco a frente ela e seus irmãos iniciam apresentações no Programa de Rádio Ari Barroso, e também em Programas Infantis de Calouros, como o Clube do Guri, Vovô Odilon, além de concursos de músicas para novos cantores.

Entre os anos 1950 e 1960 as renovações tecnológicas alteraram profundamente a presença e o alcance da televisão, permitindo uma maior

cada passo dado, durante um instante, a fim de observar melhor as cercanias. ” Disponível em: <http://www.wikiaves.com.br/juriti-pupu> Acesso em jul/2015

³⁰ Como podemos ver nestes sites: Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/doroty-marques/dados-artisticos>> e em <<http://www.dicionariompb.com.br/dercio-marques/dados-artisticos#08927206907061802>> Acesso: fev/2015

³¹ É a versão inglesa de Dorotéia, uma inversão do nome Teodora, e surgiu a partir da junção dos elementos gregos *dôron* que significa “presente, dádiva” e *theós* que quer dizer “Deus” e significa “presente de Deus, dádiva divina”. Disponível em <<http://www.dicionario-denomesproprios.com.br/dorothy>>. Acesso em fev/2015

agilidade e alargamento da informação, iniciando assim as condições para a televisão ser o maior veículo de comunicação. No Brasil, dentre as modalidades de programações oferecidas pela televisão, os irmãos Marques participaram de programas de auditório, que adaptavam para a televisão uma antiga ideia do rádio: a presença do público.

Vale inserir aqui uma breve referência de tempo/espaço destas primeiras experiências artísticas dos Marques para as sintonizarmos com o Brasil da época e os seus meios de inserção e propagação de cultura. O Clube do Guri³² foi veiculado na rádio Farroupilha, em Porto Alegre, entre 1950 e 1966, sendo um dos maiores sucessos do rádio gaúcho.

Posteriormente, a família Marques mudou-se para a periferia do Rio de Janeiro em função do contexto brasileiro, quando os candidatos a artistas, para serem conhecidos, se apresentavam em programas de auditório, de humor, e em musicais infantis ou educativos. Para a inserção dos irmãos Marques neste circuito eles contavam com um empresário que estava agenciando a produção do primeiro LP do trio. Porém o empresário entrou em desentendimento com o pai de Doroty. Tal fato, além de inviabilizar a gravação do LP criou um clima desfavorável para os caminhos inicialmente traçados para a carreira do trio. Naquele momento, a alternativa que restou para eles foi apresentarem-se em casas de shows, como restaurantes, churrascarias, e também em eventos festivos.

Outro período marcante na carreira da artista, já descrito anteriormente, foi o contato com a cultura do Uruguai, algo que muito ampliou sua visão de mundo, em relação às perspectivas culturais e políticas.

Ao retornar ao Brasil em 1964, durante o regime militar, Doroty participou de uma grande turnê com músicos do sul do país. Ela continuou a apresentar-se com os irmãos, não mais como a tríade. Pouco depois casou-se com Dilo Rocha, com quem teve duas filhas, Érika e Electra. Seu companheiro e também

³² Para aprofundar sobre a história deste programa de rádio ver em: SCHMITT, M. A.. O rádio na formação musical, Porto Alegre, 2004. Disponível em <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/6781/000446897.pdf?sequence=1>>. Acesso em mar/2015.

primo formou-se em engenharia, e Doroty foi com ele morar em cidades próximas as construções de barragens, devido às exigências de sua profissão.

Neste período de sua vida, entre 1975 e 1976 o projeto “Turma que faz”, com trabalhos de arte e educação, foi financiado pela CEMIG, iniciando-se junto às crianças e adultos funcionários da Hidrelétrica de São Simões (localizada na bacia do Rio Paranaíba divisa dos estados de Minas Gerais e Goiás, separa os municípios de São Simão, Goiás e Santa Vitória, Minas Gerais). O projeto totalizou a participação de 3000 pessoas no intervalo de dois anos, inovando um trabalho formativo por meio da utilização de conceitos de arte e educação ambiental como método de educar. Tal metodologia incluía o teatro, a música e a dança para criação de operetas populares³³.

Em 1978, o projeto “Turma que faz” foi levado para a capital paulista, com o intuito de trabalhar com crianças e adolescentes da FEBEM, por meio da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Na sequência desta experiência, até o ano de 1981 Doroty trabalhou com o projeto “Cantos da Terra”, que consistia em exibição de shows culturais em praças do interior paulista, também coo iniciativa da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

Concomitante a essas atividades Doroty realizava shows com o irmão Dércio, e em um deles, foi vista e ouvida pelo pesquisador e produtor musical Marcus Pereira no Teatro Pixinguinha, em São Paulo. Este produtor a convidou para gravar seu primeiro disco: **"Semente"**, que foi lançado em 1978. Neste LP, ela interpretou as músicas "Canção cansada", de Paco Bandeira; "João Semente", de João de Castro, em faixa que contou com a participação especial de Dércio Marques; "Eterno como areia", de José Maria Giroldo; "Vento vadio", de Sergio Sá; "Caminhada (Minha história)", de Sergio Sá; "Lamento borincano", de Rafael Hernandez; "Giramundo", de Luis Edgard; "João Semente", de João de Castro; "Mourão de cerca", de José Maria Giroldo; "Não mande a geada não", de Maria do Céu; "Tonta", de Chico de Ubatuba; "Salário nanico", de Saulo Laranjeira, e "Estrela do Norte", de Lumumba.

³³ “Gênero de teatro musicado leve, derivado da ópera-bufa, em que o canto e a fala se alternam.” Disponível em <http://www.dicio.com.br/opereta/>. Acesso em mai/2015.

O disco contou com a participação dos músicos João de Castro no violão; Dércio Marques no violão e requinta; Claudio Beltrani no baixo; e Altamir, Waldemar, Ruy Sergio, Alexandre Ramirez, Eduardo Szwec e Ézio nas violas e violinos.

Vale incluímos neste estudo o texto da contracapa do LP, escrito por Marcus Pereira, quando ele faz a seguinte declaração sobre a artista:

Doroty Marques, muito tempo depois de se iniciar no seu ofício de cantar, grava seu primeiro disco. Ouvi-a pela primeira vez, cantando e acompanhando seu irmão Dércio Marques num espetáculo apresentado no Teatro Pixinguinha, em São Paulo. Ao fim de cada número, o público explodia, coeso e unânime, num aplauso compacto e longo que marca os momentos incomuns de verdadeira comunicação entre o artista e o público. O espetáculo, analisado convencionalmente, era pobre. Mas era riquíssimo na dimensão do talento, da voz, da emoção e do violão de Dércio Marques. E do talento da voz, da emoção e do bombo de Doroty Marques. Naquele momento, lembrei-me dos aplausos frios e convencionais que marcaram os intervalos entre os números de um espetáculo que assistira, cuja parafernália eletrônica devia estar ligada diretamente às turbinas da usina de Cubatão, hoje trabalhando exclusivamente para as "discotecas" de São Paulo." (PEREIRA, 1978)

Em 1980 Doroty Marques, lançou, mais uma vez, pelo selo Marcus Pereira, o LP **"Erva Cidreira"**, interpretando as canções "Arreuni", de Chico Maranhão; "Erva Cidreira", de sua autoria; "Mineirinha", de Raul Torres; "Lua sertaneja", de Gilberto Abrão Jacob e Adauto Santos; "Umbuzeiro", de Elomar, em faixa que contou com a participação especial do Quinteto Armorial; "Cavalo cansado", de Sergio Habibe; "As flores do meu jardim", de Ricardo Vilas; "Inté as porteira do céu", de Hélio Contreiras; "Parcelada", de Elomar, em faixa que contou com a participação especial do autor; "Vim de longe", de Darlan Marques; "Castelo de areia", de Geraldo Biason, e "Pequenina", canção tradicional da cidade de Morretes - PR, adaptada por Dércio Marques.

Este disco foi elogiado pelos jornalistas e críticos de música brasileira Tinhorão, Zuzi Homem de Melo e Mauricio Kubrusly, considerando-o um dos melhores trabalhos musicais do ano. E ainda o é, pois, uma característica notada nas obras dos Marques é que elas podem ser consideradas "atemporais", dada a sua profundidade cultural e também por não serem pautados em modismos musicais efêmeros.

Em 1981 desenvolveu o “Projeto Troca de Trote por Xote” com calouros da PUC São Paulo e alunos do curso de Economia da USP, contando com a presença de 2000 alunos no teatro da Tuca.

Em 1982 participando do “Projeto Pixinguinha” Doroty apresentou-se em palcos de todo o Norte do Brasil.

Em 1983 desenvolveu o “Projeto a Turma que Faz” em oito cidades de Minas Gerais à beira do Rio São Francisco, onde participaram 1000 professores e 500 adolescentes da região. Neste mesmo ano ela participou do LP “Fulejo”, lançado por seu irmão Dércio Marques, pela gravadora Copacabana, interpretando as faixas: “Mineirinha”, de Raul Torres, e “Flores do Vale” de Dércio Marques e João Bá.

Em 1984 idealizou e coordenou o projeto “Criança faz Arte” em Penápolis, São Paulo, com 5000 crianças, e gravou em praça pública da cidade um disco ao vivo lançado em parceria com o irmão Dércio Marques, de forma independente, em 1985. Nesta cidade ela conhece um grande artista, Edson Lima, conhecido como Ted, que se tornou seu companheiro acompanhando-a e dando cor, forma, e por vezes, criando efeitos especiais para os projetos da “Turma” e das operetas realizadas por todo Brasil. Por mais de 35 anos este artista criador de esculturas tão características das operetas e dos figurinos que as abrilhantava, faleceu em julho de 2015.

Em 1985, o LP “**Criança faz arte**” de Doroty Marques e Dércio Marques é lançado, contando com a participação de 5.000 crianças de Penápolis, sendo inclusive a trilha sonora da peça “Vaqueiro e o Bicho Frouxo”, de autoria de Doroty em parceria com Beto Lima e Beto Andreta.

Na peça e no disco, foram interpretadas as canções “Era uma vez”, de José Agostin Guytisoló e Dércio Marques; “Pega pega”, de Paulo Gomes; “Largatixa”, de Dércio Marques e Ravi Chankar; “Pastorinha”, de Chico Maranhão; “Tema do bicho frouxo”, de Tácito Borralho e Josias Silva Sobrinho; “Boi encantado”, de Giordano Mochel; “Tapararv”, canção tradicional andina; “Fundo da mata”, “Cantigas de brincar”, “Miquelina”, e “Boi de janeiro”, todos, temas tradicionais brasileiros, e “Janaína”, parceria com João Bá, além de

"Tema do cantador", "Tema do namoro", "Lamento do vaqueiro", e "Tema do Papa Figo", todas de sua autoria.

Ainda em 1985, Doroty Marques desenvolveu por quatro meses, o projeto "Criança Faz Arte" em cinco escolas da cidade de Presidente Prudente, em São Paulo. A artista contou com a participação de crianças e professores na construção coletiva de uma cartilha com 3000 exemplares, cujo tema ecológico e cultural tinha como pano de fundo a mesma cidade. Além desta ação 300 jovens montaram e apresentaram uma opereta contando a história do município.

Em 1986 Doroty e Dércio Marques iniciaram o ano cantando para o corpo de funcionários da EMBRAER, em São José dos Campos, em São Paulo. No mesmo ano o projeto "Criança Faz Arte-Ecologia e Educação" foi desenvolvido com apoio da Eletronorte em Manaus, Porto Velho, e em Vila Bela da Santíssima Trindade, no Mato Grosso, somando o total de 8000 crianças e professores envolvidos na ação. Nessa última cidade, como consequência do projeto, foi fundada a Casa de Cultura com apoio da comunidade.

Em 1987, Doroty e Dércio Marques, em parceria com o Pró-Memória do Distrito Federal realizaram 24 apresentações e oficinas musicais na cidade mineira de Ouro Preto, abrangendo 6000 participantes. E ainda neste ano, com apoio da Secretaria de Educação de Salvador, os irmãos realizaram o mesmo trabalho com 4000 crianças e adolescentes.

No final da década de 1980 e início da década de 1990 Doroty Marques desenvolveu o projeto "Turma faz Arte", junto à Secretaria do Menor do Estado de São Paulo, por três anos. O projeto contou com oficinas de atividades musicais, confecção de bonecos, teatro, dança e artes plásticas para crianças e adolescentes. Essa ação foi desenvolvida em escolas e ruas das comunidades carentes. Na Vila Joaniza este projeto recebeu a visita de membros de cinco países da ONU, ganhando um prêmio por ser reconhecido como um dos mais originais para comunidades de baixa renda na América do Sul.

Destacamos algumas das atividades mais importantes realizadas neste período. Em 1989, a "Turma faz Arte" contava com 250 crianças e adolescentes provenientes de cortiços da região do Grajaú, Vila Joaniza e Vila Galvão, da capital paulista. As oficinas de arte eram realizadas no Casarão Bairro da Luz,

que pertenceu ao inventor Santos Dumont. A produção cultural desenvolvida pelos participantes dessas comunidades foi apresentada em blocos carnavalescos e grandes conjuntos de sucatas, nas Escadarias do Teatro Municipal de São Paulo para mais de 30 mil pessoas. Neste mesmo ano foi criada junto às comunidades uma “Casa de Arte e Ofício”, inaugurada pelo Governo do Estado de São Paulo. Salientamos ainda que Centros culturais da “Turma faz Arte” foram criados em muitos cortiços de São Paulo.

Em 1990, é importante ressaltar que 500 integrantes do projeto “Turma faz Arte”, entre 12 e 17 anos, participaram como atores e músicos das filmagens do documentário “Independência do Menor”. Tal documentário filmado no Memorial da América Latina em São Paulo registrou a visão da criança e do adolescente a respeito da História do Brasil.

Em 1991, o projeto “Turma faz Arte” criou nas FEBEMs de Pacaembu, Raposo Tavares e Jabaquara bandas de músicas para 200 crianças de 4 a 6 anos de idade, além de desenvolver oficinas de dança, confecção de bonecos, teatro e artes plásticas. Neste ano a “Turma faz Arte” foi o projeto escolhido para receber a visita ilustre da Princesa Diana da Inglaterra. Na ocasião, todas essas ações educativas pautadas em procedimentos metodológicos criados por Doroty, com base na arte e na cultura, junto à Secretaria do Bem Estar do Menor, auxiliaram a reduzir muito a violência contra menores da FEBEM.

Em 1992 “A Turma que Faz” foi a convidada especial da Eco-92, para representar o estado de São Paulo por meio da Secretária do Menor. Neste evento mundial realizado no Rio de Janeiro, 200 adolescentes exibiram uma opereta popular chamada “O dia que surgiu a noite” criada por eles mesmos com direção de Doroty Marques. O espetáculo apresentando dança, música e teatro de bonecos, foi exibido com sucesso por quatro dias consecutivos, contando com um público nacional e internacional de aproximadamente 1500 pessoas por dia.

Em 1993, em uma nova empreitada em São José dos Campos, criou-se uma Escola de Arte e Cultura, na qual o projeto “A Turma que Faz” foi implementado inicialmente para 500 crianças de três favelas, desenvolvendo trabalhos com dança, música, teatro de bonecos, artes plásticas e esportes.

Em 1994 o projeto foi ampliado para 1000 crianças e jovens da periferia. Desta maneira foram formados 200 multiplicadores culturais de 15 a 17 anos que receberam apoio financeiro do projeto, além de serem incentivados a retomarem os estudos formais.

No ano de 1995 a “Turma que Faz” funcionava em 20 escolas de São José dos Campos, e seus resultados “pro-criaram” mais um prêmio, desta vez da Fundação Mude do Rio de Janeiro, como um dos melhores projetos sociais do Brasil. Na mesma ocasião Doroty Marques recebeu o título de cidadã honorária da cidade de São José dos Campos.

Em 1996, Doroty Marques desenvolveu seu projeto de arte-educação com 250 crianças da Escola da Criança em Uberlândia/MG, tendo como produto final o CD **"Monjolear - A Escola da Criança - Espaço de adolescer"** Dércio Marques e Doroty Marques lançado em 1997. Esse disco gravado com 250 crianças foi indicado ao Prêmio Sharp na categoria de "Melhor CD Infantil". Neste CD Doroty interpreta as músicas: "Meninos" e "Meninos II", de Juraildes da Cruz; "Os carneirinhos", poema de Cecília Meirelles, musicado por Hélio Contreiras e Xangai; "Fazenda maluquinha" e "Tributo a um casarão", de Lúcio Eustáquio Alves; "Era uma vez", de José Agostin Coytisolo e Dércio Marques; "Batuque dos meninos do cerrado", vinheta de Marcos da Silva "Cazuza", sob o "Rap do Cerrado"; "Formiguinha", de Loni Rosa; "Não jogue lixo no chão", de Vital Farias; "Ser criança", de Darlan Marques; "Os carneirinhos", poema de Cecília Meirelles, musicado por Darlan Marques e Dércio Marques; "Monjolear (A poesia do Monjolo)", composição dos alunos do Pré-Escolar; "Cânticos", de Gildes Bezerra e Dércio Marques; "Passarinho de amor", tema folclórico recolhido por Doroty; "Rap do Cerrado", "Projeto beija-flor", "Rap do adolescer", também de sua autoria, e "Duerme negrito", tema folclórico da América Central, além dos temas folclóricos brasileiros "Cantiga de ninar"; "Bem-te-vi"; "Congo (Tá caindo fulô); "Dois cantos de caiapó"; "Embola embola"; "Ciranda"; "Manuelito"; "Folia de Reis", e "Sabiá laranjeira".

Um comentário pertinente é que este trabalho influenciou o surgimento do grupo “Coral Emcantar”, que em seu primeiro registro sonoro envolvia grande parte das faixas do CD Monjolear. Atualmente o “Grupo Artístico Encantar”

tornou-se uma instituição do terceiro setor, desenvolvendo trabalhos com arte e educação³⁴.

Entre 1997 e 1998, Doroty gravou e lançou o CD independente "**Paraíba Vivo**", contando com uma "Turma" de 800 crianças do Vale do Paraíba, cantando a história do Rio Paraíba. Neste trabalho o mote principal discutido com as crianças foi "água é vida", marcando assim a importância de cada rio da região e sua ligação com as cidades por onde passam as suas águas. Este CD fez parte de um projeto em defesa do Rio Paraíba do Sul e possui 14 faixas: Água é vida (Doroty Marques); Cantiga do Paraitinga (Paulinho Baroni); Cantiga do Paraibuna (Eduardo Renó, Daniel Almeida); Árvores e flores do Paraíba (Tradicional); Rio menino (Tradicional); Aves (Tradicional); Filho da gota (Galvão Frade); Alfa apagada (Rafael Leite); Origens (Doroty Marques); Lambari rio abaixo (Doroty Marques, Maria Aparecida de Oliveira); Meninos (Juraildes da Cruz); Caminhos de um vale triste (Anderson Magno de Lima); Escorrega no barranco (Gilson Bambuíra); Lavadeiras do Paraíba (Tradicional).

Ainda em 1998 Doroty criou, exibiu e dirigiu uma opereta com aproximadamente 200 crianças, contando a história do bairro de Itaquera. Ela foi apresentada no SESC-Itaquera, de São Paulo, para mais de 2.000 crianças de escolas da região. No mesmo ano participou em três faixas do LP "Espelho d'Água", de Dércio Marques interpretando "Riacho de Areia", "Anel" e "Origens", com os filhos dos funcionários da Sabesp (empresa patrocinadora).

Ao longo de 1999 e 2000 Doroty, ao lado de Dércio Marques, Daniela Lasalvia e Luiz Perequê, desenvolveu mais um projeto de arte-ecologia e lançou de forma independente o CD "**Cantos da Mata Atlântica**", fruto de uma parceria com a rede de escolas Marista, no qual interpretou as músicas: "Sons da mata" de Noel Andrade, acompanhada por Érica Gisel e alunos do Colégio Marista Nossa Sra. da Glória; "De mar em mar" de sua autoria, cantada com os alunos do Colégio Santista; "Chia, pia, canto agora", de Noel Andrade, interpretada por

³⁴Destacam-se como resultados do Grupo Artístico Emcantar: Realização de mais de 500 apresentações artísticas; Gravação do CD Emcantar (1999), Gravação do CD Mutirão (2003); Gravação e lançamento do Kit Parangolé (2009); e Gravação e lançamento do álbum Escutatória (2012). Disponível em <http://www.emcantar.org/>. Acesso em maio/2015

Doroty e os alunos do Colégio Marista Arquidiocesano, além de Érika Gisel; "Aguariana" de sua autoria, cantada juntamente com os alunos do Colégio Marista Nossa Sra. da Glória, e "Tema da Juréia", de sua autoria em interpretação solo. Esse disco contou com a participação de 500 crianças dos Colégios Maristas de São Paulo e Santos - SP. Os temas do CD Cantos da Mata Atlântica podem ser representados pelas seguintes palavras chave: Amor, compreensão, vontade de recriar. E pela capacidade de entrelaçar arte e natureza. E os participantes foram jovens, crianças, pais, educadores e artistas: Corrente forte cantando pela vida. O CD Cantos da Mata Atlântica é dedicado à memória de Xavantino e conta com as seguintes faixas: Orelha de Pau (Luiz Perequê) /Mata Atlântica (Caio Mattoso)/Ave Maria do Mato (Luiz Perequê)/Matança (Jatobá)/Sons da Mata (Doroty Marques, Noel Andrade e Érika Gisel)/Beira-Mar, Beira de Rio (Luiz Perequê)/Sem Graça Não Tem Graça (Luiz Perequê)/ S.O.S. Atlântica (Jacqueline Guidon-Filipe Nóbrega)/Encanto Caiçara (Luiz Perequê)/De Mar em Mar (Doroty Marques)/Sempre Viva (Dalla-Dennis de Lima)/ Pocinhos dos Cristais (Luiz Perequê)/Manacá da Serra (Luiz Perequê)/Chia, Pia, Canto Agora (Doroty Marques, Noel Andrade, Érika Gisel)/ Bicho do Mato (Jorge Roberto-Amanda Rizzo)/ O Homem Arvoredo (Jatobá) / Aguariana (Doroty Marques)/Não Jogue Lixo no Chão (Vital Farias)/ Bate na Madeira (Gabriel Serrachioli)/Depende de Nós (Luccas Trevisani e Leandro Alves)/Tema da Juréia (Doroty Marques)/ Quem Foi? (Maurício Pacini e Ramos Vieira-Mendonça) /Da Cor da Brasa (HiltonAcioli).

Vale lembrarmos que em sua carreira Doroty Marques trabalhou com arte-educação envolvendo diferentes recursos artísticos que culminaram em algumas operetas, junto a diferentes camadas sociais. Por 25 anos Doroty trabalhou nas periferias e/ou favelas do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais³⁵. Na capital mineira o trabalho foi realizado em parceria com a PUC Minas. Doroty também trabalhou na Região Amazônica e Centro-Oeste da mesma maneira.

³⁵ Entrevista com Doroty, onde conta sobre sua escolha de migrar sua carreira de Cantora para de Arte-Educadora <http://www.anovademocracia.com.br/no-62/2656-a-artista-educadora>
Acesso em jan/2015

Já no novo milênio observamos que na trajetória profissional de Doroty Marques, gradativamente os seus registros fonográficos tornam-se cada vez mais um produto coletivo, em consequência de processos educacionais de sensibilização de pessoas por meio da arte. Desta forma ela passou a se dedicar menos aos discos e a shows, e mais aos trabalhos de arte-educação.

Nos anos de 2001 e 2002, com apoio da WWF o projeto “Turma que Faz” desenvolveu ações com 400 professores e 500 seringueiros nas cidades de Rio Branco, Xapuri e Assis Brasil no Acre³⁶. O projeto enfatizou a capacitação de multiplicadores e, para tanto, um livro sobre a floresta Amazônica foi criado coletivamente e ilustrado por 200 jovens de Rio Branco. Para este mesmo público do Rio Branco a opereta “**Acre, doce Acre**” foi realizada.

Notamos assim que as criações e produções de operetas configura um outro aspecto que marca o trabalho de Doroty Marques, sendo sem dúvida uma estratégia para trabalhar diferentes temáticas atuais, nas quais o pano de fundo é o respeito à vida, ao ambiente e ao planeta. Assim, a artista possibilita ao participante e ao público o fazerem uma reflexão crítica sobre a ecologia e os valores humanos.

A sua opereta mais recente foi criada com crianças e jovens da cidade goiana de Alto Paraíso, na Vila de São Jorge, em julho de 2015. Intitulada “**A saga de Maria Manteiga**” a opereta nos convida a resgatar e cuidar de nossa luz interna, que quando ausente, nos distancia de que somos, e daí decorrem desequilíbrios maiores em nossas relações interativas e no nosso entorno.

11. Em 1961, quando foi fundado, a sigla WWF significava “World Wildlife Fund” o que foi traduzido como “Fundo Mundial da Natureza” em português. No entanto, com o crescimento da organização ao redor do planeta nas décadas seguintes, a atuação da instituição mudou de foco e as letras passaram a simbolizar o trabalho de conservação da organização de maneira mais ampla. Com isso, a sigla ganhou sua segunda tradução: “World Wide Fund For Nature” ou “Fundo Mundial para a Natureza”. Atualmente, porém, a sigla WWF tornou-se tão forte internacionalmente que, para evitar confusão ou mensagens equivocadas, não se faz mais tradução para qualquer significado literal. Ou seja, agora a organização é conhecida simplesmente como WWF, uma organização de conservação global. Em 30 de agosto de 1996 foi criado oficialmente o WWF-Brasil, uma organização nacional que integra a Rede WWF, uma das maiores organizações de conservação da natureza no mundo. Disponível em: <http://www.wwf.org.br/wwf_brasil/wwf_mundo/wwf/> Acesso em: jun/2015.

Já em uma de suas mais antigas operetas destaca-se "Cadê meu rio que estava aqui?", envolvendo todas as escolas públicas da região de Penápolis. Esse trabalho abarcou a criação coletiva da opereta e de cartilhas, além de estudos e pesquisas sobre o meio ambiente. Nos arredores dessa mesma cidade foi feito o replantio da mata nativa, além do plantio de 5.000 mudas de árvores frutíferas que conquistaram espaço nos quintais das casas dos moradores. Essa ação contou com o apoio financeiro do Itaú Cultural.

Há mais de uma década Doroty reside na Chapada dos Veadeiros, onde trabalha com o apoio da comunidade, da Casa de Cultura Cavaleiros de Jorge e da Petrobrás. Lá a "Turma que Faz" participa de oficinas diárias e da programação cultural da região tendo sido um dos projetos com mais longa duração que os irmãos Marques participaram.

Nos últimos 14 anos Doroty vêm participando do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros³⁷, onde, pelo menos há 12 anos leva ao palco entre 100 a 250 crianças e adolescentes nativos, em cada nova edição de suas operetas. Ao longo de todos esses anos lançou criativamente operetas com diferentes temáticas como "O que é o que é: faca sem ponta, galinha sem pé", "Kaleandra a flor do Cerrado", "Canto das Águas", entre outras. As apresentações das operetas a cada ano foram acompanhadas pelo irmão Dércio Marques até 2011 e pelo companheiro Ted, até junho do ano de 2015.

Em 2009 Doroty gravou o CD "**Criunaná**" com Dércio Marques e as crianças e jovens do "Projeto Turma que Faz". Nesta ocasião foram realizadas também as gravações de um documentário que acompanhou o processo da produção do CD. Em 2014, contando com o apoio da Secretaria de Cultura de Betim-MG, o CD foi lançado com o nome "Sons e Sentimentos - Doroty e Dércio Marques". A direção do documentário foi de Suzelita Meirelles e Sérgio Ribeiro, sendo estrelado por Doroty e Dércio Marques, Noel Andrade, Jorge Pombo,

³⁷ Site com histórico destes Encontros de Cultura registra e detalha a grande riqueza cultural e multiétnica do Brasil e também algumas internacionais. Disponível em: <http://www.encontrodeculturas.com.br>. Acesso em: ago/2015.

Érica Marques, Poli Brandani e aproximadamente 180 crianças do projeto “Turma que Faz” de Alto Paraíso.

O desenvolvimento do CD foi pautado no sentir e guiado pelo improviso de linguagens e ritmos, com base no folclore local, tendo como pano de fundo o cerrado, presente literalmente como um grande estúdio aberto. O CD é composto por 13 músicas: 1. Canto das Araras – Gravado nas Corredeiras do Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros; 2. Prututu – Canto das Borboletas – Gravado na Escola da Turma Que Faz; 3. Maruré – Canto das Flores – Gravado na Escola Turma que Faz; 4. Gaporim – Canto do Garimpo – Gravado no Garimpo do Parque Municipal Preguiça; 5. Ainei – Canto do Fogo – Gravado no Sítio Raizama; 6. Moromariri – Canto dos Bichos do Brejo – Gravado na Escola Zeca de Farias; 7. Tutumoia – Canto da Siriema – Gravado nas Corredeiras do Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros; 8. Tombe – Canto das Abelhas – Gravado no Parque Municipal do Preguiça; 9. Quemanaí – Canto da Terra – Gravado no Sítio Raizama; 10. Quinaná – Canto dos Pássaros – Gravado no quintal da Casa de Cultura Cavaleiros de Jorge; 11. Catamarriá – Canto do Vento – Gravado no Quintal do espaço da “Turma que Faz”; 12. Criunaná – Canto das Águas – Gravado no Córrego Preguiça; 13. Tecamaiá – Canto do Crepúsculo – Gravado no Sítio Raizama.

No Encontro de Culturas Tradicionais as suas operetas são exibidas e trabalhadas, desde o figurino dos participantes até a escolha dos músicos com muita sensibilidade e um padrão artístico de alto nível. Assim, podemos dizer que é, sobretudo, o talento e a energia de Doroty Marques para acompanhar o desenvolvimento de futuros artistas, aquilo que leva um grande público a dançar, cantar e se encantar com a Turma que Faz³⁸.

Nos últimos cinco anos Doroty produziu três cartilhas, desta vez sobre o cerrado, a partir de pesquisas realizadas pela própria população, especialmente pelas crianças e jovens pesquisadores da “Turma”. As ilustrações foram

38 Reportagem sobre o Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/doroty-marques-e-o-mundo-magico-da-turma-que-faz#2787013350379802>. Acesso em abr/2015

realizadas pelas crianças que pintaram a guache as imagens do bioma. As cartilhas tiveram o reconhecimento e apoio de lideranças locais, entre elas o produtor cultural e amigo Juliano Basso. Juliano e a própria Doroty, em entrevista declaram o seguinte sobre as cartilhas³⁹:

“Certo dia, convidamos a “Turma que Faz” para pesquisar os frutos do cerrado, pois tínhamos que criar uma obra com música e dança sobre os mesmos. A pesquisa foi feita de boca a boca na comunidade. Mas, quando fomos para os livros tivemos a maior dificuldade em encontrar histórias, fotos e etc... Por isso, resolvemos juntos (100 crianças, jovens e os educadores) a fazer essa cartilha bem popular em forma de poesias, contendo receitas típicas e bem coloridas com nossos frutos do cerrado, para todos os seres que não tem acesso a grandes bibliotecas e nem a sites da Internet.” (Doroty Marques, s/d).

“O cerrado: nosso chão. O ar, o sol, o céu: nossa vida. Os animais, as flores, os frutos, as cores, a alimentação: nosso cenário. Crianças, sorriso e alegria: nossos sons. Transportar para o mundo essa realidade, através das letrinhas e desenhos foi o ponto de partida para o início desse genuíno, porém, grandioso trabalho – o primeiro volume da cartilha “Frutos do Cerrado”. As pinturas são reproduções próximas da realidade. A ideia da cartilha “Frutos do Cerrado” não é associar a imagem à palavra, mas sim levar o leitor a descobrir o gosto, o cheiro e o lugar onde nascem esses frutos. É compartilhar com todos, parte da riqueza natural e dos saberes que estão e são vividos na pequena Vila de São Jorge - Chapada dos Veadeiros (GO). É levar às pessoas as “receitas” de vida que estão sendo camufladas pela evolução humana, perdida no avanço tecnológico e nas comidas enlatadas. Tanto as receitas, as poesias e as pinturas revelam que o processo de criação se deu por pura espontaneidade, característica maior do Projeto TURMA QUE FAZ. Ao passar as páginas, ler os poemas e ver as cores, o leitor conhecerá um pouquinho do cerrado goiano, pedaço da cultura brasileira. Conhecerá as nossas raízes e perceberá a tamanha riqueza que nosso país contém”. (Juliano Basso. Associação Comunitária da Vila de São Jorge- ASJOR).

Em 2015 as cartilhas foram reeditadas em formato de coletânea contando as histórias do cristal, da fauna e flora do cerrado e da Chapada dos Veadeiros. Vale citarmos que as cartilhas geraram uma sensibilização para além da população, pois as autoridades locais nomearam as ruas e praças de São Jorge com os nomes das árvores do cerrado, catalogados pelas pessoas da comunidade. A arte de conceber e instalar o espaço do fazer, assim como, o cenário, o figurino e os instrumentos do Projeto “Criança que Faz” é uma

³⁹ Entrevista com Juliano Basso sobre trabalho de Doroty e a “Turma”. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/comidamateira/receitas-frutos-do-cerrado>>

construção coletiva feita pela imaginação e mãos de todos os participantes. Os elementos naturais são reaproveitados e reciclados para transformarem-se em cenários, instrumentos, fantasias, adereços, bonecos de arame, balão, argila, papelão, mesas, bancos, cadeiras, utensílios domésticos e tudo mais que a criatividade permitir.

A carreira de Doroty Marques no atual momento difere da de outros momentos anteriores, por já estar consolidada e pelo modo através do qual o seu trabalho integra-se com a maioria das famílias de moradores de São Jorge. Assim, o seu ofício “que faz” da artista do/para o povo tem promovido uma visível transformação na maneira com que as pessoas da comunidade enxergam o mundo e a si mesmas e, conseqüentemente, direcionam as suas ações.

Somam, desde a década de 1970, frutíferos 40 anos de caminhada desta artista e educadora “Que Faz”. Doroty Marques acredita na arte como propulsora importante para uma educação mais humanista, para a formação do ser humano consciente do valor de preservar o ambiente em que vive e, é claro, para a formação do cidadão crítico e transformador. Acrescentando os 20 anos anteriores de sua carreira como cantora, são nada menos que 60 anos em cena!

4.4 Dercio Marques

Sempre fui um ouvinte atento e silente. As pessoas são compulsivamente generosas para com quem sabe ouvir. A atenção gera caminhos, propõe escolhas. Ninguém é desatendido quando atento. (MARQUES, 2010)⁴⁰

A auto apresentação de Dercio Marques (1947-2012) citada linhas acima, sintetiza o modo vigilante e dadivoso que o artista viveu os sessenta e quatro anos de sua existência, e construiu uma carreira que começou aos nove anos de idade.

⁴⁰ MARQUES, Dercio. **Série Compositores**: depoimento. 17 out. 2000. São Paulo, Revista Caros Amigos. Entrevista concedida a Adalberto Carvalho Pinto e Eduardo M. M. Silveira. Disponível em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/musicabrasil/conversations/messages/2476>>. Acesso: abr/2016.

Iniciamos ao revés a história de vida de Dércio Marques, apresentando abaixo a transcrição da homenagem que Rolando Boldrin exibiu em 2012, no seu “Programa Sr. Brasil”, na TV Cultura, pouco depois do falecimento do músico. Em seu tributo Boldrin nos oferece de forma compacta e poética a definição do termo “cantador” explicitando o valor da pessoa e do músico para nossa brasilidade e afeto pela terra:

O cantador é o grande ator do canto, um intérprete de brasilidade. No Brasil, quando falamos de cantadores, nos transportamos para o norte, o nordeste, o sul, interior de São Paulo, Goiás, Minas Gerais, Pará, Amazonas, enfim, para todos os cantos deste país tão grandioso. Pois e cada canto há o que chamamos de “o Cantador”. *A diferença do cantador para o cantor é que o cantador quer louvar a sua terra, seu lugar, e de uma forma pessoal, cantar o amor.* Com sutilezas, com uma sensibilidade única, autêntica, com pureza da alma. E para isso usa sempre os temas e ritmos do nosso povo, que são muitos. *O verdadeiro cantador não é procurado pela grande mídia, impressa, falada ou televisada, pois que ele, o cantador, vive afastado do modismo urbano. Ao contrário, foge dele.* E quando um desses cantadores viaja fora do combinado, a nação dos cantadores – que é muito grande – se entristece. Mas é uma tristeza diferente... e solidária, orgulhosa, porque seus companheiros de cantoria sabem que um bom e verdadeiro cantador não morre nunca. Fica encantado... Ele irá cantar agora para uma plateia de santos. Tomara mesmo que seja verdade, que exista mesmo disco voador, e que o nosso cantador mineiro, brasileiro, Dércio Marques, tenha embarcado com seu violão a tira colo, a bordo de um desses discos voadores, a caminho do céu. “Cantar seja lá como for. Se a dor for maior que o peito, cantar bem mais forte que a dor”. (BOLDRIN, 2012)⁴¹ (grifos nossos)

Neste poético texto declamado por Boldrin, afirma-se que o cantador não é procurado pela grande mídia, seja impressa, falada ou televisada, pois ele vive afastado, ou foge do modismo urbano e midiático. Isto nos lembra de uma ponderação de Morin (2002), ao discorrer sobre uma terceira cultura denominada *mass culture*, detectada pela sociologia americana após a Segunda Guerra Mundial, à qual Dércio Marques nunca se submeteu. Segundo Morin (2002, p. 14), cultura de massa é “um estranho neologismo anglo-latino chamado *mass mídia*; destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado

⁴¹ Programa Sr. Brasil da TV Cultura em homenagem ao cantador Dércio Marques. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GD7nVYLfjRA>. Acesso em set/2012.

gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família e etc.) ”.

Neste sentido, Dércio Marques ao referir-se à mídia diz “A mídia é uma insídia, e cantar, um dom sagrado”. (MARQUES, 2000). Essa fala do menestrel assinala a mídia como sendo uma arapuca, uma emboscada que não intimida a graça divina de cantar.

Voltando à homenagem que Boldrin prestou ao artista, salientamos também, que outras inúmeras manifestações de ode e de despedida brotaram de todas as partes do Brasil e muitas homenagens seguem até hoje por meio de cantorias, projetos de cultura popular, documentários, blogs, prêmios, páginas em redes sociais, entre outras.⁴²Recentemente, nesta direção, encontramos uma reportagem crítica de Marcelino Lima (2016) com o seguinte título: *Galeria do Sr. Brasil entroniza Dércio Marques (MG) ao lado de músicos notáveis como Noel Rosa e Tom Jobim*, nela o jornalista anuncia o valor inquestionável do artista com a seguinte afirmação:

Seguramente, entretanto, ele ocupa ao lado de Heitor Villa Lobos, de Tom Jobim, e de Noel Rosa, por exemplo, a academia dos mais notáveis compositores brasileiros de todos os tempos. E marcou época não apenas cantando e compondo, mas ainda por posturas engajadas em defesa do meio-ambiente, de causas políticas e sociais, aliadas a grande saber e práticas espirituais. (LIMA, 2016)⁴³

Retomando a linha do tempo, Dércio Marques (1947-2012) foi o segundo filho de Dona Palmira Rocha e o terceiro do Sr. Dorothe Montiel, que teve uma filha nascida na Bahia antes de casar-se com Palmira. O significado do nome “Dércio” é uma variante de “Décio”, de origem latina, que significa o décimo filho⁴⁴. Porém, como Dércio Marques não foi o décimo filho, o significado do seu

⁴² O prêmio citado refere-se ao já comentado Projeto Dandô.

⁴³ Extraída de um jornal eletrônico denominado Barulho D’água, que tem como objetivo ser veículo de divulgação de cantores, grupos, compositores, projetos e apresentadores de música independente popular e de raiz. Disponível em: <<https://barulhodeagua.com/2016/04/14/857-galeria-do-sr-brasil-entroniza-dercio-marques-mg-ao-lado-de-musicos-notaveis-como-noel-rosa-e-tom-jobim/#more-7984>>. Acesso em abr/2016

⁴⁴ Site para consulta sobre significados e origem de nomes. Disponível em: <http://www.significado.origem.nom.br/nomes/dercio.htm> Acesso em ago/2015

nome não obedece a esta ordem e nem se assemelha ao mesmo princípio do nome do seu pai, Sixto Montiel, (sexto filho de Montiel), como vimos acima na história da origem de seus pais. Esse costume do pré-nome corresponder a uma numeração, conforme a ordem do nascimento de um filho na família era frequente nas linhagens de descendência espanhola, à época em que o pai de Dércio nasceu no Uruguai.⁴⁵

A sintonia de Dércio Marques com a música manifestava-se desde bem pequeno. Aos quatro anos de idade, quando brincava com cavalinhos e boizinhos feitos de manga ou mamonas, o menino Dércio imaginava-se aboiando as suas miniaturas⁴⁶. Seu primeiro violãozinho, de apenas duas cordas, fazia ele sentir-se que tocava semelhante aos acordes que ouvia no rádio. Nesta idade ele já tinha um mito: Luiz Gonzaga. Olhava para o rádio ao final da tarde, no momento em que ouvia o Gonzagão cantar aboio, diariamente. Este som significava para ele o canto da terra, da natureza, apontando a sina de um povo e sua riqueza musical.

Sua infância foi repleta de antagonismos socioculturais e étnicos, pois a trajetória andarilha ultrapassava fronteiras nacionais tornando-o contemplador da interação entre a natureza e o povo que a habita. Tempos depois, tal experiência permitiu que ele avultasse em seu repertório a temática dos povos latino-americanos e o afeto deles pela terra, tornando-o um pesquisador das localidades e de suas manifestações populares, dizendo de outro modo, um “geógrafo das canções”.

Dércio Marques iniciou a carreira de músico bem cedo, sendo que os seus primeiros passos foram bem parecidos com os da irmã, Doroty, e do irmão mais novo, Darlan Marques. Porém Dércio era mais ligado aos instrumentos musicais do que ao canto, e isto contribuiu para aumentar a exigência do seu pai determinando que ele exercitasse o violão todos os dias, desde os sete anos. Com o passar do tempo, seu pai comprava discos para ele ouvir e aprender a

⁴⁵ Sobre esse assunto Dércio Marques diz: “Sou Dércio Rocha Marques cujo verdadeiro sobrenome é Montiel, pois meu pai se chama verdadeiramente, Sixto Montiel”. (Marques, 2000)

⁴⁶ Conforme Doroty Marques no texto de abertura do catálogo de atividades do XII Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, julho de 2012.

tocar e cantar as músicas. Por vezes, longe de casa em alguma beira de rio ele brincava com seus “burikas” (bonequinhos) e boizinhos fabricados por ele, viajava em suas criações infantis até quando escutava a irmã chamá-lo a mando do pai para ir tocar violão.

Perto de completar dez anos de idade, antes de entrar na década de 1960, Sr. Dorothe passou a demandá-lo como cantor. Em sua visão de pai e agente da carreira dos filhos, ele considerava que Dércio para ser um bom artista da música brasileira precisaria desenvolver o canto para apresentar-se em público. O já violeiro menino que acompanhava os irmãos ao violão, deveria tornar-se um violeiro cantador. Dércio resistiu a este intuito do pai. Porém, de pouco valeu o não se agradar desta nova tarefa, visto que seu pai não lhe deu outra alternativa. Para quem já presenciou a voz do artista Dércio Marques, apaixonado pela arte e pela natureza, nunca perceberia o conflito internalizado que ele guardou quando menino, ao se opor a cantar. Porém, facilmente notaria que ele possuía uma presença rara e sensível no palco, cantando sozinho ou junto a pequenos e grandes grupos de artistas. Inclusive com as crianças, que ele sempre respeitou e valorizou. Em entrevista na TV Cultura sobre o musical “Classico Caipira”⁴⁷, o seu antigo conflito de resistência a ser cantor caiu por terra ao dizer que aprendeu a cantar desde o momento que estava no ventre de sua mãe Palmira, atualmente com 89 anos, que sempre seguiu e segue as músicas que escuta no rádio, cantarolando com seus vocais.

Assim como a irmã Doroty, ele e Darlan eram reconhecidos como meninos prodígios em programas de rádio e TV, sempre cantando canções da própria localidade, nas várias cidades em que morou, devido à profissão de veterinário do pai, e em outras que o pai os levava com o intuito de promover oportunidades para a carreira artística dos filhos⁴⁸.

⁴⁷ Projeto que propôs um encontro da música rural com a clássica. O musical mostrado pela TV Brasil teve apresentação de Antônio Grassi. A direção musical do projeto foi de Rildo Hora, que também realizou participação especial como músico, ao lado de uma orquestra regida pelo maestro Joaquim França. Cinco cantores interpretaram os clássicos escolhidos: Dércio Marques, Irmãs Galvão, Pereira da Viola e Genésio Tocantins. A direção geral do projeto foi assinada por Ronaldo Duque e Nilson Rodrigues. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/brasil-classico-caipira/dados-artisticos>> Acesso em jan/2013

⁴⁸ Segundo D. Palmira o Sr. Dorothe foi inventor de um medicamento veterinário que curava o gado contaminado pela febre aftosa e o denominou estranhamente de “Tonobromotol”.

Cabe aqui como um adendo uma entrevista de Dércio Marques registrada pela “Revista Caros Amigos” ⁴⁹. Consideramos oportuno incluir o diálogo que o artista travou com os repórteres, pois ele mesmo conta com suas palavras várias passagens da história de sua carreira artística. Ao ser perguntado pelo jornalista sobre os principais obstáculos com os quais ele se deparava, ao lançar seus discos, Dércio Marques responde:

Nada como o cavalo Balue do hipista campeão Rodrigo Pessoa que mereça ser refugado. Enquanto houver ouvidos e sentimentos, os sonhos no som serão lembrados. A mídia é uma insídia e cantar, um dom sagrado. [...] Este foi o meu propósito de que lhe falei do por que ser músico e música. E eu o tenho cumprido com respeito. A arte é a guia do meu Senhor e nada me faltará. Eu creio. (Revista Caros Amigos, 2000).

O principal entrave que Dércio Marques encontrava ao lançar seus discos era a mídia, considerada por ele, como vimos, como uma arapuca, uma emboscada que não intimidava a graça divina de cantar. Lembramos que a identificação de Dércio com a música foi tanta que ele fundiu nela o “ser músico e música”, e cumpriu a sua missão neste plano da existência. Ao afirmar que a arte é a guia do seu Senhor e nada lhe faltará, Dércio Marques revela uma segurança e uma confiança plena, bradando que a arte não irá desampará-lo, e nisto ele acreditava. Percebemos a veracidade desta frase sobretudo nas palavras abaixo, quando Dércio fala sobre sua vocação de ser músico:

Adalberto: Como começou sua carreira? Quando você sacou que seu negócio era música?

Dércio Marques: A "Musa" geralmente, nos concede tal propósito, nos incita ao caminho. Devemos aceitá-la em comum acordo, escolhendo o caminho e o propósito que nos complementa na natural vocação. É dom para que vivamos como artífices. Digamos que foi uma escolha mais digna para o meu convívio, aprendizado e doação junto aos meus semelhantes, aprendendo deles, devolvendo a eles. A arte sempre nos instiga à procura e antecede soluções. A estética me serviu para os encontros, a amizade. No mais, vicissitudes e benefícios, são acréscimos decorrentes. (Revista Caros Amigos, 2000).

⁴⁹ Idem Ibidem nota 1.

A música possibilitou-lhe eleger o caminho e o desígnio que o completava na vocação que lhe correspondia. A narrativa de Dércio Marques aponta para a questão da vocação como forma de “convívio, aprendizado e doação”, na qual aprender e devolver o conhecimento são os propósitos e o dom do artista.

Adalberto: Que apoio (pessoas) você obteve no início?

Dércio: Quando ainda éramos um trio de irmãos, recebi apoio de Toni Campelo, irmão de Celi. Nós (refere-se à Doroty e ele mesmo), Sérgio Reis, Deni e Dino. Toni era uma espécie de anfitrião da Odeon. Nós e Sérgio Reis fomos advertidos a mudar estilo, repertório. Depois, acredite, foi Sílvio Santos no seu programa dominical, isso tudo na fase bossa-nova, pouco antes dos festivais da Record, (com) Chico, Gil, Vandrê, Edu, Elis. Um empresário argentino muito famoso criador de sucessos, mas meu pai quebrou-lhe a cara, pode? E a gente era tão bom como Trio Esperança, Golden Boys. (Revista Caros Amigos, 2000)

As palavras de Dércio confirmam o que já foi relatado no item anterior, quando da história de sua irmã, Doroty Marques. A família havia se mudado para o Rio de Janeiro, com o propósito de incluir os irmãos Marques nas programações que oportunizaram o início de suas carreiras artísticas, concentrada à ocasião no cenário musical da capital carioca.

O artista guardou inúmeras recordações dos anos de 1963 a 1965, quando a família mudou-se para o Uruguai, a terra natal do pai. Nesta ocasião ele frequentou uma escola formal e teve oportunidade de conviver com a cultura rural e urbana do país. Ouviu com o irmão Darlan o cantor e compositor uruguaio Daniel Viglietti presenciou apresentações de canções das Murgas de carnaval que consistem em zombar autoridades na caracterização de personagens públicos de maior destaque. E também, assistiu Candombes nas ruas de Montevideo⁵⁰. Nesse período também percorreu a América Latina, divulgando a

50 Cantor, compositor e guitarrista, Daniel Viglietti Alberto Indart (1939), nascido em Montevideu é um dos maiores expoentes do canto popular do Uruguai. Sua obra adquire um caráter radical de forte conteúdo social e de esquerda, com letras associadas às lutas populares no Uruguai e na América Latina. Viglietti é preso em 1972, no marco de repressão dos movimentos de esquerda que precederam ao golpe de estado cívico-militar de 1973. A campanha pela sua libertação desde o exterior foi encabeçada por nomes como Jean Paul Sartre, François Mitterrand, Julio Cortázar e Oscar Niemeyer. Em 1973 começa seu exílio na Argentina, que depois continuará na França onde viveu por 11 anos levando seu canto e denunciando a ditadura no Uruguai e vários países da América Latina. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Daniel_Viglietti Acesso: junho/2015.

música brasileira. Com sua postura de buscador tais experiências majoraram ao seu repertório musical os compositores hispano-americanos. Dércio Marques relatou a respeito dessa experiência com o jornalista Eduardo:

Eduardo: Como foi a sua experiência musical nos anos 60, no Uruguai, e demais países latino-americanos, com a Doroty e o Darlan Marques? Vocês chegaram a formar um grupo?

Dércio Marques: Além de cantar com meus irmãos, descobri um universo musical fantástico: Ariel Ramirez, os Fronterizos, Chalchaleros, Los cantores de Quilla-Huasi, Horacio Guarani, Violeta, Mercedes Sosa, os Quillapayun, Inti-Illimani, Atahualpa, Eduardo Falu, Trânsito Cocomarola e seus chamamés. Toquei com o maior charanguista do mundo, Eduardo Cavour, trouxe mais de 5 grupos folclóricos desses irmãos andinos para o Brasil, toquei nos hospícios de Sucre-Bolívia e Barbacena/pavilhão de mulheres - MG e em tantos asilos e prostíbulos, zona de meretrício, também como fez a Dona Helena Meirelles. No Peru, (toquei) no Festival de Ancón. Adoro o Equador, centro do mundo, amo Machu Pichu. (Revista Caros Amigos, 2000).

Ao lembrar sua experiência vivida na América Latina Dércio Marques se lembra de artistas engajados politicamente, que ele conheceu e que o influenciaram. Dentre as influências que recebeu ressaltamos a Nova Canção, que, de acordo com Garcia (2012) era chamada também de “canção de protesto”⁵¹. O movimento da Nova Canção nasceu na Argentina como forma de contestar a cultura de massa já mencionada anteriormente. Contudo, os ecos da Nova Canção se propagaram pela América Latina, sobretudo no Chile e Uruguai. A Nova Canção ao chegar ao Brasil, por meio das vozes de Mercedes Sosa, Violeta Parra e os irmãos Marques, dentre outros, encontrou o país sob o comando da ditadura militar.

Dércio Marques relembra também que cantou para os excluídos como fez a cantora, compositora e violeira, Helena Meirelles (1924-2005) de Campo Grande, no Mato Grosso do Sul, conhecida como “a dama da viola”.

O tempo passou, eu cantava MPB nos intervalos de strip-tease dos inferninhos da Rio Branco em São Paulo e o povo adorava. Eu não queria ser estrela, nem artista. Mas era bom no ofício, dava pro gasto e fui seguindo em frente, como na letra de Disparada. (Revista Caros Amigos, 2000).

⁵¹ Para consulta direta no site Disponível em: www.iaspmal.net_wp-content/uploads/2012/01/costagarcia.pdf

Décio Marques tornou-se um artista respeitado pelo seu público e certamente um ser com luz própria, que alumiu e consolidou a carreira de muitos dos seus pares.

Em suas turnês pelo Brasil e América Latina, em função de suas pesquisas sobre a cultura brasileira, que serão mencionadas ao longo deste texto, intrcambiou saberes, alargando o seu conhecimento sobre instrumentos de corda. Dessa maneira, tornou-se um músico multi-instrumentista e associou sua produção musical as temáticas ligadas às questões sociais e políticas, sobretudo as questões vividas no ambiente rural.

A citação abaixo revela as preferencias musicais de Décio Marques e seu irmão Darlan Marques:

Beatles sim, jovem-guarda quase nunca. Era um pau só. Darlan meu irmão, mesmo cantando a esperança latina, era como Lô Borges e "Bethogheter" beatlemaníacos inveterados. Eu amava mais a fase mística, alucinógena, Ravi Shankar, a fusão de etnias no pop, não esse conceito descolado de pop de hoje em dia, mas no pop clássico de outrora, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Woodstock, Violeta Parra, Elomar, Atahualpa Yupanqui, Silvio Rodrigues, Pablo Milanês, Piazzola, êta tempo porreta! Eu ainda amo esses dinossauros, os Rolling Stones, por exemplo, o tropicalismo, os baianos, os cearenses antes da fase buFagneriana. (Revista Caros Amigos, 2000).).

Percebemos que mesmo sendo irmãos e tendo sido criados juntos, as preferências musicais de Décio e Darlan não eram as mesmas, embora ambos cantassem a mesma “esperança latina”.

Na ocasião em que voltaram ao Brasil, em meados dos anos 1960, os irmãos Marques aproximaram-se de outros artistas. Assim, Décio, com sua sensibilidade foi tecendo redes solidárias com outros músicos, acolhendo-os e incentivando-os em suas carreiras como veremos a seguir.

Houve um tempo na história fonográfica brasileira em que o disco independente passou a ter uma importância crescente, entre uma parcela considerável de admiradores e consumidores. Era nos anos de 1970 e o pioneirismo de bravos inovadores, como Antônio Adolfo e Marcus Pereira. Cada qual em seu estilo, eles foram essenciais para a sedimentação desta idéia. Marcus Pereira era um lutador. No início daquela década, fundava o selo que

levava seu nome. No "*cast*", nomes já esquecidos, fundamentais em nossa história musical - Luís Carlos Paraná, amigo pessoal de Marcus, era um deles. Igualmente importante na história do selo, temos a doce e ao mesmo tempo forte figura de Dércio Marques. (MARQUES, 2000). Dércio Marques fala a respeito de Marcus Pereira com o repórter Adalberto da revista "Caros Amigos":

Adalberto: Fale-me um pouco sobre o pioneirismo de Marcus Pereira. Vocês eram amigos?

Dércio Marques: Parece que de infância, muito embora não o tivesse conhecido menino. Tinha total confiança em mim e profetizou minha missão como menestrel já no LP "Terra, Vento e Caminho". Gravou esse disco sem ouvi-lo previamente, e Carolina, sua mulher, já não aguentava mais de tanto que ele repetia o disco em casa. Ouvia também o Chico Maranhão que Paulo Vanzolini considera o maior letrista do País, e o Renato Teixeira que ele também lançou, assim como o primeiro disco de Cartola, Doroty Marques (meu irmão já tinha falecido), Quinteto Violado, depois o Armorial, e todo mundo tinha orgulho de participar do mapeamento musical do Brasil: Nara Leão, Clementina... Foi o incentivador do Martinho da Vila (Martinho recolheu calangos e folia de Reis da Mangueira para a coleção Marcus Pereira), ajudou Raimundinho Monte Santo que faleceu num acidente de fusca na Marginal Pinheiros. Marcus Pereira criava um entusiasmo fantástico em nossos corações. Choramos muito sua falta. Eu e Adauto Santos, uma das mais lindas vozes do Brasil, parceiro de Vanzolini, cantamos a derradeira canção no sepultamento dele. Ele como sempre, nos ouviu e nos ouvirá. Bendito seja, meu irmão Marcus. (Revista Caros Amigos, 2000).

O emocionante relato de Dércio Marques a respeito de Marcus Pereira expressa o afeto e respeito que Dércio sentia por este guardião da música regional brasileira, e o quanto ele foi significativo para inúmeros artistas e para a cultura brasileira. Vale lembrar que nos tantos capítulos simultâneos e entrançados do Cantador Dércio Marques com outros artistas pelo Brasil adentro frisamos que sua aproximação com o produtor Marcus Pereira também deveu-se à sua verve de pesquisador junto aos temas ligados à cultura popular material e imaterial. Ele percorreu, ao lado do próprio Marcus Pereira, diversos pontos do país e do continente latino-americano. Sendo uma incursão para estudos de caráter transdisciplinar, eles descobriram raridades, como cantigas, sons e costumes que renderam frutos para coleção de discos do selo Marcus Pereira.

Dércio Marques foi o responsável pelo mapeamento musical de parte do Brasil. Com isso foi lançada uma série de discos pelo selo Marcus Pereira, de

que participavam alguns intérpretes, como Jane Duboc, Nara Leão e Clementina de Jesus. Alguns musicólogos defendem o selo Marcus Pereira como o mais importante projeto fonográfico realizado até hoje no país. Dércio assim discorre sobre a gravadora Marcus Pereira: “Marcus Pereira convidou-me para gravar um disco histórico do Sul do Brasil ao lado de Elis, os Tapes (não teipes), Beto Ruschel, Os Galdérios, Zé Gomes, Noel Guarani, a fina flor da expressão gaucha Ehaja "folgo". (MARQUES, 2000).

Mesmo em pleno ciclo dos governos militares o artista interagiu com diferentes coletivos e grupos no Brasil, e acompanhou movimentos sociais e universitários, chegando a estudar Ciências Sociais sem, contudo, concluir o curso devido à sua carreira artística.

A canção “Decisão” de Dércio Marques e Manoel Bezerra, interpretada pelo “Mesa de Bar”, grupo musical formado por José Maria Giroldo - matemático além de compositor e poeta - obtem o primeiro lugar no Festival de Música realizado no “Centro Cultural do Equipe”, em 1970. Tal Centro Cultural foi fundado pelo professor Giroldo e dirigido por Serginho Groisman⁵². Ele congregava artistas do circuito universitário de música. Dércio Marques e seu irmão Darlan integraram-se a ele, sendo que, Dércio e Giroldo tornaram-se amigos e posteriormente parceiros, como em “Decisão”, canção que abordava a questão social da época: a classe de trabalhadores oprimida pelo capitalismo. Esse tema foi recorrente no trabalho dos irmãos Marques. Anos mais tarde esta música foi incluída no seu disco “Canto Forte” com participação de Doroty e Darlan Marques.

Em 1972, Darlan e Dércio Marques deram apoio ao surgimento do grupo Tarancón⁵³, pelo mesmo ao se ocuparem da pesquisa das raízes da música latino-americana. Trata-se de uma banda brasileira, composta por artistas nacionais e da América Latina, criada com o objetivo pioneiro de pesquisar e

⁵² Serginho Groisman, à época aluno do Colégio Equipe, é hoje apresentador do programa Altas Horas, produzido pela Rede Globo.

⁵³ Informações sobre o Grupo podem ser vista em seu blog Disponível em: <http://grupotarancón.blogspot.com.br/> Acesso: abr/2015

divulgar a diversidade de ritmos brasileiros, caribenhos, africanos, andinos e canções latino-americanas. Emílio de Angelis criador do grupo afirmou que o Tarancon é o filho mais velho de Dércio Marques.

Ainda na década de 1970 Dércio Marques, dentre suas múltiplas atividades, apoiou a chegada de músicos na capital paulista que acabaram tornando-se seus amigos. Neste sentido, Saulo Laranjeira depõe a respeito dessa acolhida de Dércio em uma entrevista feita pela “Musicademinas”:

Saulo chegando a São Paulo, onde sua carreira se firmou definitivamente, contou também com o apoio do publicitário Marcus Pereira, cuja chancela tinha na época valor inestimável. Nessa ocasião conheceu o seu grande parceiro, irmão de sonhos, cantos e estradas, Dércio Marques, um autêntico e importante divulgador da cultura regional. Os dois se tornaram grandes amigos e Saulo passou a ser integrante do grupo Ínkari ao lado de Zé Gomes, Doroty Marques e Dércio Marques. (LARANJEIRA, s/d) ⁵⁴

Como conta a reportagem, o grupo Ínkari apresentou-se no circuito universitário ao lado de grupos e artistas como Tarancon, Irene Portela, Tom Zé, Passoca, Almir Sater, Renato Teixeira, Sérgio Ricardo entre outros. Incluído num projeto da Secretaria de Cultura de São Paulo, o Ínkari percorreu mais de sessenta cidades do interior paulista. Na mesma época Dércio Marques também participava de outro coletivo, ao lado de Priscila Ermel, Sérgio Sã, Eunice e Saulo Laranjeira, no qual apresentava o espetáculo denominado Cantochão.

Em 1977 participou do espetáculo em favor da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) juntamente com Milton Nascimento, Chico Buarque, Elis Regina, Maria Medaglia, MPB4 e outros.

Dércio sempre gostou de participar de festivais de música, como relata na entrevista abaixo:

Dércio: Os festivais brasileiros me incendiaram a alma. Roda-Viva me comovia às lágrimas, Vandrê também, junto com trio Maraiá, Théo de Barros, Hermeto, Heraldo do Monte, o Quarteto Novo, depois Milton, Gil, Cae, Irene Portela, vixe Maria, quanta gente linda! (Revista Caros Amigos).

54 Idem nota sobre DARLAN. Disponível em: <<http://www.musicademinas.com.br/index.php/artistas/musicos/S/14250000-saulo-laranjeira>> Acesso: abr/2015

A fala acima de Dércio Marques realça o sentimento e o valor que os festivais tiveram para ele. Os Festivais da Música Popular Brasileira fizeram parte de uma série de programas transmitidos por algumas emissoras de televisão brasileira (TV Excelsior, TV Record, TV Rio, Rede Globo) entre os anos de 1965 a 1985. Esses festivais consolidaram a música popular brasileira, além de revelar e consolidar grandes compositores e intérpretes da nossa música, como Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Nara Leão, Edu Lobo, Jair Rodrigues, Tom Jobim, Oswaldo Montenegro, Jessé, Guilherme Arantes, entre outros.

Nessa época (décadas de 1960 e 1970) o Brasil vivia sob o regime político ditatorial, que por meio de seu autoritarismo e repressão, mantinha o controle em vários aspectos da vida social brasileira, principalmente na área da cultura (música, teatro, cinema e literatura). Apesar de toda vigilância, repressão e perseguição dos agentes do DOPS em todas as áreas ligadas à cultura, surgiram várias formas de protestos contra o regime militar.

Na música, em especial, surgiram canções de cunho social e de protesto, que chegaram a uma grande parcela da população, devido principalmente à participação desses músicos e suas canções nos grandes festivais realizados pelas emissoras de televisão. Esses festivais eram realizados principalmente na cidade de São Paulo, sendo transmitidos a várias regiões do país, atingindo elevada audiência. Devido à grande participação do público que torcia de forma apaixonada por suas canções e intérpretes favoritos, estes festivais – assim como os compositores e intérpretes que deles participavam – passaram a ser sistematicamente vigiados pelos agentes DOPS, como passíveis de subversão contra a moral e o sistema nacional.

A história da música e o contexto político do país nunca estiveram tão juntos como nessa época, conforme relatado no diálogo abaixo:

Adalberto: Houve uma época em que os Festivais de Música promovidos por emissoras de televisão movimentavam, de certa forma, o ambiente musical brasileiro, colocando novos intérpretes e compositores em foco. No Festival MPB, da TV Globo, Diana Pequeno chegou a defender uma canção de sua autoria. Você cria

algun tipo de expectativa em relação aos Festivais de Música? Hoje você colocaria uma música em um desses eventos?

Dércio Marques: É ilusão também pensar que qualquer evento que tenha a mesma alcunha seja igual a outro. É o que eu te falo e o Mauro Dias colocou muito bem nos comentários que fez após o “tudo bem meus bem” (música ganhadora do Festival da Globo). Não importa qual seja o festival, o encontro de São Gabriel, a capital da Cantoria nordestina na Bahia, um work shopping, um sarau... Todo fenômeno de massa hoje é um fato imediatista, como tudo o mais... Tudo mercadoria...Nisso sou um sobrevivente das poucas tribos onde...tudo índio, tudo parente...Não é Nilson Chaves? Não é, Claudio Nucci? Não é, Zé Renato? Não é Paulo Tatit?, Não é, Ná Ozetti?, Não é, Mônica Salmaso? Não é, Tito Baiense? Não é, Dinho Oliveira e Nascimento mais speed que nunca?

As músicas que fizeram parte do tempo dos festivais e da ampliação da TV no Brasil receberam um *status* poético distinto junto aos intelectuais brasileiros. A partir da década de 1960 a MPB passa a ter espectadores identificados com a classe média intelectualizada, apropriando-se, assim, dos jornais do país e das revistas acadêmicas. Em resumo, a música torna-se o elemento excepcional para o debate de assuntos da cultura e política, extrapolando os temas puramente musicais e estéticos.

Entre tantas histórias, vamos entendendo que Dércio Marques cantou não só por ter voz bela e original, mas porque o seu canto e seus violões tinham um sentido e um engajamento com o afeto pela vida, pelo povo sul-americano. É o que testemunhamos em seu primeiro LP intitulado “Terra, vento, caminho” lançado pelo selo Marcus Pereira em 1977, assimilando diferentes gêneros de música regional brasileira e latino-americana. O disco somou criações de Dércio Marques e de compositores que até então eram ignorados pelo público brasileiro, e em 2000 foi relançado em CD pela Kuarup. Este trabalho contém composições de Elomar, compositor baiano, também, cantor e violeiro lançado por Dércio Marques, que se tornou nacionalmente conhecido. Outras composições são do argentino Atahualpa Yupanqui (pseudônimo de Héctor Roberto Chavero), escritor, compositor, violonista e cantor. Atahualpa teve enorme importância na Argentina por ser divulgador da cultura popular daquele país. Suas composições foram cantadas por reconhecidos intérpretes, como Mercedes Sosa, Alfredo Zitarrosa, Víctor Jara, Ángel Parra, Marie Laforêt e Elis Regina. Nesse disco,

Décio interpreta duas de suas canções, sendo que uma (El Niño) é cantada em português, e, no meio dela, ele declama um belíssimo poema sobre a infância.

Décio faz algumas considerações sobre o seu primeiro trabalho “Terra, vento, caminho” em uma entrevista:

Adalberto: O disco "Terra, Vento, Caminho" foi agora lançado em CD pela Kuarup, apesar de ter sido lançado originalmente pela Marcus Pereira. Como se deu esse processo? A Kuarup comprou os direitos do disco?

Décio Marques: "Terra Vento e Caminho" foi custeado do meu bolso. Cedi-o ao Marcus com muito prazer. Foi uma honra para mim. Depois retomei-o e o cedi agora, a pedido de Mário Aratânia, grande malungo, à Kuarup. Ele sabe o que faz. Moro também numa casa que se chama Rosa dos Ventos e coincidentemente, o pessoal da Kuarup, acho que a Janine escolheu esse símbolo para a capa dele. Outra coincidência é o poema do Neruda que eu inseri no disco: "Árvore errante "Agora tuas raízes cantam sob a terra e em silêncio Um pouco mais profunda és agora tens a terra e tens o tempo". Isso em 1977. Prenunciando o que vivo hoje, em 2000. (Revista Caros Amigos, 2000).

A regravação de “Terra, Vento e Caminho” pela Kuarup foi simbólica para Décio Marques por vários motivos, o símbolo da Rosa dos Ventos na capa, que para Décio faz referência ao sítio, no sul de Minas, onde ele morou enquanto sua casa estava sendo construída. E o poema de Neruda que menciona a morte, em um tempo que ele ainda estava vivo.

Terra, Vento e Caminho lançado pelo selo Marcus Pereira em 1977 e relançamento em 2000 pela Kuarup, contém as seguintes faixas: Tributo (Volta Em Si) (Clailton Negreiro) / Sexta Feira (José Maria Giroldo) / Le Tengo Rabia Al Silencio (Atahualpa Yupanqui) / Gloria De Sá (Décio Marques) / O Menino (El niño)(Atahualpa Yupanqui, adap. Décio Marques) / As Curvas Do Rio (Elomar) / Malambo - Dança Criolla - Criação (improviso) (Ricardo Zenon Morel - Décio Marques) / Folia Do Divino (Folclore Brasileiro) - Laruê (Saulo Pinto Muniz - Heitor Henrique) / A Quién Nos Justifica (Antônio Machado - Décio Marques) / Árvore (Chico Gaudio - Décio Marques)

Em 1978, com o mesmo selo, participou das gravações de sua irmã no LP Semente, já interpretado e analisado anteriormente.

No ano de 1979 lançou pelo selo Copacabana o disco **“Canto Forte – Coro da Primavera”**, dedicado a Vicente Quadros⁵⁵ e aos 50 anos da Declaração dos Direitos Humanos. Atualmente “Canto Forte” encontra-se disponível em CD. O disco contou com a produção de Doroty Marques e a participação de Irene Portela, Toninho Carrasqueira, Zé Gomes, Orquestra de Violas de Osasco (54 violas), Oswaldinho do Acordeon, Heraldo, ex-integrante do Quarteto Novo e, regência do Maestro Briamonte. Destacamos entre essas interpretações “O menino” (El Niño), que é cantada por Dércio em português com adaptação sua, e, no meio dela, ele declama um belíssimo poema sobre a infância de Atahualpa Yupanqui. As faixas do CD constam das seguintes músicas: Vim de Longe (Paco Bandeira) / Raso de Luz (Carlos Pita) / Era Uma Vez (Guyticoló-Dércio Marques) / Cantiga de Embalar (Zeca Afonso) / Que Força é Essa (Sérgio Godinho) / Acontecer (Paco Bandeira-José Maria Rodrigues) / Companheiro (Folclore, recolhido por Chico Alves da Silva) / Pobre do Cantor (Sílvio Rodrigues e Dércio Marques) / Decisão (Manuel Bezerra e Dércio Marques) / Leito do Gavião (Alberto Moreira) / Arrumação (Elomar) / Natureza (Dino Franco) / Relvas (Cláudio Murilo-Dércio Marques) / Sabiá (João do Vale, Luis Di França e José Cândido).

Nos anos de 1980 registros e apresentações brotaram em diversas parcerias nos campos das “canções necessárias” e surgiu a oportunidade de apresentar um concerto sincrônico de música e pintura, no evento “Encontros e Despedidas” no Porto de Vigo (Galícia, Espanha). Ainda em 1980 Dércio Marques interpretou “Pinhão da Amarração” de Elomar no Festival da “Globo”, junto com Doroty Marques, Diana Pequeno, Saulo Laranjeira, Clécio

⁵⁵ A casa deste cidadão abrigava saraus, de viés artístico-culturais, verdadeira oficina onde se forjaram versos, toadas e cores nos seus tons e semitons? Que à sua mesa, numa aura poética de sublevação, estiveram vultos expressivos da militância política vanguardista, da música, literatura, pintura, tais como: Dércio Marques – morto recentemente -, Diana Pequeno, Elomar Figueira, Xangai, Grupo Tarancón, Saulo Laranjeira, Geraldo Vandrê – na volta do exílio -, Juracy Dórea, Orlando Celino, Carlos Pita, Paulo Moura, Artur Moreira Lima, Cana Brasil, Franklin Ferraz Neto, Prof. Everardo Públio de Castro, Pedral Sampaio, dentre outros? – Saiba mais sobre Vicente Quadros no link: <<http://www.conquistanews.com.br/63315/#sthash.deyAKkZl.dpuf>> Acesso: abr/2009.

Albuquerque, Manoel Pacífico, Erivaldo, entre outros. A canção chegou até as finalíssimas mas, por outro lado, Elomar e seus intérpretes ficaram conhecidos junto ao público e aos artistas que participaram do Festival. Dércio Marques relata essa fase no diálogo abaixo:

Adalberto: Houve uma época em que os Festivais de Música promovidos por emissoras de televisão movimentavam, de certa forma, o ambiente musical brasileiro, colocando novos intérpretes e compositores em foco. No Festival MPB, da TV Globo, Diana Pequeno chegou a defender uma canção de sua autoria. Você cria algum tipo de expectativa em relação aos Festivais de Música? Hoje você colocaria uma música em um desses eventos?

Dércio Marques: É ilusão também pensar que qualquer evento que tenha a mesma alcunha seja igual a outro. É o que eu te falo e o Mauro Dias colocou muito bem nos comentários que fez após o “Tudo bem meus bens...”. Não importa qual seja o festival, o encontro de São Gabriel, a capital da Cantoria nordestina na Bahia, um work-shopping, um sarau... Todo fenômeno de massa hoje é um fato imediatista, como tudo o mais... Tudo mercadoria.... Nisso sou um sobrevivente das poucas tribos onde...tudo índio, tudo parente... (Revista Caros Amigos, 2000).

Entretanto, uma “efemeridade” comentada por Dércio ocorreu somente quando da realização do festival, e não se encontra atrelada às raízes de seus organizadores e participantes. O Festival é um exemplo de evento duradouro, semeando oportunidades para artistas desta região desde a sua primeira edição em 1981. O Festival, Festival da Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha, ocorre sempre no mês de julho, cada ano em uma das cidades da região. Não é somente um festival de música, como muita gente pensa. O festival de música é apenas um evento dentro da programação que conta com cursos e oficinas de literatura, teatro, artes plásticas, medicina popular e música; feira de folclore; feira de artesanato, bailes e muitos shows de música, teatro e dança. Deste modo, esse evento fortalece a cultura da região dando visibilidade a diferentes manifestações culturais.

O 1º Festival reuniu nomes como Paulinho Pedra Azul (1º lugar), Tadeu Franco (3º lugar e melhor intérprete) e Rubinho do Vale (4º lugar). Rubinho do Vale foi também o vencedor do 2º e 3º festivais. Em julho de 1981 Doroty e Dércio Marques foram convidados a realizar shows no 2º Festival em Pedra Azul, no Norte de Minas. Era o início de uma história que durou muitos anos, pois os

irmãos Marques continuaram a marcar presença nessas festividades ininterruptamente, até o ano de 1989, na maioria das vezes de forma voluntária. Chamamos atenção para um grande show “Onhas do Jequi”, realizado no Grande Teatro do Palácio das Artes, com participação especial de Dércio Marques. A partir da década de 1990 eles participaram do Festival de forma mais espaçada.

Em 1983 Dércio Marques lança “Fulejo”, pela Copacabana Discos. A capa do disco revela o conteúdo: um violão sobre uma cadeira em frente à porta da casa que dá para um jardim. E o seu título alude à festividade ali contida. “Fulejo”, com participação de Doroty Marques, é obra importante na música brasileira e merece ser mais conhecido e ouvido. É um disco que merece conhecido principalmente em terras maranhenses, pois ele contém a primeira gravação de *Namorada do Cangaço*, de Cesar Teixeira, com a percussão de Erivaldo Gomes e arranjos de Ubiratan Sousa. No disco, a música é dedicada a Chico Maranhão.

Inspirado pelas raízes musicais brasileiras que pesquisava, Dércio mostrou em *Fulejo* a influência das congadas mineiras, embora o disco é, como sua obra em geral, bastante diverso. “**Fulejo**” reúne o seguinte repertório: 1. *Namorada do Cangaço* (Cesar Teixeira); 2. *Mineirinha* (Raul Torres) Participação especial: Doroty Marques; 3. *Fulejo* (Dércio Marques); 4. *Malambo* (Ricardo Zanon Morel/ Dércio Marques); 5. *O Pinhão na Amarração (Canto de Amarração)* (Elomar Figueira de Mello); 6. *Cantiga da Serra* (Hilton Acioli) Participação especial: Benjamim e Titina; 7. *Brasil Caboclo* (Tonico/ Walter Amaral); 8. *Riacho de Areia* (Adaptação folclórica de Maria Lira Marques) Participação especial: Benjamim, Genésio e Doroty Marques; 9. *Serra da Boa Esperança* (Lamartine Babo); 10. *Você vai gostar (Casinha Branca)* (Elpídio dos Santos); 11. *Ranchinho Brasileiro (Brasil Sinfonia)* (Elpídio dos Santos); 12. *Lua Sertaneja* (Adauto Santos/ Gilberto Karan) Participação especial: Benjamim; 13. *Flores do Vale* (Dércio Marques/ João Bá); 14. *Disco Voador* (Palmeira)

Em 1986 lança “**Segredos vegetais**”. Trata-se de um álbum duplo, cuja temática e musicalidade faz dele um dos mais criativos, ousados e renovador da música de caráter ecológico e poeticamente ambientalista. Dércio Marques ousa uma “viagem clorofilada” pelo reino vegetal, aproximando o ouvinte de uma

ecologia da relação dos vegetais com seres elementais e as pessoas simples do campo. Milharais, duendes, sacis, ondinas e uma infinidade de seres povoam esse disco lançado na prévia do movimento que resultou com uma nova postura dos habitantes do planeta frente à devastação do meio ambiente. Ele começou inicialmente a ser gravado em 1985. Contou com a participação de diversos artistas, entre os mais conhecidos temos Osvaldinho do Acordeon, Carlinhos Brown, Hilton Acioli e João Bá. O repertório (belíssimo) inclui além de composições próprias, músicas de Djavan, Zé Renato, Fátima Guedes, entre outros. O disco contém as seguintes faixas: Faixas: Tema da Flor da Noite - Segredos - abertura / Tema do Canindé / Tema do Milho / Palhas do Milho / Lambada de Serpente - Tema do Milho / Avati-Deus do Milho e das Flores / Amarela Flor do Dia / Tema dos Segredos - Tema da Flor da Noite (epílogo) / Campo Branco (trecho) / Natureza Oculta - Arco-Íris / Bela Pessoa (incidental - Sonho de Noela - Tali e Vôo Noturno) / Segredos Vegetais / Umbela de Umbelas I / Umbela de Umbelas II / Tema das Ervas - Segredos Vegetais (incidental) / Cítara Medieval - Dandô - Circo das Ilusões / Tirana (Salamanca do Jarau) / Marianinha / Segredos Vegetais II - Se Meu Jardim Der Flor (trecho) / Vôo Noturno / Jojobaleia / Cantiga de Ninar Arícia / Tema dos Meninos de Volta ao Mar / Concerto de Aramens e Passáros (Passaramedonho) / Tema de Jurema I / Peleja do Sisal / Canto do Ipês Amarelos - Roda Gigante - Dandô / Anjos da Terra

Na década de 1990 Dércio Marques gravou quatro CDs que são descritos a seguir. Em 1990 lança “**Anjos da Terra**”. O disco contém as seguintes faixas: Circo da Greve / Cantiga pra Te Levar / Leilão de Jardim / Ser Criança (Darlan Marques) / Namoro (Dércio Marques) / A Língua do Nhem (Cecília Meireles-Dércio Marques) / Era uma Vez (José Guitisolo-Dércio Marques) / Lagartixa (Ravi Shankar-Dércio Marques) / Ser Criança (II) e Maravilha Maravilha (Juntos) / Leilão de Jardim (II) (Cecília Meireles-Diana Pequeno) / Girabelhinhas (Loni Rosa) / Rãzinha Blues (Loni Rosa) / Cantiga pra Te Levar (Uiles Vagner) / Brisa Kátia Drummond - Dércio Marques) / Os Carneirinhos (Cecília Meireles-Darlan Marques) / Circo da Greve (Lucio Tadeu) dedicado ao MPB-4 / O Menino e o Mar (instrum.) (João Bá) / O Menino e o Mar (vox) / Canção de Ninar (vinheta) / Colar

de Carolina (Cecília Meireles-Diana Pequeno) / Maravilha Maravilha (III) (Zeca Afonso) / Cuitelinho (DP) / Canção de Ninar (Kátia Drummond - Dércio Marques) / Sinal de S.O.S. Amazônia (Dércio Marques).

Em 1993 lançou **“Espelho d’água”**. O disco contém as seguintes faixas: Ponto de Oxum (Luli-Lucina) / Feito Borboleta (Fernando Guimarães) / Mandu (Marcos M. Filho) / Espelho d’Água (Hilton Acioli) / N’Águay (Bené Fonteles) / O Canto das Águas Serenas (Regina Rosa) / Estrelas d’Água (Bené Fonteles) / Onde Navega o Ser (Nonato Luiz-Bené Fonteles) / Água (Xangai-Jatobá) / Rio-Mar (Tito-Gilberto Ichihara) / Salvem a Chapada Diamantina (Jânio Arapiranga) / Ju-Paraná (Índios do Mato Grosso-Adap.: Marlui Miranda) / Sete Cenas de Ymira (Tauguara) / Aamamata na Kaukaukaro (Kau Kaukaukaro) / Origens (Doroty Marques) / Riacho de Areia (Folclore de MG) / Anel (Bia Bedran) / Berço de Todos os Azuis (Lluís Llach-Dércio Marques-Diana Pequeno) / Dá-me cá os Braços Teus (Vitorino) / O Menino e o Mar (João Bá) / Ventos do Norte (André Bernard) / Remos e Rumos (Paulo Gabiru-Clerbet Luiz) / Pontode Oxum (Luli-Lucina) / Trecho de Águas Serenas (Bráulio Barral) / Porta de Misericórdia (Matti Caspi).

Em 1996 lançou o CD “Monjolear” com Doroty Marques, já citado anteriormente no capítulo dedicado à Doroty. Em 1998 lançou **“Cantigas de abraçar”** um álbum duplo. *Músicas e Músicos do primeiro CD: 1. Por que não me vês (Fausto). Participação: Stephen Ephendy; 2. Cantada (Elomar). Participação: João Omar / Kaleidoscópio; 3. Barbyton (Luiz Perequê) Participação: Luiz Perequê; 4. Ou... me ensine (Gildes Bezerra - Luiz Celso de Carvalho). Participação: Luiz Celso de Carvalho; 5. Esperança passarim (Sergio Ramos). Participação: Sergio Ramos / Gê; 6. Cânticos (Gildes Bezerra - Dércio Marques). Participação: Confraria da Bazófia / Andréa Daltro / Mônica Albuquerque / Tito Baiense / Ton-Ton Flores / Ricardo Bordin; 7. Recolher (Arthur Andrade). Participação: Confraria da Bazófia / Andréa Daltro / Mônica Albuquerque / Tito Baiense / Ton-Ton Flores / Ricardo Bordini; 8. Madre Luna (Folclore equatoriano). Participação: Grupo Terramérica; 9. Ciranda lunar (Amauri Fallabela). Participação: Daniela Lasalvia / Amauri Fallabela; 10. Minas*

da lua (Gildes Bezerra) Participação: Saulo Laranjeira; 11. As manhãs (Folclore mexicano) Participação: Benjamim Gonçalves / Fernando Guimarães / Paulo Pio / Zezé; 12 Como o pão nasce do trigo (Fernando Guimarães) Participação: Fernando Guimarães

Musicas e Músicos do segundo álbum: 2. Pequenina (Renato Teixeira). Participação: Renato Teixeira / Zé Gomes; 2. História do Cavaleiro Sertanejo e a Princesa do Clarear (Carlos Pita). Participação: Roze; 3. Anjos da terra (Dércio Marques - Paulinho Pedra Azul). Participação: Paulinho Pedra Azul; 4. Retinas (Virginio Siqueira - Maciel Melo). Participação: Maciel Melo; 5. Além de Olinda (José Eduardo Gramani). Participação: Daniela Lasalvia. 6. Peleja do sizal (Fábio Paes). Participação: Carlinhos Brown / Fábio Paes; 7 Canção da vida (Fábio Paes). Participação: Fábio Paes / Roze; .8. Santo Reis (Elomar). Participação: Elomar / Xangai / Kátia Teixeira / João Omar / Ocello; 9. Folia de Baependi (Folclore de Minas Gerais). Participação: Rubinho do Vale / Titane / Clóvis Maciel / Déo Lopes; 10. Arreuni (Chico Maranhão). Participação: Doroty Marques / Geraldo Biason; 11. Aboio (Elomar). Participação: Carlinhos Brown / Elomar / Fábio Paes; 12 Irmãos da lua (Renato Teixeira). Participação: Ione Papas / João Bá / Dani Lasalvia / Guru Martins / Hilton Acyoli / Sabá Moraes / Daniel Sanches / Amauri Fallabela / Chico Teixeira / Ney Couteiro / Ronaldo José Pereira / Bia Ramsthaller / Dan Nakagawa.

Em 1999 Dércio Marques lançou “Cantos da Mata Atlântica”, junto com Doroty Marques dedicado à memória de Xavantinho. Este CD já foi apresentado ao descrevermos o percurso de Doroty Marques, anteriormente.

Em 2000 lançou ainda “**Folias do Brasil**”, em comemoração aos 500 anos da “invasão” dos portugueses no Brasil. Nele ele registra aspectos da secular tradição da folia de Reis e da folia do Divino, que teria a sua origem em Portugal no século XIII (segundo o prof. Agostinho da Silva), e que foi banida pela Igreja Católica no tempo da Inquisição. Ela migrou para ilhas dos Açores, chegando ao Brasil com o povo açoreano, espalhando-de por todas as regiões do país, principalmente Santa Catarina, Minas Gerais, Goiás e Rio de Janeiro. O disco contém as seguintes faixas: Saída dos Cavaleiros (DP) / Cantilena de Lua Cheia (Vital Farias) / Cantiga de Acalentar o Menino (Antonio Madureira-Ronaldo Brito-

Assis Lima) / Terno de São Benedito (Tino Gomes) / Folia de Bem Querer (Fernando Guimarães) / Reizada (Guru Martins) / Folida do Divino Espírito Santo (DP) / Noite de Santos Reis (Elomar) / Louvor a Santos Reis (Fernando Guimarães) / Folia de Baependi (DP) / Reizado a São José (DP) / Terno Nossa Senhora do Rosário (DP) / Folia dos Duarte (Levi Ramiro) / Beijai o Menino (DP) / Folia dos Santos Reis (DP) / Folias de Reis de Valente (DP) / As Estrelinhas Lá do Céu (DP) / Folia Pena Branca (DP) / Cântico ao Menino (DP) / Folia do Divino de Ubatuba (DP) / Folia de Patos de Minas (DP) / Santos Reis (DP) / Viva o Povo Brasileiro - Encontro das Bandeiras (DP) / A Retirada (DP) / Saída dos Cavaleiros – Despedida do Divino (DP).

Ainda em 2000, no Rio de Janeiro, por iniciativa dos deputados André Ceciliano, Artur Messias e Chico Alencar, do PT, Dércio recebeu o título de Cidadão do Estado do Rio de Janeiro, integrando o grupo de oito compositores e cantadores da MPB indicados: os baianos Elomar, Xangai e Augusto Jatobá, o pernambucano Geraldo Azevedo, os mineiros Dércio Marques, Paulinho Pedra Azul e Saulo Laranjeiras e o paraibano Vital Farias. O motivo da escolha desses nomes foi o fato de, segundo os deputados, eles atuarem de forma "desengajada do grande painel do consumismo da nossa música popular, com uma obra já reconhecidamente importante para a nossa cultura". Dércio Marques menciona essa premiação ao responder uma pergunta em entrevista:

Eduardo: Agora vamos polemizar um pouquinho. Consta que você era o escolhido por Mário de Aratanha para integrar a formação original do show "Cantoria", junto com Vital, Elomar e Xangai, mas que o seu nome teria sido boicotado... É verdade essa história? E qual a verdadeira razão de você não ter participado do Projeto?

Dércio Marques: Você tem de acreditar, Geraldinho tinha que vir pra roda também. Eu estava promovendo outras reuniões e encontros. Todos nós recebemos título de cidadãos do Rio de Janeiro na Assembleia Legislativa carioca. Eu, Geraldinho, Xangai, Elomar cantamos à capela e juntos e vi os olhos dos agraciados, políticos chorarem com uma pureza de menino, e eu senti no coração de Geraldinho, uma pureza digna de um amor maior, assim como Galahad, dos cavaleiros templários da Távola, o único que podia ser contemplado com a espada sagrada. No coração ele é o primeiro, e nós todos somos juntos. (Revista Caros Amigos, 2000)

Percebemos no relato acima a grandeza e, ao mesmo tempo, a modéstia de Dércio Marques ao responder a questão controversa do jornalista, não com

tom de mágoa e ressentimento, ou mesmo querendo colocar “mais lenha na fogueira”. Dércio afirmava que Geraldo Azevedo precisava ser inserido ao círculo que era composto por Elomar, Xangai, Vital Farias e o próprio Dércio. E para justificar esta escolha comparava Geraldo Azevedo ao cavaleiro templário Galahad, o único que podia ser contemplado com a espada por ter uma “pureza digna de um amor maior”. Neste caso a espada é simbolizada pela inserção do músico na roda musical, na qual Dércio Marques já estava enraizado há muito tempo. A admissão de Geraldinho E ao invés de separá-los os uniu ainda mais conforme as seguintes palavras de Dércio “No coração ele (Geraldinho) é o primeiro, e nós todos (os músicos da roda) somos juntos”.

Em outro momento Dércio reforça a frase “nós todos somos juntos” com outras palavras:

Sou Fernando Lona, cidadão do mundo, o tempo é minha cidade, lugar que o vento inventou, num dia de claridade... Hoje sou Vital, Fernando Guimarães, Geraldinho, Xangai, Renato, Dorothy, e que me importa se ninguém vai entender isso, porque todo mundo se julga pessoa, personalidade, e eu sou um albergue de indivíduos, aqueles divinos que não se dividem fundidos numa loucura compulsiva e inevitável que é o quem-nem-sei-se sou. (Revista Caros Amigos, 2000).

Chama a atenção o fato de Dércio Marques afirmar que ele “é os artistas” que ele respeita e valoriza, em razão dele ser uma guarida de pessoas, entre aqueles autores/atoresque não se repartem, não se dividem e não se vendem. E sendo assim, ele declara que não se julga uma personalidade. e “é o quem nem sabe se é”.

Ainda no ano 2000 Dércio Marques foi entrevistado pela Revista Caros Amigos, no qual podemos ler na introdução o seguinte comentário sobre o artista:

Caros amigos, enfim mais um texto da Série Compositores. Desta vez, Dércio Marques, um de nossos maiores artistas. Dércio integrou a *troupe* de Marcus Pereira, mapeou a música do interior do Brasil, produziu discos fundamentais da nossa história, como “Quadrada das Águas Perdidas”, de Elomar e lançou gente de peso, como a baiana Diana Pequeno, além de incentivar a terceira geração dos Caymmi, como fez com Juliana, filha de Danilo e Ana Terra. Nessa pequena entrevista, ele nos conta um pouco de tudo isso. Agradeço a força fundamental de nosso amigo Eduardo Silveira (Duda), de Salvador, responsável pelo contato entre a MusicaBrasil e Dércio. (Revista Caros Amigos, 2000)

Em 2007 Dércio Marques foi convidado a dirigir e gravar o CD **“ECAntado”**, pelo Projeto Música Pra Viver, realizado pela ONG Pró Viver em comemoração ao dia 13 de julho de 2008, quando se festejava os 18 anos da promulgação do Estatuto da Criança e do Adolescente –ECA. O Pró-Viver é uma organização não governamental que atende crianças e adolescentes de 09 (nove) a 16 (dezesesseis) anos em situação de risco e/ou vulnerabilidade social, nas Regionais PTB e Citrolândia, no Município de Betim, em Minas Gerais, na ocasião coordenada por Geraldo Lara. A missão da instituição é promover o desenvolvimento humano, buscando ampliar as possibilidades de escolha das crianças e adolescentes, de suas famílias e da comunidade em que estão inseridos. Realizam atividades culturais, como oficinas de musicalização, dança, artesanato, educação ambiental e direitos humanos; cursos de informática, recursos audiovisuais, jornalismo e esporte. Dércio Marques doou seus direitos ao Pró viver uma vez que a venda do CD “ECAntado” é revertida para a instituição.

Parte do CD foi gravado no Sítio Luz de Maio cedido por Lucimar Albuquerque, em Vianópolis, Betim. O estúdio responsável pela gravação foi o “Bordão da Mata” de Poli Brandani. As canções em sua maioria foram compostas e cantadas por crianças e adolescente atendidos no Pró Viver, e a partir da realização de uma gincana nomeada “Conhecendo o ECA”, foi apoiado pela Petrobrás por meio da destinação de recursos ao Fundo da Infância e Adolescência.

O CD contou com a participação dos músicos Celso Moretti, Túlio de Paula, Dani Lasálvia, Liécio, Marcos Zam, Dércio Marques sendo ele também o diretor musical. O repertório e as letras das músicas mostram que seus participantes se reúnem ao redor de uma profunda vontade de “mudar o mundo”, assim como a consciência sobre a realidade social na infância e adolescência do nosso país.

As faixas são as seguintes: 1. Boi Verde (composição de Ana Paula Lacerda e vozes das meninas do Pró Viver); 2. Ser Criança é... (Composição Natália Andrade e voz de Jéssica); 3. Tira a Canga do Boi (composição Dércio

Marques, crianças do Pró Viver, Daniela Lasálvia, Dércio Marques, Poli Brandani e Ronaldo Pizzi); 4. Feito borboleta (composição Fernando Guimarães e vozes das Crianças do Pró Viver, Dércio Marques e Daniela Lassava; 5. Semear (composição de Marcos Zam e Marquinhos e vozes de Danilela Lasálvia, Jéssica e Marquinhos); 6. Vaca Estrela, Boi Fubá (composição Dércio Marques e vozes do Coral Pró Viver e Daniela Lassálvia); 7. Criança de Rua (Composição Flávia e vozes do Coral Pró Viver); 8. Palmas D'água (composição e percussão corporal Daniela Lasálvia); 9. Pequeno Sonhador (Composição e vozes Coral Pró Viver e Dércio Marques e Daniela Lasálvia); 10. Mudança já (composição Adriane, Pedro e Thamiris e vozes Coral Jéssica, Daniela Lasálvia e Dércio Marques); 11. Aline, Willian, Vitor e João (composição Aline, Willian, Vitor, Mônica, Lucas, Patrícia, Isabel e Cleison) vozes Coral Pró Viver e Daniela Lasálvia e Dércio Marques); 12. Vamos mudar o Mundo (composição Cesó Moretti vozes Coral Pró Viver e Celso Moretti); 13. Criança Loop - Faça a Coisa certa Criança quer Amar (composição de Tula e Nicholas, vozes Coral Pró Viver); 14. Criança Feliz (composição Tula e vozes Coral Pró Viver); 15. Tapajará (Domínio Público com arranjo de Dércio Marques e vozes Doroty Marques e Coral da Basílica de Borda da Mata-MG); 16. Boi Verde (acústico). O CD tornou-se parte do material de divulgação da ONG mediante a busca de novos patrocinadores para apoiar seus projetos.

Em 2008 Dércio Marques, ao lado de Josino Medina lançou o CD **“Cantação dos Nomes”**, trabalho independente, produzido pela “Rara Rosa”. Todas as letras são composições do poeta Carlos Rodrigues Brandão homenageando pessoas desconhecidas ou públicas com grande significado para o autor. O poeta assim discorre sobre esses poemas, que foram transformados em canções:

Os nomes escritos sobre o outro é uma sequência de poemas, pequenos poemas sugeridos pela lembrança amorosa de algumas pessoas, através da memória de algum gesto de seus nomes. Uma frase dita ou imaginada, uma maneira inapagável de ser, de estar vivendo, de haver vivido até a pouco, ou há muito tempo passado. Um gesto impossível de esquecer, depois de havê-lo visto frente a frente, ou em outras imagens, como a de um livro ou a de um filme. Às vezes a lembrança sugerida por uma figura de metáfora forte demais, como

o anjo em Rainer Maria Rilke, ou do fluir de tudo, como em Heráclito. Leitor@ amig@, ou você que agora nos lê e ouve, de que nomes-poemas-músicas se transformaram? De que seres e memórias? De que gestos e pessoas? É um livro de poemas editado em Campinas, no ano de 1999, no quase acabar de um século e um milênio. Anos mais tarde Josino Medina e Dércio Marques escolheram alguns poemas do livro e deram a Eles um novo corpo para a mesma alma: a música. A *Cantação dos Nomes* é um disco artesanal que toca e canta alguns poemas do livro. Alguns são lidos por mim e outros, ainda, ficaram guardados no silêncio que apenas a voz silenciosa ou alta de quem 'lê trás' de volta à vida. Nas dezenove faixas se verá ou si ouvirá que este não é apenas um livro de poesia-musicada. Criado a várias mãos, mentes e vozes, ele é, faixa a faixa, uma verdadeira recriação da palavra poética quando ela vira um Canto-de-poesia, ou um poema lido entre toques e outros gestos da voz. (BRANDÃO, 2008)

Os personagens que habitam a história e pesquisas do autor ganham uma paisagem sonora no *Cantação dos Nomes*, pois ao serem cantados, mais se mostram co-integrados em um conjunto unitário de memórias e sentidos, que se autoproduzem e se auto-reproduzem.

Compõe esta obra, uma faixa multimídia para computador, contendo informações sobre o grupo de economia solidária Rara Rosa, a ficha técnica e todos os poemas originais de *Os Nomes*, 14 músicas e 5 poemas declamados pelo autor. As faixas do CD são as seguintes: 1. Ricardo Viola e São Francisco Franciscano (Música: Josino Medina e Carlos Brandão; Vozes: Dércio Marques, Josino Medina, Poli Brandani e Paulinho D'Ávila; Viola: Josino Medina; Arranjo coral: Dércio Marques; Percussão: Ronaldo Pizzi e Dércio Marques; Arranjo: Brandão e Josino Medina); 2. Homero e Jorge Luís Borges (Música e Canto: Josino Medina; Instrumentos de cordas: Dércio Marques; Sopros efeitos e teclados: Ronaldo Pizzi); 3. Moacir Laterza e Tonho Ciço (Música e Canto: Josino Medina; Instrumentos de cordas: Dércio Marques; Sopros efeitos e teclados: Ronaldo Pizzi); 4. Abelardo (Música, canto e violão: Josino Medina; Arranjo e Orquestração: Dércio Marques); 5. O Quixote (Música e Canto: Josino Medina; Tuba e Percussão: Ronaldo Pizzi; Violão: Josino Medina; Efeitos e Animações Teatrais: Daniela Lasálvia. Poli, Jú Vieira, Ronaldo Pizzi e Dércio Marques). 6. Marco Polo e Ulisses (Música e Canto: Josino Medina; Enunciado na voz de Dércio Marques; Arranjo: Dércio Marques, Poli Brandini e Ronaldo Pizzi; Vozes:

Décio Marques, Daniela Lasálvia, Poli Brandini e Ronaldo Pizzi e Paulinho Dávila; Instrumentos de Cordas: Décio Marques; Teclados e efeitos: Ricardo Pizzi); 7. Gramani (Voz de Josino Medina; Música incidental “Além de Olinda” de José Gramani; Citar: Marcos Cazuzu; Rabeca: J. Gramani; Rabecão: Chico Moreira; Vozes: Daniela Lassalvia e Kátia Teixeira; Arranjo do som de carros de boi: Décio Marques; Gravado no desfile de 215 juntas de boi em Ipuiúna (MG) por Pereira da Viola; Improviso de contrabaixo de pau: Chico Moreira); 8. Heráclito (Música: Josino Medina; Vozes de Coro: Décio Marques, Poli Brandini e Daniela Lasálvia; Piano: Ronaldo Pizzi; Pratos e Percussão: Rodrigo Goi); 9. Tobias e Zeca Afonso (Música e Canto: Josino Medina; Poema na voz de Josino Medina; Violão: Poli Brandini; Coro: Décio Marques, Tobias); 10. Vizinhança de Manoel de Barros (Música e Canto: Josino Medina; Violão: Décio Marques; Coro: Vanessa Novato, Paulinho D’Ávila, Décio Marques e Poli Brandini; Melodia recriada em tom maior para trova; “incidental” (poema) de Zeca Afonso; “Cantiga de Embalar” – Décio Marques; Tema incidental de “A Formiga no Carreiro” de Zeca Afonso); 11. Maria Antônia, Os Reis Magos e Manoel Bento (Música. Canto e violão: Josino Medina; viola Bragueza: Décio Marques); 12. Manoelzão (Poema “Bastião Bento” na voz de Brandão, Manoelzão (no Andrequicé, poucos meses antes de ir aboiar em outros campos); 13. Woodworth (Música e Canto: João Arruda; Violão: Poli Brandini; “Citarbanjo” e efeitos Décio Marques); 14. Odilon (Poema na voz de Brandão; Música de fundo e coral: Décio Marques); 15. Dito (Musica: Décio Marques, Vozes: Décio Marques, Ronaldo Pizzi e Josino Medina; Violões e arranjo: Décio Marques, Baixo guarda-roupa: Décio Marques; Tema incidental “Tamarindo” de Décio Marques; Vozes Décio Marques, Josino Medina e Ronaldo Pizzi; Piano improviso: Ronaldo Pizzi); 16. Agenor (Música e Canto: Décio Marques; Poema na voz de Brandão; Vozes: Décio Marques e Josino Medina; Violinos e arranjo de fundo: Ronaldo Pizzi; Viola Caipira: Décio Marques; Coro de Vozes de Fundo- Décio Marques e Josino Medina); 17. Lira Marques (Música e Canto (improviso): Décio Marques; Som de Carreta (Junta de boi): Gravado por Carlinhos Ferreira); 18. Adélia Prado (Música e Canto: Josino Medina; Violões e Arranjo: Poli Brandani; Fundo Harmônico: Ronaldo Pizzi); 19. Marcolino (Poema na voz de Brandão;

Flauta: João Arruda; Charango: Dércio Marques; Sons de trovoadas e chuva: gravado por Dércio).

A ficha técnica de “Cantação dos Nomes” é assim constituída: Coordenação Geral: Lucimar Magalhães de Albuquerque; Produção Artística e Direção Musical: Dércio Marques; Arranjos: Dércio Marques e Josino Medina; Gravação e Masterização: Poli Brandani; Edição e Mixagem: Ronaldo Pizzi e Poli Brandani e Dércio Marques; Capa, Encarte e Faixa Multimídia: Roberto Lages; Participações especiais, Vozes: Daniela Lasalvia e Vanessa Novato; Agradecimentos: Família Brandani, Ronaldo Pizzi; Gravado, mixado e masterizado em 2008 no Centro de Convivência Musical Bordão da Mata.

Ainda neste mesmo ano, Dércio Marques participou da primeira edição do “Encontro Internacional das Culturas Populares: Vozes de Mestre I”, na Lagoa do Nado em Belo Horizonte. O evento reuniu manifestações populares dentre o que há de mais representativo na nossa cultura, especialmente mestres, grupos e artesãos multiplicadores da arte e saberes do povo, organizado pela Jardim Produções.

“Vozes de Mestres II” foi reeditado e ampliado em 2009 em Ouro Branco, em Minas Gerais. Nesta ocasião Dércio Marques apresentou “Cantigas de Beira-Rio” ao lado de João Bá e Nádia Campos. Em sua terceira edição Vozes de Mestre se torna itinerante e contou com a apresentação de Dércio Marques em Belém do Pará e em São Luís do Maranhão.

Em 2009, Dércio Marques realizou um show na Praça da Cidadania, como parte das programações da Feira da Paz em Betim. Neste mesmo ano “Criunaná” foi gravado ao lado de Doroty Marques na Chapada dos Veadeiros. Este trabalho já foi descrito anteriormente ao discorrermos sobre a trajetória artística de Doroty Marques.

No ano de 2010 participou ainda do evento denominado “América Latina: Um Encontro Necessário”. Este acontecimento foi idealizado pela produtora cultural Geovana Jardim, com o objetivo de oportunizar um grande intercâmbio político-cultural entre nove países latino americanos. O encontro, realizado em Pedro Leopoldo, recebeu parte da diversidade cultural latina, reunindo música, cinema, fotografia, oficinas e debates. Na ocasião Dércio Marques encontrou-se

com o “Tarancom”, Tita Parra, Luiz Rico, Nilson Chaves, Chico César, Pereira da Viola, entre outros artistas.

No final de 2011 o projeto Clássico Caipira foi exibido na programação da TV Brasil, no qual Dércio Marques fez parte, juntamente com os outros intérpretes do projeto Pena Branca, Irmãs Galvão e Genésio Tocantins. Pouco antes das gravações Pena Branca veio a falecer e, em seu lugar, ingressou Pereira da Viola. O programa foi composto por uma série dividida de 5 episódios, somando um total de 22 composições consideradas clássicas do cancioneiro caipira, sob a curadoria do pesquisador Adelzon Alves. O Projeto foi montado dois anos antes das filmagens para comemorar os 80 anos do lançamento do 1º disco de música caipira no Brasil. Na primeira fase do projeto, antes das gravações, Dércio Marques apresentou-se em diversas cidades como Belém, São Luís, Porto Alegre, Campo Grande, Vitória, Palmas – e o Distrito Federal. A direção musical do projeto foi de Rildo Hora, que também realizou participação especial como músico, ao lado de uma orquestra regida pelo maestro Joaquim França. A direção geral do projeto foi assinada por Ronaldo Duque e Nilson Rodrigues que já foi secretário de cultura no Tocantins.

Em abril de 2012 Dércio Marques tomou parte do programa Sr. Brasil e, em seguida, participou da 1ª Bienal do Livro e da Leitura, apresentando junto à sua irmã Doroty a opereta “Ervas do Cerrado”. Sem saberem que este evento seria a última cena vivida pelos irmãos Marques juntos em um palco, foram celebrar este acontecimento em um parque de diversão ao lado do elenco de crianças da Chapada dos Veadeiros. A volta na roda gigante com Dércio foi a última recordação que Doroty guardou do irmão.

Caminhando (com a pesquisa) e cantando (o desfecho deste capítulo), a música “Roda Viva” de Chico Buarque, nos faz perceber a roda gigante, a despedida, ou melhor, a paisagem sonora do que acabamos de narrar: “Tem dias que a gente se sente/Como quem partiu ou morreu/A gente estancou de repente/Ou foi o mundo então que cresceu/A gente quer ter voz ativa/No nosso destino mandar/Mas eis que chega a roda-viva/E carrega o destino pra lá...”

Quem conhece os registros discográficos de Dércio Marques sabe que suas obras percorrem as mais diferentes sonoridades e temáticas, e que a escolha criativa do seu repertório se soma a uma alta qualidade sonora e poética.

Na verdade, bem poucos artistas da atual música popular brasileira percorrem com tanta originalidade e criatividade os mais diversos estilos e expressões do que há de mais genuíno na musicalidade do povo brasileiro. Seus discos são gravados e lançados de forma independente, longe da superficial propaganda da mídia e outras produções de massa.

Criando e cantando bem mais para uma gente presente e com rosto do que para um público anônimo e acrítico, seus trabalhos como compositor, arranjador e artista de palco são reconhecidos por seus parceiros, cantores, violeiros e por todos aqueles que acompanharam a sua trajetória como obras de valor presente e perene.

Dércio tornou-se figura de referência para diversos artistas, mesmo para aqueles de outras artes, assim como, para os estudiosos da cultura popular e para os que a admiram. Seus discos permanecem e perduram, combinando as questões ecológicas com as que dizem respeito à diversidade das expressões culturais brasileiras. Sua obra “aviva e reaviva” os sentidos, os sentimentos e o modo de perceber o ambiente. Todos os que tiveram o privilégio de conhecê-lo e de desfrutarem do seu geo-cantar, participaram e ainda participam desta aventura de perceber o mundo além do olhar. Em outras palavras, conhecer novas paisagens por meio da voz de alguém que viveu em inúmeros lugares resistindo aos choques culturais, às pressões submetidas e tecendo sempre redes solidárias através da arte.

A dor da partida de um trovador é tão forte e verdadeira quanto o alcance de sua voz, que permanece viva e intensa entre nós. Sua pessoa e sua arte continuam motivando “multirões”, circuitos de música, cantorias, homenagens e outras perspectivas, que nos instigam à novas descobertas, por meio de pesquisas inesgotáveis à seu respeito. Essas são maneiras de trazer sua memória para perto de nós, reencontrando-o e aplacando as saudades.

5. ANÁLISE DO REPERTÓRIO CANTADO POR DOROTY MARQUES NO CD “SEMENTE”, EM DIÁLOGO COM A GEOGRAFIA

“Semente” é o primeiro álbum de Doroty Marques, lançado pelo selo “Discos Marcus Pereira”, em 1979. Com algumas letras de forte cunho político, o álbum contou com a direção musical de Dércio Marques, irmão e parceiro da artista, que tocou violão, viola caipira, declamou e participou dos vocais das canções.

A pirogravura da capa é cópia da gravura do artista gráfico Jayme Leão, realizada por Haroldo Lima, em junho de 1978, no Presídio Político do Barro Branco, São Paulo, no qual os irmãos Marques fizeram um show para os presos políticos à época da ditadura militar.

Na contracapa do LP, Marcus Pereira fez uma declaração sobre Doroty, já citada no Capítulo 3, quando a viu pela primeira vez em um show. Porém apresento neste momento apenas um fragmento, que vale ser lembrado:

[...] Ao fim de cada número, o público explodia coeso e unânime, num aplauso compacto e longo que marca os momentos incomuns de verdadeira comunicação entre o artista e o público. [...] O espetáculo era riquíssimo na dimensão do talento, da voz, da emoção e do bumbo de Doroty Marques. (PEREIRA, 1979. Apud. MARQUES, 1979)

Destacamos que “Semente” faz parte dos 300 discos importantes da Música Brasileira, no período de 1970-1979⁵⁶.

A seguir transcrevemos e analisamos, a partir da metodologia proposta, todas as faixas do disco, seguindo a classificação escolhida dentre as utilizadas em análises de conteúdo. Aquela que historicamente caracteriza a comunicação a partir de algumas questões, das quais elegemos três que guiaram análise, tal como vimos anteriormente

56 Significativo estudo sobre este selo de Marcus Pereira pode ser visto no site: Disponível em: <<https://300discos.wordpress.com/category/4-epoca/1970-1979/page/2/>> Acesso: jun/2015.

e que repetimos aqui, em uma síntese: Quem fala? O que fala? Com que finalidade? (MORAES, 1991 s/p). Quem fala refere-se à interpretação das particularidades de quem fala/expressa/canta ou escreve/compõe, sejam quanto à sua personalidade, comportamento verbal, valores, universo semântico, características psicológicas ou outras. Neste caso, a hipótese é de que a mensagem exprime e representa o emissor.

Para dizer o quê? Neste momento o pesquisador faz um esforço duplo: entender o sentido da comunicação, como se fosse o receptor comum, descrevendo o que ocorre no conteúdo da letra, assim como, a explicação do motivo pelo qual este fenômeno acontece desta maneira. A interpretação deverá ir além do conteúdo visível dos documentos, pois, conforme indicado anteriormente, interessa ao pesquisador o conteúdo latente, o sentido que se encontra por trás do imediatamente apreendido.

Com que finalidade? Esta pergunta aponta para a análise do conteúdo das letras, por meio da geopoética destacando aspectos da paisagem natural, assim como sua relação com a identidade.

SEMENTE – DOROTY MARQUES

5.1 Canção Cansada

Compositor: Paco Bandeira

Cantora: Doroty Marques

“Canção cansada/balada triste/que não se apaga/que não desiste/Canção que inunda/canção que alarga/que me transporta/na madrugada/Canção amiga/canção aberta/por mim lançada/na estrada certa/desamparada sem alegria/desencantada da poesia/Raios de sol que ninguém vê/lição de amor/que ninguém lê/grito de dor/que só se tem/quando nos dói/ Canção isenta/de bem viver/cantiga pobre/antes de nascer/Cantiga povo/povo amarrado/pelo presente/pelo passado/Balada triste/canção

amiga/canção cansada/canção cantiga/serás trocada/pela ironia/hei de cantar-te/com alegria”

Quem fala?

Considerando que a mensagem da canção exprime e representa o emissor, neste caso, quem fala é a intérprete Doroty Marques, e o compositor, o português Paco Bandeira (1945) considerado um dos maiores representantes da música popular em seu país. Ambos viveram um período de ditadura e opressão das classes populares, deixando marcas nos temas de suas canções, especialmente em *Canção Cansada*. Devo lembrar que durante quase todo o período da ditadura militar, órgãos do poder exerciam uma aberta e rigorosa fiscalização, acompanhada de forte censura e até de repressões e prisões, sobre os meios de comunicação de massa, sobre as instituições educacionais (especialmente universidades) e sobre todas as artes. Livros, peças de teatro e músicas eram objeto de censura, algumas vezes sobre letras em que parecesse haver uma mínima conotação de contestação ao regime ou de apelo a alguma forma de resistência.

Para dizer o quê?

“Canção cansada/balada triste/que não se apaga/que não desiste”. *Canção Cansada* representa simbolicamente o povo infeliz: “*cantiga povo*”, e a persistência tanto da canção quanto do povo em não deixar que desapareçam as esperanças, não renunciem a seus propósitos e não se rendam. Neste sentido, traçamos aqui uma aproximação entre as noções de paisagem para compreendermos a permanência ou a emergência das formas musicais, em diálogo com a identidade territorial.

A música aparece como um modo de governança territorial, ao revelar ser um dos recursos políticos usados por aqueles que foram excluídos da política tradicional. A música pode servir como uma ferramenta para o desenvolvimento cultural e territorial em áreas fragilizadas, ajudando a recompor o território e sua população. (RAIBAUD, 2008). Desta maneira, compreendemos a razão da canção, embora cansada, não desiste e nem se rende.

“Canção amiga/canção aberta/por mim lançada/na estrada certa/desamparada sem alegria/desencantada da poesia”.

A canção/povo é *amiga(o)* (expressa laços de atenção, simpatia e ternura pelo outro), é *aberta* (oferece uma saída, uma solução). O cantor a *lança* (faz brotar; faz germinar) na *estrada certa* (na direção/rumo/rota correta e/ou na ocasião favorável e oportuna). Mas as dificuldades dessa caminhada são expressas na canção: a estrada é largada/abandonada, infeliz; e quebra o encanto do entusiasmo criador, da inspiração, daquilo que desperta o sentimento do belo. De modo geopoético, a canção parece possibilitar, mesmo nas adversidades, que a estética/o encanto/a graça/ o atrativo/ e o que há de elevado ou comovente nas pessoas ou nas coisas, venham ser esboçados, tanto quanto à possibilidade de sua conceituação, como quanto à diversidade de emoções e sentimentos que o belo suscita no homem.

“Raios de sol que ninguém vê/lição de amor/que ninguém lê/grito de dor/que só se tem/quando nos dói/ Canção isenta/de bem viver/cantiga pobre/antes de nascer”.

Nenhuma pessoa enxerga o brilho da canção/povo e aprende sua lição de afeição/afeto/amizade/dedicação/ternura. A canção/povo é um brado de sofrimento e aflição, experimentado somente por aqueles que sofrem a sua ação. A canção exime/dispensa/desobriga o gozo e o prazer de viver daqueles desprovidos de posses, antes mesmos deles virem ao mundo. “Canção cansada” é uma via de mão dupla, pois reflete e é refletida, e é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, povo-cantiga.

A letra dessa canção vale-se de uma abordagem simbolicamente crítica que acrescenta uma nova dimensão à construção social das identidades por meio da música. Neste caso a simbologia da letra é ao mesmo tempo um recurso poético do dizer entre metáforas, mais do que como uma notícia e, por outro lado, um recurso comum nos anos de ditadura, destinado a “dizer sem falar” diretamente. Seria de fato interessante uma pesquisa que analisasse os vários recursos de uma fala musicada que refletia a situação de abandono e opressão do povo sem a dicção explícita de um manifesto político. Em sua dupla condição de oprimido social e historicamente ao longo de séculos, e agora rigorosamente controlado pelos poderes da ditadura militar,

estamos diante de um povo que na mesma medida em que é exilado de seu tempo (impedido de viver com liberdade o seu agora), exila-se também de seus espaços: não só não possui a terra em que trabalha ou a fábrica de que é operário, como sequer pode reunir-se em qualquer espaço para livremente compartilhar suas ideias e ações.

Este fato nos faz remontar à seguinte citação.

A partir da conferência *The Place of Music* em 1993 organizado pelo Instituto de Geógrafos Britânicos surge uma renovação em direção as abordagens mais críticas no estudo geográfico da música. Já havia passado mais de dez anos de um dos momentos mais importantes da virada cultural na geografia anglo-saxão, a partir da crítica que James Duncan (1980) faz à geografia cultural saueriana no artigo “O supra-orgânico na geografia cultural americana”. Nesta corrente de estudos é que ganhou notoriedade a geógrafa singapurense Lily Kong (1995). (PANITIZ, 2012)

Neste sentido, Tuan (1983) afirma que um espaço só se transforma em lugar na medida em que adquire definição e significado. Porém, é necessário compreender que lugar é um reflexo dos recursos materiais e imateriais, naturais e humanos, e que tais elementos constituintes da paisagem podem determinar nosso sentido de lugar. O traço de afeição e identificação remete à força do sentimento, do reconhecimento e da percepção das paisagens. (ROCA E OLIVEIRA, 2002)

A letra da passagem acima reúne e resume com uma bela simbologia toda a negatividade que gera no povo o cansaço da canção. A canção-povo nega tudo o que entre tempos e espaços compartilhados deveriam realizar em plenitude a sua vida: Um sol que se veja e viva, a lição de amor que se aprende, partilhe e a ausência da dor que obrigue ao seu grito, a canção que afirme o bem da vida, a cantiga fecunda enquanto nasce e segue esperançosa.

“Canção que inunda/canção que alarga/que me transporta/na madrugada”.

A identificação do sujeito com o conteúdo da música é produzida pelo poder de êxtase e enlevo de “*Canção Cansada*”, que se alastra e propaga-se na madrugada. Percebemos ao longo da canção que esse sujeito é um cantor. Este laço de pertencimento e identidade proporcionado pela canção o transporta/conduz a um espaço imagético. Neste caso a música se configura como um construtor de imagens regionais, ou seja, como uma das formas propostas por Raibaud para estudar a relação música-espço. O mesmo autor afirma que as noções de paisagem territorial e de espaço, expressas nas formas musicais são elementos importantes para o exercício do interrogar as representações que formam os imaginários territoriais. (RAIBAUD, 2009)

Canção Cansada causa um impacto no espaço por meio de fatores econômicos, políticos, formas culturais e implicações sociológicas, transportando o ouvinte a um espaço imagético/imaginário, a um mundo que busca a simbólica do construir e do possuir um sentido para os mesmos. (NASH E CARNEY 1996). “*Canção Cansada*” produz interações espaciais, ou seja, “migração, conectividade, rotas e redes de comunicação” sendo um exemplo deste tipo de música.

Como a canção representa o povo (*Cantiga povo/povo amarrado/pelo presente/pelo passado*) compreendemos, que o espaço geográfico no qual o cantor é conduzido e que percorre através da canção/povo, revela qualidades ou características culturais. Tais características associadas à paisagem nos informam tanto as eventuais ameaças, quanto as oportunidades que podem reafirmar elementos identitários. (ROCA E OLIVEIRA, 2002). Neste sentido, percebemos a dimensão geopoética, onde o afeto surge fortemente.

“Cantiga povo/povo amarrado/pelo presente/pelo passado/ Balada triste/canção amiga/canção cansada/canção cantiga/serás trocada/pela ironia/hei de cantar-te/com alegria”.

A canção representa o povo encarcerado/atado/amordaçado/ pelo tempo atual e pelo tempo que passou. Com tal consciência, o cantor expressa a sua ironia/deboche/sarcasmo/zombaria ao cantar com contentamento/exultação/júbilo/regozijo a cantiga que representa o povo. Um povo amistoso, porém infeliz e exausto, amordaçado pelo presente e passado, do qual ele é parte.

A cantora, ao expressar a sua ironia de cantar com alegria a canção/povo sofrido/encarcerado, clama pela justiça/integridade/retidão/ honestidade. É quando ela

cria espaços de contentamento/alegria e, ao mesmo tempo, de contestação/antagonismo. Em função dessa constatação, com Raibaud podemos afirmar que “a música protesta contra as injustiças do mundo ou cria ainda mais alienação. A música pode ser uma ferramenta de controle do imaginário social ou pode ser libertadora, ao construir espaços de esperança e resistência”. (RAIBAUD, 2009, p.2)

“*Canção Cansada*” surge como um simbólico leme, como uma direção por meio da qual o povo exerce sua soberania sobre o seu território. Ela é também uma das saídas políticas utilizadas por aqueles que foram excluídos. Excluídos também de territórios de sentido, pois proibidos de sequer dizerem “a sua palavra”. Além disso, a música “pode servir como ferramenta para o desenvolvimento cultural e territorial em áreas fragilizadas, ajudando a recompor o território e sua população”. (RAIBAUD, 2009, p.2)

“Canção Cansada” também aponta para um enfoque mais crítico no estudo geográfico da música, sobrepondo uma inovação à constituição social das identidades por meio da canção. (PANITZ, 2012).

A música “canção cansada” traduz um contexto social de forma a compreender tanto a identidade espacial quanto os espaços de referência identitária. Assim, podemos dizer com Raibaud (2009), que a música é um indicador geográfico e um elemento apto a descrever e decifrar realidades espaciais.

Neste sentido, o compositor é um intérprete da condição dos espaços, que ele percebe e representa, pois o estudo das suas representações tem muito a ver com os processos sociais e culturais que constroem uma identidade. (PANITZ, 2012). Identidade entendida como a dimensão individual que não se separa da dimensão social por meio das práticas cotidianas, das quais a música faz parte. Coaduna-se com essas reflexões Raibaud (2009) ao ressaltar:

O artista é um portador da cultura coletiva e seus significados espaciais, mas ele pode alterá-los também: “se pode considerar desde esta perspectiva que a música é parte da esfera ideacional (Godelier, 1992), na qual o homem tem a capacidade de construir o mundo material que o rodeia com ideias, e por extensão e por aquilo que nos interessa, com a linguagem e objetos musicais” (RAIBAUD, 2009).

Com que finalidade?

A intenção dessa canção pode ser pensada como uma denúncia de um povo encarcerado, atado, silenciado, e mesmo amordaçado entre o tempo atual e o tempo que passou. Com tal consciência a cantora e o compositor expressam de forma crítica sua ironia/deboche/sarcasmo/zombaria, ao cantarem com contentamento/exultação/júbilo/regozijo, a cantiga que representa o povo. Um povo amistoso, porém infeliz e exausto, amordaçado pelo presente e passado e do qual ele é parte. Os artistas, ao anunciarem suas ironias ao cantarem com alegria a canção/povo sofrido/encarcerado clamam pela justiça/integridade/retidão/honestidade/, criando espaços de contentamento/alegria e, ao mesmo, tempo de contestação/antagonismo.

Essa canção possui o intuito de anunciar a geopoética da vida, no sentido de sentir afeição, apego, dedicação, ternura e apreço pelo povo, e explicitar identidades territoriais. Percebo que a canção entrelaça aspectos da identidade e da existência humana, assim como a sua relação com a natureza social.

Canção Cansada aborda uma dimensão espacial mais ampla ao considerar a música como representante do povo e de toda uma nação território. Claro, a interpretação que fazemos não cabe em uma análise mais direta e quase “positivista”. No entanto, ela toca o limiar entre uma abordagem fenomenológica (talvez aqui mais no sentido de uma “fenomenologia do devaneio” de Gaston Bachelard). Ela cabe em um olhar mais aberto e sensível, na medida em que, busca justamente nas entrelinhas do que se diz quando se canta: os sentidos simbólicos, as coisas mais insinuadas do que claramente ditas. O que, na verdade, é algo essencial na linguagem da arte - e nisto também ela se diferencia da ciência - como é algo que toma um novo significado em tempos de regimes fortes, ditatoriais, que obrigavam artistas de todas as ramas a buscarem em metáforas e em entrelinhas simbólicas o dizer para ser entendido justamente o que dito diretamente seria proibido, reprimido. (MOREIRA, 2007)

5.2 Eterno Como Areia

Compositor: José Maria Giroldo

Interprete: Doroty Marques

“Eu vim da paineira do cerrado/Da cascata e da cachoeira/Vim do campo esverdeado/E da estrada só poeira/O meu sangue de caboclo/E meu peito avarandado/Meu olhar alcança pouco/Vagalume em céu fechado/Eu sou o sertão em coivara/tenho o sangue de água clara/escorrendo em meus riachos/No remanso do meu peito/A viola arranja jeito/E o amor despenca em cachos/Sobre os pastos e caminhos/Quero se o algodão/branco como o coração/Do caboclo quando canta/Ser a foice do arado/E rasgar seu chão suado/Ser seu braço quando planta/A semente seu destino/E então ser a calma do regato/E o canto da araponga/Ser a cor verde do mato/E viola em noite longa/E morrer no meu lugar/Ser viola em noite longa bis/E voltar no amanhecer/Ver meu povo pela estrada/Pés batendo no areião/Ser seu sangue e sua enxada/E morrer no seu lugar/Ser seu peito e sua armada/E morrer no seu lugar/Ser seu sangue e sua brigada”.

Quem fala?

A seguinte fala define José Maria Giroldo “Um músico que é um pouco matemático e um pouco engenheiro”. O artista é professor de matemática, física e sócio fundador do “Grupo Educacional Equipe do Colégio Equipe de São Paulo”. É também, engenheiro civil projetista e construtor. Como músico, compositor e ator ele é responsável pela coordenação e direção musical do “Teatro Popular União e Olho Vivo” por mais de 36 anos. Suas canções foram gravadas por Doroty Marques, Dércio Marques e Diana Pequeno, entre outros

Artistas.⁵⁷

57 Pode ser visto no site: Disponível em: <<https://www.linkedin.com/pub/jos%C3%A9-maria-giroldo/25/219/a09?trk=pub-pbmap>>. Acesso em: jun/2015

Para dizer o que?

“Eu vim da paineira do cerrado/Da cascata e da cachoeira/Vim do campo esverdeado/E da estrada só poeira”. Neste primeiro verso da música o que se ouve é a beleza da origem do ser; da existência a partir do germe/da semente e do lugar do nascimento - a primeira referência que cada um tem no mundo. Tal beleza de origens é destacada em contraste com a *estrada*, que representa o movimento sobre a terra seca e pulverizada, a secura do caminho, a adversidade da vida. **“O meu sangue de caboclo”.** O *sangue* representa a origem/a família/a prole; e o *de caboclo* significa originário da mistura de branco com índio. Este termo carrega características identitárias de toda uma história do nosso território brasileiro, pois conforme, Raibaud (2009) processos de mestiçagem são projetados no espaço por meio das noções de território e espaço expressas nas formas musicais.

“E meu peito avarandado/ Meu olhar alcança pouco/Vaga-lume em céu fechado”. O peito representa a alma/o coração/o espaço interno que, no entanto, se abre e se lança para o lado de fora através de um avarandado. Um espaço interior que é transformado em varanda/espaço aberto/ em oposição à paisagem, cuja abrangência é escassa/insuficiente como pequeno lume no firmamento. Isto nos remete a Milton Santos, quando ele lembra que “tudo aquilo que nós vemos, o que a nossa visão alcança é a paisagem”. (SANTOS, 1996). No entanto, trabalhando aqui não com algo visual, como seria a obra de um pintor de paisagens, lidamos com imagens através de letras, e não das próprias imagens.

Assim, as paisagens, os cenários, os espaços-e-lugares e os territórios que temos diante de nós são uma narrativa. É uma enunciação em que por meio da palavra um lugar interior (o coração de uma pessoa em seu corpo, ou mesmo a memória que alguém tem de uma paisagem perdida no tempo) alterna-se com a descrição através de palavras cantadas com/como paisagem de fato existente entre mundos da cultura e da natureza.

“Eu sou o sertão em coivara”. O *sertão* é o lugar onde os sertanejos nascem, moram, trabalham e realizam as suas atividades cotidianas. É a primeira referência que o sertanejo tem no/do mundo. O *sertão* representa a origem do ser ligado a uma multiforme região agreste. Sertão possui no Brasil as mais várias conotações, indo desde os sertões florestados da Mata Atlântica no Paraná e em São Paulo, passando

pelos “sertões roseanos” do Norte de Minas, até os sertões áridos do Nordeste, para além do “agreste”. Áreas amplas e secas de caatinga; zonas pouco habitada, distantes das povoações ou das terras mais cultivadas, e lugar onde perduram tradições e costumes ainda antigos.

Neste sentido, a letra de *Eterno como Areia* aborda as dimensões espaciais mais amplas do sentir (a paisagem do sertão, um mundo-natureza). *Coivara* envolve restos ou pilhas de ramagens não atingidas pela queimada na roça, sobre a qual se deitou fogo, e que se juntam para serem incineradas a fim de limpar o terreno e adubá-lo com as cinzas, para uma lavoura. Assim, o *sertão em coivara* simbolicamente significa um lugar muito seco, mas que será cultivado e desenvolvido para sustentar a vida, o trabalho e as ambições das pessoas que lá vivem. Aqui lembro como Claval (1999) atribui ao homem a possibilidade de tomar em suas mãos o seu destino, assim como a responsabilidade de transformar a paisagem (o *sertão em coivara*), demonstrando um cuidado ao olhar os sistemas culturais integrados aos elementos naturais da paisagem.

Portanto, o *sertão em coivara*, mesmo quando referido a um momento de ação destruidora da natureza, de algum modo representa uma paisagem humanizada não só por meio de uma ação humana, como por um modo de pensar: pelo modo que o sertanejo a sente e a simboliza em suas relações. Deste modo, a canção também simboliza uma associação íntima entre a identidade do sertanejo e o seu lugar de origem, entre o saber e a natureza.

“Tenho o sangue de água clara/escorrendo em meus riachos”. O sangue representa a sua origem identitária; Água clara representa aquilo que é essencial à vida. O sangue de água clara representa a sua ascendência/estirpe/raiz/tronco que é absolutamente necessária/indispensável à vida e a constituição da identidade. *Escorrendo em meus riachos* parece representar a sua origem fluindo em sua identidade/paisagem (*riachos*).

“No remanso do meu peito/ A viola arranja jeito/ E o amor despenca em cachos/Sobre os pastos e caminhos”. Na paz/sossego/tranquilidade do coração do sertanejo, a viola se amolda/adapta/acomoda/habitua-se e o amor/a afeição/benevolência/o carinho/cuidado/desvelo, manifesta-se em um conjunto de flores ou frutos pendentes sobre a paisagem (*pastos e caminhos*). Mais do que em outros momentos da música, uma bela intercomunicação entre paisagens interiores (o

remanso do meu peito), ações naturais simbolizadas (*e o amor despenca em cachos*), com, finalmente, espaços geográficos naturais construídos pela ação humana (*sobre pastos e caminhos*).

Um momento em que um olhar vindo da geografia, ou amplia as perspectivas do seu “objeto de estudo”, ou se limita apenas a “ver e considerar” apenas o que poderia ser concretamente geográfico na letra da música (*pastos e caminhos*) ou, em um salto mais ousado, consideram como de seu campo, fenomenologicamente, todas as dimensões da passagem acima.

Pois entre a simbologia da geograficidade do corpo (*o remando do meu peito*) e o “afeto biologisado” (*o amor despenca em cachos*), e, finalmente, um espaço composto de opostos (*o pasto* em que presos os animais permanecem e o *caminho*, por onde, livres, viajam), tudo enfim se funde como territórios, paisagens e seres que uma sensível geopoética poderia compreender.

“Quero ser o algodão branco/ como o coração do caboclo/ quando canta/ Ser a foice do arado/E rasgar seu chão suado/ Ser seu braço quando planta/A semente seu destino/Ser a foice do arado/E rasgar seu chão suado”. A cantora do sertão deseja ser como o *algodão* (alvo, macio e entrelaçado) que reveste o coração (o espaço interno do caboclo), quando canta. O cantador sertanejo almeja ser um instrumento – *a foice do arado* - para colher o que foi cultivado por ele mesmo (*o arado*), rasgando/abrindo o seu *chão/lugar*, que custou muito suor, trabalho e esforço. O cantor do sertão “*quer ser seu braço quando planta*”, criar semear/disseminar/ “*a semente seu destino*” e criar o seu próprio destino/fortuna/sina, o seu *lugar*. Neste momento um corpo (*de mulher, presumivelmente*) torna-se o território simbólico sobre o qual, entre opostos: o algodão e o arado, mas também o braço que ara para semear na subjetividade de um *chão suado*.

“E então ser a calma do regato/E o canto da araponga/Ser a cor verde do mato/E viola em noite longa/ E morrer no meu lugar”. O sertanejo ao plantar/(re)criar/ seu próprio destino, seu *lugar*, quer se identificar com o mesmo. A estrofe agora fala de desejos, e ele sonha ser não apenas como a natureza, mas indivisivelmente ela própria. *A calma do regato, o canto da araponga, a cor verde do mato*. O que nos remete a cantigas indígenas em que mais do que apenas uma metáfora da natureza (ser como algo) há o desejo da metonímia (ser a). E depois, apenas depois, ele ascende (ou

descende) *da natureza à cultura e deseja ser viola em noite longa, e morrer no meu lugar de origem.*

O fato de o sujeito afeiçoar-se e se identificar com o sertão, nos remete à força do sentimento, do reconhecimento e da sensação de pertencimento do lugar, ao ponto dele desejar morrer no sertão, no *espaço* onde nasceu. Assim, o sertão transforma-se em *paisagem/lugar/identidade*, na medida em que alcança (conquista) demarcação (definição) e significado/sentido, conforme Tuan (1983).

O sertão também pode ser considerado um *território* trabalhado, transformado e usado, por refletir sentimentos de ser chão (paisagem) além de ser identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. “Sou de onde eu nasci”, diz um dos personagens de João Guimarães Rosa. A questão da identidade de um território e de suas manifestações artísticas tem a ver com o cruzamento de distintas espacialidades, conforme Lèvy: “Deparamo-nos com interfaces complexas entre redes e territórios, entre diferentes regiões, sobrepostas parcialmente, e suas co-espacialidades”. (LÉVY, 1999, p. 25 apud PANITZ, 2012a). A observação de Lévy (1999) é importante, pois aborda uma questão que não só nos inícios do século XX, mas que, sobretudo hoje, expressa cada vez mais a condição contemporânea do espaço, onde diversas espacialidades e territorialidades se entrecruzam. (PANITZ, 2012a).

“E voltar no amanhecer/Ver meu povo pela estrada/Pés batendo no areião/Ser seu sangue e sua enxada/E morrer no seu lugar/Ser seu peito e sua armada/E morrer no seu lugar/Ser seu sangue e sua brigada”. O cantor do sertão, ao (re)criar a sua paisagem poderá voltar em um outro dia e se ver *batendo os pés* (insubmisso/resistindo/rebelando-se) *na estrada do areião*. Assim, com Santos (2002, p.10) *consideramos a estrada* (direção; rumo; rota e/ou modo de proceder; caminho moral; meio ou expediente para alcançar algum fim) *do areião* do sertão; a paisagem anunciada pela cantora de *canção de areia* é também “território usado”, ou seja, o lugar acrescido da identidade. Um *território usado* é o *chão mais a identidade*. “A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O *território* é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida”. (SANTOS, 2002, p. 10).

As estrofes acima sugeriam apenas um vago caminho, mas ela são agora a estrada – o caminho + o povo que por ela caminha – e, assim, um sentido antes “natural” ganha um significado de história. Simbolicamente tudo parece indicar que um povo, o “meu povo” não caminha a esmo, nem por caminhos de servidão, mas bate os pés na estrada e por ela sente ter uma identidade, indo em busca de seu destino.

O cantor do sertão será *seu sangue* (família/geração/prole/ origem/ascendência) e sua *enxada* (seu próprio ganha-pão/profissão); sendo também sensivelmente o seu peito (coração/alma/espírito) e a *sua armada* (façanha/feito/proeza/luta); constituindo *seu sangue* (sua família/prole/geração) e *sua brigada* (defesa/amparo); e, como uma síntese de encontros e de doações, como uma remota e simbólica mensagem cristã dos evangelhos, o cantor se oferece *para morrer no seu lugar* (ambiente/espço/sítio de origem).

Com que finalidade?

A mensagem contida na letra de *Eterno como Areia* tem por fim anunciar o lugar de nascimento e a perfeição da origem do ser, ou seja, a natureza em oposição à desumanidade e crueldade da vida social. Sobretudo a vida de um povo que se supõe viver em uma condição servil. A mensagem é expressa principalmente por meio de metáforas. Elas consistem na transferência de uma palavra para um âmbito semântico que não é o do objeto que ela designa, e que se fundamenta numa relação de semelhança subentendida entre o sentido próprio e o figurado. Como exemplo: “*E meu peito avarandado/ Meu olhar alcança pouco/Vaga-lume em céu fechado*”.

Trabalhar a geograficidade desta canção tem como finalidade considerar as subjetividades a ela inerentes e as suas particularidades, negligenciando desta forma sua inegável capacidade de dialogar com os processos de construção e apropriação dos espaços. (MAIA, 2013). Afinal, supõe-se que o *meu povo* de que fala a letra da música é ainda um povo rural. São pessoas e famílias que vivem da terra, habitam um território e transitam entre espaços (os da natureza não socializada) e lugares (os da natureza socializada, como a floresta transformada em pasto, e os das habitações humanas) – por meio de

estradas. Não apenas caminhos que estão dispostos de forma física, mas rumos por onde se transita, em busca de uma identidade territorial.

Canção de Areia aborda a música no plano das manifestações tradicionais, e sua importância para a constituição territorial e identitária do sertão. “Canção de Areia” clama por um caráter sertanejo para analisar a relação entre a criação musical - o lugar - o território - a paisagem e revela a dimensão espacial da música e do canto consideradas práticas populares da região do sertão.

Considero significativo o pressuposto de que o homem, assim como a cantora do sertão da canção “Eterno como Areia”, altera a paisagem imprimindo nela os seus modos de expressão, os seus desejos e os seus sonhos, assim como, as suas perspectivas sociais e técnicas para transformá-la. O conceito de paisagem relaciona-se também com uma concepção filosófica do mundo desenvolvida desde o romantismo, no qual o homem se reconhece como parte da natureza, devendo vivenciá-la em sua grandeza intocável (se possível) e enaltece-la.

Da mesma maneira como em *Canção Cansada*, em *Canção de Areia* a cantora do sertão é uma portadora da cultura coletiva e de seus significados espaciais, mas ela pode transformá-los na medida em que a música permite a construção de ideais. Ideais através dos quais o homem é capaz de edificar o mundo por meio de ideias, assim como, por meio da arte musical e da linguagem. Portanto, *Canção Cansada* como *Canção de Areia* são bons exemplos da arte como sendo um indicador por meio do qual características da cultura predominante representam a imagem que o povo tem de si.

As canções recriam uma possibilidade de conhecimento geográfico. Assim, trazemos novamente a lembrança de que a territorialidade sertaneja está particularizada na obra do compositor. E sendo assim: as ações do dia-a-dia sertanejo seja o lúdico ou modo de habitar constituem a paisagem do espaço sertanejo, portanto bem representada e recriada na letra de *Canção Cansada* e *Canção de Areia*.

5.3 Vento Vadio

Compositor: Sérgio Sá

Cantora: Doroty Marques

“Vento vadio me conta/Quantos rostos já beijaste/Quantos sóis aliviaste/ Com ter corpo fugidio/Quantos cabelos, amigo, /Teu sopro não revirou/Quanto balão, papagaio/Areia e cheiro de flor/Tantas canções de lamento/Tantas cantigas de amor/Vento vadio me mostra/Como seguir teu caminho/Como escorrer nos teus braços/Abraçando teus moinhos/Quem te julga vagabundo

Não te percebe guerreiro/Rasgando mares e chuvas/Transformando o mundo inteiro/Quisera ter tuas asas/Num passo de carreteiro”

Quem fala?

Iniciamos a apresentação de Sérgio Sá com fragmentos do programa *Arte do Artista* apresentado por Aderbal Freire-Filho, quando ele inicia com uma reconstituição histórica. O programa revive uma cena real, acontecida na década de 1970, quando um locutor de rádio sabatinou musicalmente, pelo telefone, um menino prodígio de apenas dez anos, que não só sabia tudo sobre a Música Popular Brasileira (MPB) como ainda tocava as músicas ao piano. Cinquenta anos depois, Sérgio Sá, o tal garoto precoce, é recebido por Aderbal Freire-Filho no programa, para contar como se transformou no talento que é hoje⁵⁸.

Músico, tecladista, cantor, compositor, arranjador, produtor, maestro, escritor e palestrante, Sérgio Sá⁵⁹ iniciou sua carreira na adolescência cantando baladas de rock em inglês, no início da década de 1970. Nessa época, adotava o nome artístico de Paul

58. Pode ser visto no site: Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/artedoartista/episodio/sergio-sa-um-prodigio-da-mpb>>. Acesso: jun/2015

59. Pode ser visto no site: Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/sergio-sa/dados-artisticos#380952543331_63064>. Acesso: jun/2015

Brian e lançou em 1973 três compactos pela Top Tape. Logo depois, assumiria os teclados do grupo de rock paulistano Joelho de Porco, permanecendo nele até 1976.

Vale ressaltarmos, que no final da década de 1970, Sergio Sá, ao lado de Dércio Marques, Saulo Laranjeira, Eunice e Priscila Ermel constituíram um grupo denominado “Cantochão”, na capital paulista. No Jornal da Republica (1979) encontramos a seguinte citação “Cantochão dá uma aula de bumba meu boi embolada, com muito bom humor”⁶⁰.

O artista tem mais de 300 canções gravadas por nomes importantes da MPB, entre eles, Roberto Carlos, Simone, Tim Maia, Chitãozinho e Chororó, Fábio Júnior. Sérgio Sá já dividiu o palco com artista celebres dentre eles Steve Wonder (que tem algo em comum com Sérgio Sá: os dois são cegos), Gilberto Gil, Hermeto Paschoal, Zé Rodrix, Luiz Tatit dentre outros. O ator Marcos Frola o considerou como referência para a criação do personagem cego Pedro Jatobá da novela global “América”.

“Tentar realizar os sonhos é missão de vida da humanidade”, essa fala de Sérgio Sá explica o motivo de ele ter composto a música “Quero Sonhar”⁶¹ e expressa uma particularidade em relação aos seus valores e ao universo semântico presente nas letras de suas canções.

Para dizer o quê?

“Vento vadio me conta/Quantos rostos já beijaste/Quantos sóis aliviaste/Com teu corpo fugidio/Quantos cabelos, amigo/Teu sopro não revirou/Quanto balão, papagaio/Areia e cheiro de flor/Tantas canções de lamento/Tantas cantigas de amor”. O vento é o ar em movimento, fenômeno ocasionado, sobretudo, pelas diferenças de temperatura (e, portanto, de pressões) nas várias regiões atmosféricas. O vento é um fenômeno da natureza inserido no espaço geográfico, o espaço transformado pelo homem. Logo, simbolicamente ele pode ser transplantado de um acontecer climático da natureza para um sujeito humanizado, a

60 Pode ser visto no site: Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:IWpXnT3Wk70J:memoria.bn.br/docreader/WebIndex/WIPagina/194018/689&hl=pt-BR&gl=br&strip=0&vwsrc=0>>. Acesso: jun/2015

61 Pode ser visto no site: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=etjY0d2nWCo>>. Acesso: jun/2015

ponto de dialogar com os homens e sentir e comportar-se de algum modo como eles. Tal como os irmãos Marques, em boa medida de suas vidas *o Vento vadio* é aquele que leva uma vida errante. Uma vida que vagueia pelo mundo-espaco, que é nômade, andeja. Assim, o tema viagens pelos mundos: ir, ficar, partir e voltar pode ser identificado nesta canção, na medida em que o vento é nômade e vagante, tal como sujeitos humanos igualmente errantes, ele transita entre vidas, ele beija os rostos, alivia o sol, revira os cabelos, solta papagaios e balões, leva e traz canções de lamento e de amor.

“Vento vadio me mostra/Como seguir teu caminho/Como escorrer nos teus braços/Abraçando teus moinhos/Quem te julga vagabundo/Não te percebe guerreiro/Rasgando mares e chuvas/Transformando o mundo inteiro/Quisera ter tuas asas/Num passo de carreteiro”. No momento seguinte o vento deixa de ser o sujeito-errante que vaga, e passa a ser um potencial mestre de vida. O compositor pede ao vento que o ensine a ser como ele. O autor e a intérprete da canção desejam seguir os caminhos do vento, abraçando a paisagem, e afirmam que o julgamento sem conhecimento de causa encobre a verdade: *Quem te julga vagabundo/Não te percebe guerreiro*.

O *vento guerreiro* é audaz, corajoso, destemido. Com a sua firmeza oferece ao mundo, ao espaço geográfico uma nova forma, tornando-o diferente: *rasgando mares e chuvas, transformando o mundo inteiro*. Podemos pensar que o vento é a própria metáfora de como os seres humanos deveriam ser – e isto é forte no imaginário dos irmãos Marques. Aparentemente errantes são na verdade, transeuntes cheios de propósitos e que ora vagam, ora se fixam por algum tempo em algum lugar. E que tanto na errância quanto na permanência, de imediato assumem compromissos, estabelecem laços, definem e partilham propósitos de uma vida humana digna e de uma natureza mais do que apenas preservada. E a música, e o cantar são a “arena de guerra” de quem compõe e canta.

A letra de “*Vento Vadio*” ao abordar o “*mundo inteiro*” expressa uma dimensão espacial mais ampla. O compositor deseja possuir e usar as asas do vento para se expandir e viajar rápido como o condutor de transporte de carga: “*vento vadio me conta/vento vadio me mostra/ quisera ter suas asas/Num passo de carreteiro*”.

Com que finalidade?

No caso de “Vento Vadio” o compositor e a intérprete aspiram possuir as asas do vento e aprenderem com ele a ousarem voar, para se expandirem e fluírem no ritmo do mesmo vento. Eles querem seguir os caminhos do vento abraçando a paisagem. Eles desejam ser como o vento: guerreiro, audaz, corajoso, destemido, firme e sem medo. Lembramos que não é apenas nesta música, mas em muitas outras de vários estilos e época, em que o vento é associado não somente à errância, mas a uma missão de elo, de comunicação, de transporte (houve um tempo, em que viajar pelo mar dependia do vento). E, assim, o vento é ao mesmo tempo um guerreiro indomável e um comunicador entre pessoas e povos.

Tal como lembramos antes, percebemos, pela trajetória de vida tanto de Sérgio Sá, como de Doroty Marques que eles, como na canção “Vento Vadio”, desejam ser guerreiros, audazes e sem medo, assim como o vento. Considerando a carreira consolidada desses dois artistas, podemos dizer que eles alcançaram seus sonhos de serem metaforicamente como o vento. Não o vento que vem para destruir – a não ser destruir o mal através de uma contra-mensagem em nome do bem – mas o que erra e viaja para estabelecer laços e aproximar destinos.

“Vento Vadio” liga a música com conceitos geográficos como percepção ambiental, narrativas de imagens de distintos lugares, assim como aspectos da existência humana e sua relação com o mundo e com a natureza. Esta canção é utilizada também com um interesse geográfico, através de considerações na interface com o simbólico, o significado e os valores, conforme Kong (1995).

Na canção “Vento Vadio” a música se configura como um construtor de imagens do espaço geográfico (espaço transformado pelo homem); da paisagem (porção do espaço, que pode ser vista e sentida); do lugar (espaço do cotidiano com significação), do território (espaço de poder) e da região (espaço transformado).

5.4 João Semente

Compositor do instrumental: João de Castro

Autor do poema: Tejada Gomes

Recitação: Dércio Marques

Adaptação: Dércio Marques

Cantora: Doroty Marques

“Me chamo João/e não tenho mais que minha sombra no mundo/Mas como eu sou João, creio na sombra que tenho.../Aí, onde você a vê, minha sombra é raiz do tempo/Os homens passam e não creem/São tristes e amargurados/Gente sem sonhos e sem João/Entre o céu e a terra, eles seguem e não percebem que/quando passam, eu fico/Sempre daqui pra lá/sou João da terra e basta/A terra se chama João/porque é meu sangue que anda!/À nós, no mundo, nos deixaram não mais que quatro letras/apenas as necessárias para dar nome à esperança/Mas acontece que quem semeia e sonha/não se sustenta aqui de palavras/Eu sou João esperança/entre semente e semente/vou desfolhando as pétalas/de dona Joana alegria/e o dia em que fazamos parceria/ Que festa vai ser a vida!”. (SEMENTES. Recitado por Dércio Marques)

Quem fala?

Dércio Marques adaptou o poema *Coplera de Juan*, de Tejada Gomes, transformando-o nessa canção “*João Semente*”, que é interpretada por Doroty Marques. Mais uma vez, Dércio Marques recria uma associação entre poesia e música intensificando essa parceria.

Poeta, letrista, escritor, orador e político Armando Tejada Gómez nasceu em 1929 em Mendoza, na Argentina e faleceu em 1992 com 63 anos, em Buenos Aires. Sua família era de descendentes de huarpes, trabalhadores rurais muito pobres. Ele foi o penúltimo de 24 irmãos, e perdeu o pai aos quatro anos, sendo criado por uma tia que

o ensinou a ler. Quase não ia a escola e começou a trabalhar aos seis anos de idade, como vendedor de jornal e engraxate⁶².

Sua paixão pela leitura, poesia e suas preocupações com a injustiça social foram despertadas aos quinze anos, quando leu o livro *Martin Fierro*, tornando-se um ativista político. Suas raízes humildes levaram-no a militar na política, com o propósito de estar ao lado dos menos favorecidos. Comprometido em lutar contra as desigualdades sociais, ele usava a literatura para denunciar e dar voz aos “irmãos despossuídos de tudo,” que não podiam expressar publicamente a sua dor. Ele canta o povo latino americano e se irmana com ele.

Tejada Gómez sempre foi contrário às tendências autoritárias do peronismo, e foi perseguido na última fase deste governo (1946-1955). Em 1954, por causa de um relatório que fez sobre o pintor Juan Carlos Castagno, que havia retornado da China envolvido com em sua revolução, Tejada foi sumariamente demitido da rádio sendo proibido de continuar trabalhando como locutor. Simultaneamente o seu nome foi proibido de ser mencionado, quando suas canções eram transmitidas. Após a derrubada de Perón em 1955, Tejada Gomez sentiu-se livre para expressar sem travas o seu pensamento, a sua arte e a sua posição política.

Tejada Gomes declarou que uma de suas ambições era ajudar na inter-relação entre o poeta e seu povo, sem o qual ele não existia, pois o povo é parceiro na marcha para uma terra liberta e é papel do poeta lutar ao lado do seu povo.

Cada obra de arte é um apelo ao outro. A arte tem essa finalidade no sentido estrito da palavra final. O fim da obra de arte é o outro. O que eu quero é incentivar a capacidade de criar. Literatura é uma rebelião permanente. A verdadeira tradição de uma poesia duradoura é que ela lida com assuntos do mundo... Se eu estou em lágrimas por uma gota de orvalho como não estar pela dor humana e por um homem caído... Para mim a poesia é o fato poético duradouro, no qual um homem apreende suas palavras, quer no choro e no ver chorar, ou quando você voar e for voando... (GOMEZ, 2000)⁶³

62. Pode ser visto no site: Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Armando_Tejada_G%C3%B3mez> Acesso: jun/2015. <http://actaliteraria.blogspot.com.br/2009/12/armando-tejada-gomez.html>

63 Pode ser visto no site: Disponível em: <http://actaliteraria.blogspot.com.br/2009/12/armando-tejada-gomez.html> Acesso em: jun/2015

Percebemos, que tanto o autor do poema, Tejada Gomes, quanto Dércio Marques, que o traduziu, adaptou e declamou, assim como Doroty Marques, que o interpretou, são artistas que possuem em comum o propósito de expressar a dor do outro, a dor da vida e da natureza, e lutar para que essas e outras “dores do mundo” cessem.

Para dizer o quê?

“Me chamo João e não tenho mais que minha sombra no mundo/ Mas como eu sou João, creio na sombra que tenho”. Este verso destaca a consciência de ser uma sombra e simplesmente possuí-la no espaço geográfico - o mundo. Mostra também uma visão crítica em relação à dimensão material, a ilusão do ter. Portanto, ser João é mais importante que possuir bens materiais.

“Aí, onde você a vê, minha sombra é raiz do tempo”. A sombra é raiz (ascendência/linhagem/origem/estirpe/família/tronco) na sucessão dos anos, dos dias, das horas. Sua identidade é análoga à sombra, pois o compositor afirma que a mesma é fruto de suas experiências no tempo.

Os homens passam e não creem/São tristes e amargurados/gente sem sonhos e sem João”. Os sentimentos de tristeza, amargura e ausência de sonhos impedem que as pessoas acreditem no valor da sombra, na presença de João.

“Entre o céu e a terra/eles seguem e não percebem que/quando passam, eu fico/Sempre daqui pra lá/ sou João da terra e basta/A terra se chama João/porque é meu sangue que anda!”. A paisagem descrita entre o céu e a terra aponta para a falta simbólica de percepção das e entre as pessoas, que não permite que elas apreendam a relação dialética entre a terra e João: João é a terra, e a terra se chama João. A identidade de João permanece, porque a terra/chão/solo/território “se chama João” e seu sangue, sua família/prole/geração/existência/vida sempre prosseguem. A analogia entre uma pessoa e uma paisagem, um território, ou mesmo a terra como identidade, seja como o chão sobre o qual se vive e onde se semeia o grão, seja a Terra, como o território-todo da humanidade.

Tal pensamento é bastante comum em músicas tanto de povos indígenas quando de povos de nossas sociedades. A bela imagem: *a terra se chama João/porque é meu sangue que anda*, retrabalha mitos arcaicos quando de uma pessoa, de seu sangue, de seu corpo surge uma fonte de água, surge uma terra, surge todo um planeta. Mais uma vez, lembrara analogia com os evangelhos, quando o sangue de um homem redime não só uma humanidade, como toda a terra em que ela vive.

A canção *João semente* aparece como um determinador das uniões territoriais, ou seja, ajuda a criar laços entre o indivíduo (João) e o território (terra), sejam esses laços mais efêmeros ou mais duradouros. (RAIBAUD, 2009). A canção “João Semente” nos remete aos lugares/símbolos:

Os lugares/símbolos são entes queridos ou merecedores de considerações especiais. Tais envolvimentos, que despontam com a experiência, a confiança e a afeição, denotam intimidade, na acepção da palavra a qualidade do “que está muito dentro” ou o “que atua no interior”, como apontam os dicionários. Os lugares/símbolos, nessa abrangência, são igualmente públicos, compartilhados e forjados por intermédio de edificantes significados. A idéia pode ser reforçada ancorando-se na frase do filósofo francês Gabriel Mareei, reaproveitada por RELPH (1976, p.34): **“um indivíduo não é distinto de seu lugar, ele é esse lugar”**. O lar/lugar/pátria é, ao mesmo tempo, um símbolo de união e conagração. Trata-se de um mundo vivido e filosófico, existencial e coletivo, de enraizamento, lutas e glórias, uma “morada familiar”. (MELLO, 2008) (grifos nossos).

A simbólica concepção de terra lança a interface da identidade com a paisagem (geografia do afeto), no sentido de pensar o sentir afeição, apego, dedicação, ternura e apreço pelo sentido de pertencimento, tal como expresso acima.

“A nós, no mundo, nos deixaram não mais que quatro letras/apenas as necessárias para dar nome à esperança/ Mas, acontece que quem semeia e sonha não se sustenta aqui de palavras”. João da terra e os seus não precisam ser letrados, porque as palavras não alimentam quem semeia e sonha. Em Espanhol “terra” tem cinco letras: “*tierra*”, mas, traduzidas, elas são quatro: “terra” (valendo as letras dos “erres” por uma letra). E bastam elas e o que significam juntas, para nomear não apenas um espaço geográfico, mas um lugar em que o homem-povo habite a sua liberdade.

“Eu sou João esperança/ entre semente e semente/ vou desfolhando as pétalas de dona Joana alegria/e o dia em que fazemos parceria. Que festa vai ser a vida!”. João Esperança e Joana Alegria aguardam o dia em que farão *parceria* e a vida será transformada em *festa*. João, agora associado a uma fecundante Joana, é simbolicamente ao mesmo tempo a terra que acolhe a semente e frutifica, e a semente que se coloca na terra para dar os frutos da vida. A canção *João Semente* ao construir espaços de esperança, alegria e resistência torna-se uma ferramenta libertadora do imaginário social. (RAIBAUD, 2008).

Com que finalidade?

A canção *João semente* traduz uma crítica à alienação dos homens e alerta para a falta de percepção das pessoas, que não permitem que elas apreendam a relação dialética entre a terra e o homem: João é a terra e a terra se chama João. A simbologia arcaica entre uma pessoa e a terra associada à ideia de que não apenas ela é um lugar, mas fecunda toda uma paisagem, reaparece metaforicamente e explicita sentimento de pertença como sendo também a própria paisagem do planeta. João permanece, porque a terra/chão/solo/paisagem/território se chama João, e seu sangue/sua família/prole/geração/existência/vida sempre prosseguem. A canção *João semente* aparece como um determinador das identidades territoriais, ou seja, ajuda a criar laços entre o indivíduo (João) e o território (terra). (RAIBAUD, 2008).

5.5 Caminhada

Compositor: Sérgio Sá

Cantora: Doroty Marques

“Minha história é tão vasta/e tão comprida/que o passado/se emenda no futuro/Posso ter sido um/pássaro uma fonte/um tatu, ou mesmo um fruto maduro/ Muitas armas/me deu a natureza/tantas armas/lutei para conquistar/E esse jogo de força/e de surpresa/me fez nascer/aqui nesse lugar/Tanta coisa eu preciso compreender/prá me tornar caminho e caminhada/que é preciso/mais gente do que eu/que tem muito mais

terra/do que estrada/Que o caminho/não nasce sem ser feito/caminhada não tem/se não se andar/E conforme o chão/E o momento/Aparece outro jeito/de lutar”.

Quem fala?

Sérgio Sá já foi apresentado anteriormente.

Para dizer o quê?

“Minha história é tão vasta e tão comprida que o passado se emenda no futuro”. Nessa estrofe a linearidade da história de vida do compositor é tão ampla e extensa que o ocorrido se liga ao vindouro. No plano de uma sucessividade, a história de vida do autor é vaga, ilimitada. Ele não sabe aonde ela começa e onde acaba – isto é, onde começam e acabam outros espaços-tempos, que estabelecem fronteiras com as dimensões espaciais menores ou mais amplas por onde o compositor/cantor viveu e/ou passou. De outra parte, podemos recordar que este não-saber onde começa uma vida e onde ela acaba, remete a mitos arcaicos reconhecidos, nos quais há uma linearidade que se volta sobre si-mesma e onde começo e fim continuamente se encontram dissolvendo-se um no outro.

Lembro aqui, João Guimarães Rosa (1999) citado por Brandão (2006). Riobaldo, ao referir-se a uma dimensão espacial mais ampla, ou seja, ao sertão diz: “o sertão “está em toda a parte”.⁶⁴ Brandão (2006) ainda complementa: “E não devemos esquecer que depois de cartografar o sertão de muitos modos, o jagunço Riobaldo obriga o escritor João Guimarães Rosa a arrematar: “o sertão é dentro da gente”. Neste caso, compreendemos que, o sertão adquire uma dimensão menor e pessoal, em outras palavras, um espaço com significado, uma paisagem, que existe dentro do nosso interior. E aqui temos o oposto do que analisamos linhas acima. Agora não é uma pessoa que se estende e confunde com um espaço, com a terra, ou com o vento. É um espaço da terra, de uma terra específica que depois de ser descrita em sua geopoética

64 Conforme Brandão (2006) “Está na página 11, no começo do **Grande Sertão: Veredas**, no volume II de: João Guimarães Rosa – Ficção Completa, editado em 1995 pela Editora Nova Aguilar, do Rio de Janeiro. O grifo é do próprio autor. Para que se faça justiça à data, lembro que venho do *Seminário Internacional João Guimarães Rosa – Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile – 50 anos*, promovido pelo Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, celebrado entre 15 e 19 de maio deste ano de 2006”.

no Grande sertão, veredas, acaba por ser situada dentro do ser humano. Quem vive no sertão vive o sertão, pois o sertão onde se vive existe na verdade dentro de quem e daquilo que se vive.

Em outro momento, a geopoética do mesmo autor permite perguntar: como eu habito um lugar? Ele mesmo responde: eu habito como eu sonho, como um devaneio. Eu habito o mundo como um mito que explica o meu real. Eu habito o mundo com a memória, com a minha história. Eu carrego as paisagens de onde eu sou e estou. Eu habito a terra como uma vocação de cultura, ou seja, com representações simbólicas. Este espaço-tempo que eu habito volta-se a um passado e a um futuro como na letra da canção: *“Minha história é tão vasta e tão densa, que o passado se emenda no futuro”*.

Mas existe outro habitar que pensa o futuro imediato e o futuro das gerações. Este habitar é pensar um “agora” introspectivo. Assim, podemos ousar pensá-lo como uma *geopoética* interior. Neste sentido, Brandão lembra que a literatura e a poesia buscam os espaços e as paisagens da natureza por meio das palavras. Essa criação do real torna-se um território poético, onde a palavra e a imagem são dois signos que se apreendem. O real e o imaginário tornam-se um romance universal como em “Grande Sertão Veredas” de Guimarães Rosa. (BRANDÃO, 2005)⁶⁵.

“Posso ter sido um pássaro, uma fonte, um tatu, ou mesmo um fruto maduro”. A possibilidade de ter sido várias espécies no tempo e no espaço surge na estrofe acima. Neste sentido Brandão (2006) lembra que “a literatura assume muitos saberes” trazendo um escrito de Roland Barthes (1995), quando o autor afirma:

Num Romance como Robinson Crusoé, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza à cultura). Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real. Entretanto, e nisso verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto e esse indireto é precioso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis –

65 Este escrito é um fragmento da transcrição de uma aula lecionada pelo Prof. Carlos Rodrigues Brandão, na Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Uberlândia, em 2005. A transcrição foi realizada por Andréa Maria Narciso de Paula.

insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta, semelhante à pedra de Bolonha, que irradia de noite o que aprovisionou durante o dia, e, por esse fulgor indireto, ilumina o novo dia que chega. A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa, ou melhor: ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens. (BARTHES, 1995, p. 18-19).

A citação acima demonstra que a literatura oferece um lugar indireto aos saberes possíveis, saberes não suspeito e ainda acrescenta que ela (a literatura) sabe algo das coisas (acontecimentos/episódios/fatos), que sabe muito sobre os homens, tal como a estrofe analisada.

“Muitas armas me deu a natureza/tantas armas lutei para conquistar/E esse jogo de força e de surpresa/ me fez nascer aqui nesse lugar”. O nascimento e o lugar (espaço do cotidiano) de onde se veio ao mundo são dádivas da natureza (índole do indivíduo/temperamento/caráter). Mas aqui, de uma maneira oposta, um ser não nasce devido a ações de um casal fecundador e do esforço e da dor de uma mãe genitora. Ele nasce, ou renasce de si mesmo. Ele se faz geopoeticamente um ser a partir da luta realizada com as armas dadas por outra mãe, uma mãe universal: a natureza. Nasce e funda uma paisagem por meio, das emoções e conquistas realizadas pelo próprio esforço. Dessa maneira, podemos retomar a ideia de Guimarães Rosa dita de outra convincente forma pelo filósofo francês Gabriel Marcel, e reaproveitada por RELPH (1976). Ela afirma que um indivíduo não é distinto de seu lugar, enfaticamente assegura: ele é esse lugar.

“Tanta coisa eu preciso compreender pra me tornar caminho e caminhada/que é preciso mais gente do que eu/que tem muito mais terra do que estrada”. Para ser um caminho (norte/rumo/destino/direção) e uma caminhada (ação de caminhar) é preciso à união de muitas pessoas que caminhem por uma estrada que atravesse não qualquer terra, mas a terra que elas possuem (um lugar de origem/ terra natal). E que, senhoras de seus lugares, pessoas que possuem mais terra do que estrada (modo de proceder; o meio ou expediente para alcançar algum fim).

O compositor dessa canção parece não ter “terra”. E para que a “terra” se transforme em um espaço com significado, é preciso que ela “venha a fazer parte do mundo da cultura, para que suas “partes” sejam então criadas através de ações dotadas de sentido, nomes, símbolos e significados”. (Brandão, 2005, s/p). O mesmo autor ainda diz:

Em um pequeno texto sobre espaço e tempo na arte, Martin Heidegger busca um sentido para o espaço. E ele transforma o espaço, de um contexto real e/ou imaginário onde algo acontece, no próprio acontecer humano que o cria. Ele emprega então um verbo que num Português de dicionário deveria ser escrito assim: espaçar, ou talvez, espacializar que, no entanto não encontrei nos dicionários. Como penso que a ideia original de Heidegger não corresponde exatamente a esses verbos, preferi deixar em Português a forma exata em que encontrei a palavra em sua versão no Espanhol em que li o texto abaixo e, nele, esta palavra: *espaciar*⁶⁶. (BRANDÃO, 2006, s/p).

Assim, antes de citar palavras de Heidegger, Brandão (2006) traz outro sentido para a palavra “*espaciar*” concebido por ele: “gerar, criar espaços, tornar também humanos os espaços da natureza”:

“Que o caminho não nasce sem ser feito/ caminhada não tem se não se andar/ E conforme o chão e o momento/ aparece outro jeito de lutar”. O *caminho* (um norte, um rumo, uma direção) não nasce pronto. É preciso ser construído. Tal como o território, e assim como na palavra espaço, fala o *espaciar* (*a construção e a liberação de lugares*). E dependendo do *chão* (lugar/terra onde se nasceu ou reside) e da ocasião (*no espaciar manifesta-se e se encerra um acontecer*) surge outra maneira de ser e resistir/combater/opor-se.

Com que finalidade?

A letra de “Caminhada” tem a intenção de mostrar que o *caminho* e o *lugar* não nascem prontos, eles precisam ser construídos pelo próprio esforço e com a união de muitas pessoas. Construir a caminhada nos remete a um acontecer que liga a música

66 No entanto, não com os mesmos sentidos. E de propósito. Pois em dois bons dicionários Espanhol-Português encontrei *espaciar* como *espaçar*. Um deles diz: “espaçar, por espaço entre as coisas, espacejar” (página 506 do **Dicionário de Espanhol-Português**, de Julio Martinez Almoyna, publicado em 1996, pela Editora Porto, de Porto). O outro trás uma ideia algo mais interessante: “poner distância em el tiempo o em el espacio” (página 526 de **Señas – dicionário para la enseñanza de la lengua española para brasileños**, publicado pela Editora Martins Fontes, de São Paulo, em 2000). Ficará claro que invento outro sentido para esta bela palavra, para corresponder ao que imagino que seja a vocação do *espaciar* no texto: gerar, criar espaços, tornar também humanos – logo, do domínio da cultura - os espaços da natureza. (BRANDÃO, 2006).

om aspectos da existência humana e sua relação com o mundo, e também com a natureza e com a natureza transformadora da arte:

Há uma senda realmente estreita, oscilante. E nos é dado percebê-la na língua. De que nos fala na palavra espaço? Nela fala o espaciar. Significa abater, liberar o selvático. O espaciar comporta o livre, o aberto, para um situar-se e habitar do homem. Espaciar é, em si, a liberação de lugares desde onde os destinos do homem existente projetam-se com a ventura de uma nação, ou a desventura do exílio, ou frente à indiferença de ambos. (...) Espaciar é a liberação de lugares. No espaciar manifesta-se e se encerra um acontecer. (HEIDEGGER, apud BRANDÃO, 2006, s/p)

De tal modo, a vocação humana de ser livre, mas também de cuidar do homem e da natureza constrói as paisagens humanas/humanizadas.

5.6 Lamento Borincano

Compositor: Rafael Hernández Marín

Cantora: Doroty Marques

“Sale, loco de contento/con su cargamento/para la ciudad/para la ciudad/Lleva en su pensamiento/todo un mundo lleno/de felicidad/de felicidad/Piensa remediar/la situación/de su hogar que es/toda su ilusión/Y alegre, el jibarito va/pensando así, diciendo así/cantando así/por el camino/Se yo vendo mi carga/mi Dios querido/um traje a mi viejita/voy a comprar/Y alegre también/su yegua va/al presentir que aquel cantar/es todo un/hino de alegría/Y en eso les sorpreende/la luz del día/y llegan al mercado/de la ciudad/Pasa la mañana entera/sin que nadie quiera/su carga comprar, ay/su carga comprar/Todo, todo está desierto/y el pueblo está muerto/de necesidad, ay/de necesidad/Se oyen los lamentos/por doquier/de su desdichado/Borinquén/Y triste el jibarito va/pensando así, llorando así/diciendo así/por el camino/Que será de Borinquén/mi Dios querido/que será de mis hijos/Y de mi hogar/Borinquén, la tierra del Éden/la que al cantar/El gran Gautier/llamó, la perla de los mares/Ahora que tu te mueres/con tus pesares/dejáme, que te cante/Yo también”.

Quem fala?

"Lamento Borincano" é uma composição porto-riquenha do compositor Rafael Hernández Marín, em 1929, sendo considerada uma de suas maiores obras. Quase imediatamente após o seu lançamento, a música tornou-se um sucesso em Porto Rico e na América Latina. O motivo de tal sucesso foi a identificação que os povos desses territórios tiveram com o tema da música. Em outras palavras, a crise econômica provocada pela quebra da bolsa de valores de Nova York em 1929, o ano da grande recessão econômica dos Estados Unidos afetou o mundo inteiro, pois a economia norte-americana era a alavanca do capitalismo mundial. Do mesmo modo, "Lamento Borincano" causou um impacto no espaço, por meio de fatores econômicos e políticos, de formas culturais e implicações sociológicas. (NASH E CARNEY 1996, apud, PANITZ, 2012);

Para dizer o quê?

"Sale loco de contento con su cargamento para la ciudad, ay, para la ciudad". Sai louco de felicidade com seu carregamento para a cidade, ai, para a cidade. ***"Lleva en su pensamiento todo un mundo lleno de felicidad, si, de felicidad".*** Leva em seu pensamento todo um mundo cheio de felicidade, sim, de felicidade. ***"Piensa en remediar la situación del hogar que es toda su ilusión, si".*** Pensa em remediar a situação do lar que é toda a sua ilusão, sim. ***"Y alegre el jibarito va pensando así, diciendo así, cantando así por el camino: "Si vendo toda carga mi Dios querido, un traje a mi viejita voy a comprar". E alegre o jibarito vai dizendo assim, pensando assim, cantando assim pelo caminho: "Se vendo toda a carga meu Deus querido, uma roupa à minha velha senhora vou comprar".***

Lamento Borincano começa com um tom alegre e otimista, apresentando o jibarito, que é o reflexo icônico/um herói arquetípico do povo porto-riquenho. "Jibarito" é diminutivo de "Jíbaro", um termo comumente usado em Porto Rico para fazer referência à montanha-moradia dos camponeses jíbaros, no interior de Porto Rico, conforme Vivoni Farage e Álvarez Curbelo (1998).

Para sobreviver, o povo de Porto Rico identifica-se com o jibarito, esse agricultor que se dirige à cidade para vender a sua carga e, assim, suprir a situação de penúria em que a sua família se encontra, e presentear sua mulher. A identificação do povo

porto-riquenho com essa canção e com o pobre jibarito (desanimado de sua incapacidade de vender os seus produtos no mercado da cidade) pode ser compreendida como uma representação da própria luta de Porto Rico pela sua identidade nacional e autossuficiência, em face de uma história colonial. Neste sentido, a música e a construção social das identidades, ao lado das análises do simbólico, do significado e dos valores configuram aspectos que podem ser considerados por uma geografia da música, conforme Nash e Carney (1996, apud Panitz, 2012)

“Pasa la mañana entera sin que nadie quiera su carga comprar, ay, su carga comprar”. *Passa a manhã inteira sem que ninguém queira sua carga comprar, ai, sua carga comprar. “Todo, todo está desierto, el pueblo está muerto de necesidad, ay, de necesidad”.* *Tudo, tudo esta deserto, o povo está morto de necessidade, ai, de necessidade. “Se oye este lamento por doquier”.* *Se ouve os lamentos por todo lugar. “En mi desdichada Borinquen, si”.* Em minha pobre Boriquen, sim”.

O tema de "Lamento Borincano" é social e patriótico. A canção descreve a situação econômica desastrosa de Porto Rico nos anos de 1920 e, sobretudo, das comunidades agrícolas e suas áreas rurais que sofreram muito com a queda dos preços das safras em 1929, em decorrência da depressão econômica nos Estados Unidos. (REIMER, 2010). "Lamento Borincano" adéqua-se com o que Nash & Carney (1996, p.73, apud PANITZ, 2012) chamam de "musical global", por se tornar uma música reconhecida no mundo, interpretada por inúmeros artistas e por conter temáticas que entrelaçam a música com aspectos da existência humana e sua relação com o mundo/natureza.

Desde a descoberta de Porto Rico por Colombo em 1493 até os dias atuais, é evidente que a música tem sido um singular portal através do qual os porto-riquenhos poderiam se comunicar uns com os outros, refletir sobre o seu passado, abraçar a cultura mundial e ao mesmo tempo, criar sua própria identidade nacional. (REIMER, 2010).

“Y triste el jibarito va” *E triste o jibarito vai/ “pensando así, diciendo así, llorando así por el camino”* dizendo assim, pensando assim, chorando assim pelo caminho/”***que será de Borinquen mi Dios querido?”/que será de Borinquen meu Deus querido?”******Que será de mis hijos y de mi hogar”***/Que será de meus filhos e de meu lar”.

Desapontado ao ver a pobreza que reina em seus espaços territoriais (a paisagem, a cidade e a casa) e incapaz de vender a sua carga, o Jibarito volta triste para casa conversando com Deus, e perguntando-lhe o que será de Boriquen; o que será de seus filhos e de seu lar. Esses questionamentos sobre uma identidade territorial mereceram as seguintes considerações. Em termos de uma geografia crítica, o que significaria habitar um lugar, ser de um lugar, se não é possível sustentar “ali” uma vida pessoal e familiar suportável e, se possível, digna?

Não há lugar como o lar. O que é lar? É a velha casa, o velho bairro, a velha cidade ou a pátria. Os geógrafos estudam os lugares. Os planejadores gostam de evocar “um sentido de lugar”. Estas são expressões comuns. Tempo e lugar são componentes básicos do mundo vivo, nós os admitimos como certos. Quando, no entanto, pensamos sobre ele, podem assumir significados inesperados e levantam questões que não nos ocorreria indagar. (DIFEL, 1983)

É interessante observar que mesmo decepcionado/desenganado/ desiludido com a realidade social/econômica de Boriquen, o seu lugar de origem, Jibarito não perde a sua fé e nem atribui esse infortúnio a Deus, quando o chama de “meu querido Deus”.

“Borinquen, la tierra del Edén”/Borinquen, a terra do Éden/ *Y que al cantar el gran Gautier llamó la perla de los mares*/E que ao cantá-la o grande Gautier chamou-a de pérola dos mares/ *Ahora que te mueres com tus pesares*/Agora que morre com seus pesares/ *Déjame que te cante you también*/Deixe-me que cante para você também”.

A música nomeia Porto Rico por “Boriquen” que, conforme Gherovici (2003) é o antigo nome pré-colombiano de Costa Rica. Assim, por extensão, Lamento “Boricano” é o lamento do porto-riquenho. Em “Lamento Borincano” Rafael Hernandez, ao perceber que Boriquen está morrendo com os seus pesares/amarguras/desgostos, pede licença para cantar sua canção como fez Gautier, grande poeta porto-riquenho, que denominou Boriquen como “a terra do éden, a pérola dos mares”.

A reação do cantor/compositor diante da situação que Boriquen se deparava vai ao encontro do pensamento de Claval (2013, p.139) ao afirmar que “uma parte importante dos saberes geográfico diz respeito à vida de relações e ao modo como essa é estruturada”. Em suas análises, o autor evidenciou que as geografias estão carregadas

de experiências e de subjetividades. Para Claval (2013, p.139): “As pessoas têm uma reação emotiva diante dos lugares em que vivem e percorrem regularmente ou que visitam eventualmente”.

Com que finalidade?

Lamento Borincano aponta para o papel da música de caráter nacionalista na construção das identidades nacionais. (NASH E CARNEY 1996, apud, PANITZ, 2012). Assim, a canção tem sido interpretada por dezenas de artistas de vários países, tornando-se parte importante da cultura porto-riquenha, por trazer memórias nostálgicas do país para os porto-riquenhos da ilha e daqueles que residem em outros países⁶⁷.

A música surge como comunicação cultural e “aparece como uma realidade cognitiva possível para compreender o espaço das sociedades, inclusive como um princípio de organização territorial” (RAIBAUD, 2008, p. 3). A análise de conteúdo da letra de "*Lamento Borincano*" revela o emprego da música com um interesse geográfico na interface com narrativas de imagens de distintas paisagens.

5.7 Giramundo Tremedá

Compositor: Luiz Edgar Ferraz de Oliveira

Cantora: Doroty Marques

“Afasta teu cabelo/morena ó meu amor/afasta tua boca/da minha boca por favor/Já dancei dança de bala/fiz muita gente dança/em cada passante eu via um soldado oficiá/Afasta etc.../Fugindo da precatória/fui parar no Ceará/em cada coqueiro eu via/um soldado oficiá/Fui preso no Maranhão/deportado p’ro Pará/em cada balaio eu via/um soldado oficiá/Afasta teu cabelo etc.../Na noite de Santo Reis/resolvi me libertá/e

67 Pode ser visto no site: A história de Porto Rico. Disponível em: <http://www.solboricua.com/history2.htm&usg=ALkJrhgrh-sL6AUh_s2fhZhbs90yhmNIQ>. Acesso: jun/2014.

em cada estrela eu via/um soldado oficiá/E dali pro Piauí/embarquei pro Panamá/em cada chapéu eu via/um soldado oficiá

Já de volta pra São Paulo/desci para o Paraná/em cada sulista eu via/um soldado oficiá/Fiz muita mulher sorrir/fiz muita mulher chorar/em cada marido eu via/um soldado oficiá/Afasta teu cabelo etc.../Morena já te contei/o que era prá contar/agora vou te pedir/um favor especiá/Larga teu marido mulher/vem morar mais eu/teu marido é ruim, mulher/quem é bom sou eu”.

Quem fala?

Como não encontramos nenhuma informação a respeito do compositor inferimos que a canção *Giramundo Tremedá* passou a ser de domínio público e que Luiz Edgar Ferraz de Oliveira apenas a recolheu.

O domínio público representa o fim dos direitos patrimoniais do autor sobre a obra. As obras que ingressam no domínio público passam a “pertencer” à coletividade, podendo ser livremente utilizadas⁶⁸. Portanto, a obra pode ser reproduzida livremente por qualquer pessoa. Pode ser copiada sem a autorização do autor, editor ou de quem os representem.

Para dizer o quê?

Giramundo é o sujeito que roda o mundo, viaja muito. “*Tremedá*” faz referência à tremenda, que significa temida. Assim, “*Giramundo Tremedá*” o título desta canção pode significar o “Giramundo destemido/valente”. A partir do próprio título de uma dupla identidade em uma pessoa só, a alegre e debochada música na verdade recupera em boa medida ditos, estórias e até mesmo cordéis do Nordeste.

68 RANCO, Sérgio. O domínio público no direito autoral brasileiro. *Uma obra em domínio público*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2011, p.2. Disponível em: <<https://www.meudireitoautoral.com/quando-uma-obra-vira-dominio-publico/>>. Acesso: jun/2015.

“Afasta teu cabelo/morena ó meu amor/afasta tua boca/da minha boca por favor/Já dancei dança de bala/fiz muita gente dança/em cada passante eu via um soldado oficiá/Afasta etc.”

Este verso expressa um sentimento de contradição do Giramundo Tremedá, ao mesmo tempo em que ele pede a mulher para afastar sua boca e seu cabelo dele, ele a chama de “meu amor”.

“Fugindo da precatória/fui parar no Ceará/em cada coqueiro eu via/um soldado oficiá/Fui preso no Maranhão/deportado p’ro Pará/em cada balaio eu via/um soldado oficiá/Afasta teu cabelo etc.../Na noite de Santo Reis/resolvi me libertá/e em cada estrela eu via/um soldado oficiá/E dali pro Piauí/embarquei pro Panamá/em cada chapéu eu via/um soldado oficiá/Já de volta pra São Paulo/desci para o Paraná/em cada sulista eu via/um soldado oficiá/Fiz muita mulher sorrir/fiz muita mulher chorar/em cada marido eu via/um soldado oficiá”.

É visível que quem “fala” dirigindo-se a uma mulher é um errante homem do povo. Um homem que seduz as mulheres e foge da polícia, ou mesmo é preso devido à precatória. Como em outras músicas populares que vão do Cordel nordestino a letras de Chico Buarque de Holanda, as relações se invertem. É a polícia, representante da ordem oficial quem deve ser temida pela gente do povo. É ela a ameaça justa ou injusta da punição. Nunca a dos ricos, como outras letras de músicas teimam em insistir, mas a ameaça dos pobres sejam eles “gente trabalhadora” ou um errante como Giramundo Tremedá.

“Afasta teu cabelo etc.../Morena já te contei/o que era prá contar/agora vou te pedir/um favor especiá/Larga teu marido mulher/vem morar mais eu/teu marido é ruim, mulher/quem é bom sou eu”

Esta estrofe trabalha temáticas que ligam a música com a existência humana e com a vocação de ser livre: é um convite à mulher para fazer uma nova escolha (mudar de marido), a solicitação é feita por um sujeito que carrega em sua bagagem de vida, viagens e errância por várias paisagens, e se julga um melhor companheiro para a mulher do que o seu próprio marido.

Com que finalidade?

Essa música é utilizada com valor relativo pertencente à geografia, por se conformar como um edificador de representações regionais e territoriais, como um geo-indicador para descrever realidades espaciais. Por meio de vários territórios e regiões descritos ao longo da música (Ceará, Maranhão, Pará, Piauí, Panamá, São Paulo, Paraná), as proezas/façanhas/ do “*Giramundo Tremedá*” são proclamadas com o intuito de afirmar uma espécie de contra identidade (frente ao correto e honrado homem do campo, por exemplo), de um homem que em sua errância conquista as mulheres e engana (nem sempre) as “forças da lei”.

Temos aqui uma mostra do que poderia ser chamado uma “música cômica”, com uma letra entre a crítica social e o deboche, entremeada de confidências de desejo e de errância pelo mundo. ”.

5.8 Mourão De Cerca

Compositor: José Maria Girolardo

Cantora: Doroty Marques

“Quando as nuvens carregadas/dão trombadas lá no céu/e os anjos tocam trombetas/nos confins do mundaréu/ventania sai correndo/e o capim só quer fugir/da lambada de um raio/estalando feito reio/não escolhe onde cair (ei)/na lombada da invernada/Quando as nuvens nevoentas/nevoaram o meu olhar/e o raio rachou meu peito/já era tarde prá escapar/Na hora da despedida

reneguei meu nascimento/desacorsoei da vida/que estalando feito raio/sem pedido de licença/fez de mim uma incelença/Quando as nuvens distraídas/mostram os olhos do luar/nas águas anoitecidas/desse rio que vai pro mar/o lamento da turina/de uma viola a pontear/O meu choro em piracema/sobe o céu com a siriema/sina de galo campina/eu nasci só prá cantar!/Mourão de cerca/um balanço de capim/pois não há quem não se perca

sob um temporal assim...”

Quem fala?

José Maria Giroldo já foi apresentado anteriormente ao analisarmos a canção “Eterna como Areia”, do mesmo compositor.

Para dizer o quê?

“Quando as nuvens carregadas/dão trombadas lá no céu/e os anjos tocam trombetas/nos confins do mundaréu/ventania sai correndo/e o capim só quer fugir/da lambada de um raio/estalando feito reio/não escolhe onde cair (ei)”. A apreensão sonora do espaço, um espaço ao mesmo tempo cósmico e geográfico; a origem do raio (*nuvens carregadas dão trombadas lá no céu*); sua consequência, o trovão (*os anjos tocam trombetas/nos confins do mundaréu*) e implicações (*ventania sai correndo/e o capim só quer fugir/da lambada de um raio/estalando feito reio/não escolhe onde cair*) são descritas de forma geopoética neste verso.

“Na lombada da invernada/Quando as nuvens nevoentas/nevoaram o meu olhar/e o raio rachou meu peito/já era tarde prá escapar”. O verso descreve as paisagens no *tempo* (momento de morrer); no *espaço*. Em uma pastagem rodeada de obstáculos naturais e culturais, onde se guardam os cavalos, as mulas, e os bois, para repousarem e recobrem as forças. E a *causa* da morte é uma descarga elétrica entre uma nuvem e o solo, acompanhada de relâmpago e trovão atingiu o coração de alguém.

“Na hora da despedida/reneguei meu nascimento/desacorçoei da vida/que estalando feito raio/sem pedido de licença/fez de mim uma incelência”. No momento da morte, o atingido pelo raio renunciou à sua origem/ procedência, perdeu a coragem/desanimou da vida. O raio, sem pedir autorização, fez do atingido uma *incelência* (cantiga de velório sem acompanhamento musical). A morte solitária e natural é, ao invés de um momento de encontro e revelação, como na morte heroica de homens na luta, um instante de abandono, de renúncia.

“Quando as nuvens distraídas/mostram os olhos do luar/nas águas anoitecidas/desse rio que vai pro mar/o lamento da turina/de uma viola a pontear/O meu choro em piracema/sobe o céu com a seriema/sina de galo

campina/eu nasci só pra cantar". Este verso aponta para a identidade do homem do campo, refletida nas paisagens de sua história. A lua é refletida nas águas escuras do rio que corre para o mar, e a lamentação da turina eleva-se ao céu, em forma de ventania/tempestade, ao lado do canto característico da seriema, bem conhecida no cerrado e na caatinga. Aquele que foi atingido e morre, diante de tudo o que vive e viveu confessa a sua sina: "eu nasci só pra cantar". Observemos a contradição desta letra frente a outras, em que o "cantar", ao invés de ser um "só", um apenas regido pela falta, é uma vocação. É um chamado a estar presente, denunciar, dizer a palavra necessária por meio da música.

Mourão de cerca/um balanço de capim/pois não há quem não se perca/sob um temporal assim". Este verso descreve a paisagem vista sob o impacto de uma tempestade. Assim entendemos que a letra da canção *Mourão de Cerca* está em consonância com as ideias de Raibaud (2009), ao afirmar que a música é uma referência que faz parte da geografia; um meio para apresentar e interpretar realidades relativas ao espaço.

Com que finalidade?

Mourão de Cerca tem a intenção de descrever de forma geopoética o momento da morte de alguém (tempo), em uma pastagem (espaço), por um raio que atingiu seu coração (causa). E também a forma inspirada e comovente com que a própria natureza percebe esse fenômeno: a lua é refletida nas águas escuras do rio, e o canto fúnebre da turina (raça de bovino holandesa) eleva-se ao céu, em forma de ventania/tempestade, ao lado do canto da seriema. O (sentimento do atingido) perdendo a coragem e desistindo da vida também é expresso. Este verso evidencia o sentimento da inseparatividade homem/natureza.

Percebemos que a canção *Mourão de Cerca* traduz a geograficidade da história e dos perigos de um homem junto à paisagem natural, possibilitando a compreensão das ocorrências da natureza, passíveis de observação por meio da apreensão dos sentimentos, ao lado do fenômeno sonoro dos espaços. Não só pela ação humana, mas pelo modo que o sujeito simboliza a paisagem em seu modo de pensar e em suas relações com o ambiente onde vive.

5.9 Não Mande A Geada Não

Compositora: Maria do Céu

Cantora: Doroty Marques

NÃO MANDE A GEADA NÃO

“De manhãzinha/quando o galo canta/eu me levanto/para ir p’ra roça/Enxada ao ombro/Vou lá p’ro café/deixo Rosinha/cuidando da choça/Vou capinar/aquele mato ruim/que está matando/A minha lavoura/E bem baixinho/mas com devoção/eu vou rezando/a minha oração/Meu Deus, Meu Deus/não mande a geada não/Se meu café/crescer assim bonito/ano que vem/eu vou poder comprar/Aquelas coisas/que lá na cidade/minha família/vive a namorar/Enquanto a enxada/vai partindo o mato/e o suor escorre/do meu rosto/E bem baixinho/mas com devoção/eu vou rezando/a minha oração/Meu Deus, Meu Deus/não mande a geada não”.

Quem fala?

Maria do Céu Correia Rosa Lopes é o nome completo da compositora. Embora sua música seja muito conhecida e reconhecida por aqueles que a gravaram, além de Doroty Marques: “Demônios da Garoa”, “Tarancón”, “Pena Branca e Xavantinho”, “Liu e Leo” “Grupo Moxuara” apenas encontramos uma referência a seu reperto na tese de Elisabeth Batista (2007). A compositora dividia com Maria Archer (1905-1982) um pequeno apartamento no bairro paulistano Santana. Maria do Céu era uma professora lusitana de língua francesa, natural de Vila Viçosa. Ambas exilaram-se de Portugal à época da ditadura de Salazar. O convívio das duas senhoras era amalgamado pela identidade cultural. As raízes comuns eram mantidas com a apreciação de canções e poesias da arte lusitana.

Para dizer o quê?

“De manhãzinha/quando o galo canta/eu me levanto/para ir p’ra roça/Enxada ao ombro/Vou lá pro café/deixo Rosinha cuidando da choça/vou capinar aquele mato ruim/que está matando/a minha lavoura”. A noção de espaço expressa

no verso citado acima descreve a rotina de um casal que mora na roça. Sendo assim, “as atividades do cotidiano do sertão, o lúdico, o modo de habitar, entre outras, compõem a paisagem do espaço sertanejo”. (FERNANDES, 2009, s/p). Portanto, a paisagem, esse elemento importante para identificar o lugar e está bem representada na canção “Não mande a geada não”. Representada inclusive na oposição natureza/cultura. Pois há um “mato ruim” do domínio da natureza que o trabalho humano, do domínio social da cultura, precisa extirpar.

“E bem baixinho/mas com devoção/eu vou rezando/a minha oração/Meu Deus, Meu Deus/não mande a geada não/ Se meu café crescer assim bonito/ano que vem eu vou poder comprar/Aquelas coisas que lá na cidade/minha família vive a namorar/ Enquanto a enxada vai partindo o mato/ e o suor escorre do meu rosto/ E bem baixinho/mas com devoção/eu vou rezando/a minha oração/Meu Deus, Meu Deus/não mande a geada não.

Por meio dos temas da canção “Não mande a geada não” é possível recompor a rotina das populações rurais tradicionais. O homem que de enxada na mão trabalha de sol a sol para trazer para a casa não apenas o alimento, mas os invejados recursos da cidade, e espera apenas da “providência divina” como o recurso que o salve da geada que ameaça a sua plantação, e tornará nulo o seu trabalho. A música descreve a fé do povo da roça e a esperança de o café crescer para realizar os sonhos da família. A paisagem rural está particularizada na letra da canção que revela as atividades do cotidiano dos roceiros. E elas envolvem a construção e transformação desse espaço para prover as necessidades de sustento, de moradia, de manifestações diversas de fé, crenças e partilhas, da sociabilidade e das culturas que essas pessoas internalizam junto às suas identidades territoriais. Reproduzir seus modos de vida por meio da música é característica da coletividade humana.

Com que finalidade?

A intenção desta canção é se aproximar das antigas “musicas caipiras” ou “músicas sertanejas”, pela letra e através da melodia. É estabelecer um apelo a uma divindade, o que raramente aparece em músicas da atualidade. É fazer

menção por meio de seus sentimentos em tom lacrimoso a uma ameaça da natureza frente à qual os recursos humanos são exíguos.

O modo de habitar a roça aparece nessa canção, no sentido de abarcar o espaço geográfico da maneira como os homens rústicos o vivem. A música expressa às sensibilidades dos indivíduos e as paisagens que eles moldaram/deram formas/afeiçoaram-se". (CLAVAL, 2013, p. 379).

A letra da canção “*Não Mande a Geada Não*” aborda desde uma dimensão geopoética das dificuldades do mundo rural à esperança de pertencer a um futuro, no qual os sonhos da família sejam realizados.

5.10 Tonta

Compositor: Chico de Ubatuba

Cantora: Doroty Marques

Tonta é uma modalidade valsada e sapateada do fandango, cujos versos são improvisados.

“Companheiro me ajude/que eu não posso cantar só/Eu sozinho canto bem/com você canto melhor/eu perdi meu companheiro/que me ajudava a cantar/de certo que já morreu/Deus lhe dê um bom lugá/Minha camisa de fôia/minha calça de cipó/inda vou tirar imbé/p’ra fazê meu paletó/Eu descí o arto da serra/só pra ver a santidade/só não vi terra tão santa/e gente com tanta maldade/Tava na beira do cais/quando meu bem se embarcou/foi a prenda mais bonita/que a onda do mar levou”

Quem fala?

Encontramos duas referências sobre o compositor Chico de Ubatuba no LP “Música Popular do Centro-Oeste / Sudeste 4 (1974) Marcus Pereira”, em que o compositor assina no lado B do disco a faixa 2 intitulada “Serra Baile” e a

faixa 4, denominada “Tonta”⁶⁹. Este disco é o quarto volume de uma série denominada “Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste” que contém modinhas, modas, canções, cururus, catiras, sambas rurais, jongos, congadas, pontos de macumba, benditos, ladainhas, folias do Divino, folias de reis, calangos, cirandas, pagodes e danças.

Como não encontramos mais nenhuma referência a Chico de Ubatuba, além das já citadas, consideramos como os emissores da mensagem dessa canção, além do compositor Chico de Ubatuba, a interprete Doroty Marques e Marcus Pereira, representado pelo selo “Discos Marcus Pereira”, que produziu tanto o disco do compositor de “Tonta” como o da cantora que a interpreta.

Marcus Pereira destacou-se por promover a gravação e trazer a lume composições do interior do país, tal como demonstram as coletâneas de música regional, sendo dedicados quatro volumes à música tradicional de cada região do Brasil num total de 16 volumes.

Para dizer o quê?

“Companheiro me ajude que eu não posso cantar só/Eu sozinho canto bem/com você canto melhor”. Esta estrofe repete letras bastante conhecidas no interior do Brasil. Como em sua quase totalidade a “música sertaneja” é entoada através de duplas de instrumentistas e cantores, o cantar “só” aparece como uma anomalia. Como uma falta. Mesmo quem “sozinho canta bem”, precisa de outro companheiro para “cantar melhor”.

Sobretudo no interior do Brasil a consciência da união e do valor do outro, tal como anunciado nesta canção está em consonância com dimensões de uma geografia da natureza humana. (KOZEL, S. e SOUSA, L. 2013). Para as autoras, trazer a dimensão do outro à ciência geográfica significa visualizar os aspectos da transmissão

69. Disponível em: <<http://www.discogs.com/Various-M%C3%BAsica-Popular-Do-Centro-OesteSudeste-4/release/5982012>>. Acesso: jun/2015.

da experiência, das práticas espaciais que expressam o ato, a representação e o dizer, a própria ação do sujeito no espaço, desveladora dos segredos de seu mundo.

“Eu perdi meu companheiro/que me ajudava a cantar/de certo que já morreu/Deus lhe dê um bom lugar”. A música retrata a saudade do parceiro cantador e a esperança que Deus lhe dê um “bom lugar”. A canção também recria a possibilidade de seu companheiro encontrar *um bom lugar* em um imaginário territorial, ou seja, em um espaço desconhecido. Esse lugar é compreendido nesta tese como um conceito geográfico já mencionado anteriormente. Como um pedaço do espaço em que o sujeito se reconheça e através do qual constitua relações duradouras, laços de pertencimento, de enraizamento e de identidade. O bom lugar que o sujeito deseja ao seu companheiro que o *ajudava a cantar*, nos remete aos *lugares/símbolos* que são entes queridos ou merecedores de considerações especiais. A crença popular de que a pessoa de bem quando morre, sobretudo quando pobre, encontra para sua alma e por toda a eternidade, o melhor de todos os lugares. Sobretudo quando esta crença se associa ao fato de que no céu ou no paraíso cada pessoa encontra os seus “entes queridos”. E eles valem como *lugares/símbolos*, e nessa abrangência são igualmente públicos, compartilhados e forjados por intermédio de edificantes significados. (MELLO, 2008).

“Minha camisa de fôia/minha calça de cipó/inda vou tirar imbé/p’ra fazer meu paletó”. A letra da música nos proporciona sentir uma íntima interação do sujeito com a natureza/paisagem, ao ponto de suas roupas serem feitas de folha, cipó e imbé. A paisagem é compreendida por mim como um espaço humanizado não só pela ação humana, mas pelo modo de pensar, pelo modo que a simbolizamos em nossas relações através “[...] das representações que dão um sentido ao grupo, ao meio em que vive e ao destino de cada um.” (CLAVAL, 1999, p. 296).

“Eu desci o arto da serra/só pra ver a santidade/só não vi terra tão santa/e gente com tanta maldade”. O sujeito desceu do alto da serra (lugar mais elevado), que poderia ser o seu lugar, para encontrar-se com a santidade/terra santa em um nível inferior ao que estava. E encontra o seu oposto. Trago aqui uma citação valendo-me da contribuição de Loureiro:

Na cartografia do imaginário e do desejo dos povos, o paraíso terrestre ocupou sempre um lugar de mito originário e fundador. O

desconhecimento do mundo geográfico levou os navegadores a crer que, vez por outra, estavam aportando no mistério de algum remoto lugar lendário. Visitá-lo, conquistá-lo, era como enveredar por um enigma, penetrar no território do maravilhoso visível, lugar de revelação [...]. Os homens aprenderam a falar dos lugares nunca vistos, nessa tentativa de enveredar-se pelo imaginário, pelo mundo das descobertas, das fascinações e dos mais variados desejos. A ideia idílica do paraíso terrestre, a descoberta de novos espaços-mundos, a cobiça por riquezas sempre povoaram o imaginário das pessoas na busca pela existência. (LOUREIRO, 2008, p. 176 apud KOZEL, S. e SOUSA, L. 2013).

Neste sentido, Loureiro busca compreender a questão da imaginação geográfica e o ato de experienciar outros mundos.

“Tava na beira do cais/quando meu bem se embarcou/foi a prenda mais bonita/que a onda do mar levou”. É comum nas canções sertanejas jogar um verso de improviso que mude o cenário de uma situação. Nesta última estrofe da canção percebemos que o sentimento de perda se conecta à paisagem do mar, onde o sujeito presenciou a partida da sua amada, sua prenda mais bonita, que levada pela maré foi-se da margem do cais. Essa paisagem, o cais, está intimamente ligada à cultura e à ideia de que as formas visíveis são representação de discursos e pensamentos. Assim, essa paisagem (a beira do cais) aparece como um lugar simbólico.

Com que finalidade?

A letra dessa canção é uma resposta implícita à dominação do cenário musical brasileiro pelas indústrias multinacionais, bem como a descaracterização da música popular do país, devido à excessiva influência e imitação de grupos estrangeiros (como o iê-iê-iê e a Jovem Guarda). Marcus Pereira assim como, Doroty Marques, sempre estiveram em alerta a favor da verdadeira música popular brasileira. Neste caso, por meio desta canção de Chico de Ubatuba, que é uma modalidade valsada e sapateada do fandango. A letra desta canção contém qualidades como a consciência da união e do valor do outro, que são difundidas por meio da música e podem muito bem exprimir e representar seus emissores.

A letra de “*Tonta*” abrange um território imaginado, uma dimensão espacial mitificada (os lugares/símbolos, a terra santa, o paraíso). O que ocorre nessas espacialidades é reproduzido por meio da canção.

5.11 Salário

Compositores: Saulo Pinto Muniz (Saulo Laranjeira) e Cassiano Moreira

Cantora: Doroty Marques

“Fazendo sapato/Sou bom sapateiro/tocando viola/sou bom violeiro/não escolho pesado/ou serviço maneiro/não me falta trabalho/o que falta é dinheiro/Com salário nanico/que vida levar?/Jogo o preto no branco/isso é jogar de azar/com tanto menino/pra gente criar/esse choro nervoso/que raiva que dá/Ganho a vida como posso/crio os filhos como dá/nem sempre dá/vivo pra trabalhar/continuo à mercê/da vontade da sorte/que raiva que dá.

Quem fala?

Humorista, ator, apresentador, cantor, narrador e compositor brasileiro, Saulo Pinto Muniz (1952) é um multiartista natural de Pedra Azul, em Minas Gerais, na região do Vale do Jequitinhonha. Ele é pai do também ator Tuca Laranjeira, seu companheiro e parceiro de shows e CDs.

Saulo Pinto Muniz é mais conhecido por seu nome artístico Saulo Laranjeira, derivado do “Centro Cultural Fulô da Laranjeira”, criado e dirigido por ele no final da década de 1970, na capital paulista. “Fulô da Laranjeira” foi um local de encontro de vários artistas emergentes da época – Renato Teixeira, Elomar, Dércio Marques, Xangai, Almir Sater, pessoal do Tarancon, Geraldo Vandré, dentre outros. Saulo diz “foram oito anos convivendo com um público amante da boa Música Popular Brasileira, e com artistas formadores de opinião. Uma experiência das mais importantes para a minha trajetória artística”.

Bastante conhecido pelo seu personagem “Deputado João Plenário” que interpreta no programa “A Praça é Nossa, do SBT”. O que muita gente não conhece é o trabalho de Saulo Laranjeira como compositor, cantor e divulgador da música regional brasileira principalmente no programa de “TV “Arrumação” com foco nas manifestações populares. O programa divulga o trabalho de artistas de raiz como músicos, cantores, poetas e contadores de causos. No “Arrumação” Saulo também atua como cantor e entremeia a apresentação do programa contando “causos” e interpretando personagens humorísticos.

Sobre esse seu perfil de divulgador da música regional brasileira ele mesmo diz:

Sempre me envolvi com a cultura popular brasileira, pesquisando os folguedos populares, principalmente no Vale do Jequitinhonha, minha terra, e esse material de pesquisa terminou sendo uma importante referência para o meu trabalho não só teatral como também musical. O Folclore, a Cultura Regional, não apenas no Brasil, não faz mais parte da mídia. O interesse dos veículos de comunicação pelo produto cultural de massa terminou prevalecendo. Mas sabemos que existe um público carente, ávido por consumir cultura regional, como também existem artistas regionais com trabalhos expressivos, porém com dificuldades em divulgar os seus trabalhos. É uma questão do poder público interferir para atender a esse universo de consumidores. Os jovens universitários não se manifestam mais como um público de vanguarda. Passaram a ser um público que só tem interesse em consumir cultura estabelecida pela a mídia atual. (LARANJEIRA, s/d)

A partir do programa Arrumação, os projetos culturais se multiplicaram. Entre eles o “Bar & Café Arrumação” na capital mineira, que retomou o projeto original do “Fulô da Laranjeira” e a “Caravana Arrumação - Teatro Sobre Rodas”, projeto audacioso que tem como objetivo levar a música, o teatro e a informação cultural para as praças públicas de todo o país. Criou-se também uma versão radiofônica do programa Arrumação batizado de “Estação Arrumação”.

Junto com o cantor e compositor cearense Saldanha Rolim, um amigo antigo e parceiro recente, desenvolve dois projetos: “Saulo Laranjeira e Saldanha Rolim cantam Vandrê e “Gonzagão”, e “Carnaval de Todos os Tempos”.

Cassiano Moreira é poeta, ator e diretor de teatro. É graduado pela Escola de Arte Dramática da USP. Recebeu diversos prêmios de teatro e poesia. Na montagem da peça *Marrueiro* ele participou como autor, ator e diretor, obtendo os Prêmios SESC

de melhor direção musical e trilha; melhor cenografia e figurino e menção honrosa pelo texto e recuperação da linguagem regional do teatro.

Participou como ator em *O Uno e o Múltiplo*, espetáculo baseado nos heterônimos de Fernando Pessoa. Recebeu a moção da Câmara Municipal de Pedra Bela/SP, pelos trabalhos prestados à comunidade, nas áreas de folclore, educação e cultura. É integrante do Baque Lua Cris⁷⁰ e escreveu os livros: *Teatro na Educação e no Palco*; *7 Passos – Meditação em movimento e Sentimentos – em prosa e verso*⁷¹.

Para dizer o que?

“Fazendo sapato/Sou bom sapateiro/tocando viola/sou bom violeiro/Não escolho pesado/ou serviço maneiro/não me falta trabalho/o que falta é dinheiro”.

Eis mais um exemplo de uma letra em que um “sujeito do povo”, no caso um sapateiro, reconhece as suas virtudes através do trabalho e da arte. Tudo o que ele faz é bem feito. Como bom sapateiro ele não tem falta de clientes. Mas, a clientela constante e o trabalho diário não são suficientes para prover as necessidades dele e da família. A identidade do trabalhador honrado seja ele do campo ou da cidade é revelada neste verso. O trabalho o aproxima da perfeição, a condição do trabalho da privação.

“Com salário nanico/que vida levar?/Jogo o preto no branco/isso é jogar de azar/com tanto menino/pra gente criar/esse choro nervoso/que raiva que dá/Ganho a vida como posso/crio os filhos como dá/nem sempre dá/vivo pra trabalhar/Continuo à mercê/da vontade da sorte/que raiva que dá”. Da lamentação costumeira do trabalhador o sapateiro passa ao reconhecimento do sentimento: a raiva. Uma raiva ainda sem destinatário. Sem um alguém contra quem lutar. Mas, de qualquer maneira, o reconhecimento, através do sentimento, da condição injusta do trabalhador que com todo o seu trabalho não consegue alimentar a família.

70 Pode ser visto no site: Disponível em: <<http://baqueluacris.blogspot.com.br/>>. Acesso: jun/2015

71 Pode ser visto no site: Disponível em: <<https://feiraculturalentretempos.wordpress.com/teatro/>>. Acesso: jun/2015

Sem ter como alcançar a libertação de tal condição, aqui o trabalhador sequer apela para a divindade, da música anterior. Mas, reconhecendo-se um objeto passivo da “sorte”, tudo o que ele pode é exprimir a sua raiva.

Esta canção leva o ouvinte compreender o mundo da maneira como os homens pobres o vivem. Assim, a paisagem humanizada surge em sintonia com as contradições de um território que “fala da sensibilidade de uns e de outros, das paisagens que eles modelaram, dos patrimônios aos quais estão vinculados, dos enraizamentos ressentidos”. (CLAVAL, 2010 apud KOZEL e SOUSA). Na canção *Salário* “a música é um geo-indicador para descrever e decifrar realidades espaciais” (RAIBAUD, 2008, p. 3). Neste caso, a música revela a história/biografia de um assalariado que vive como quase todos em nossa sociedade. *Salário* aponta para a constituição da esfera de ação do campo das ideias/imagens/juízos/opiniões, no qual o homem dispõe de força para arquitetar o mundo material que o cerca com suas ideias/conceitos, e por extensão com a linguagem musical. (GODELIER, 1992 apud RAIBAUD, 2008).

Com que finalidade?

A intenção da letra de “*Salário*” é descrever uma realidade sócio-espacial e revelar a triste história/biografia de um homem que trabalha por conta própria. A ação e o sentimento do sujeito são reproduzidos por meio dessa canção. As paisagens humanas/humanizadas que ligam a música com aspectos da experiência humana evidenciam sua relação com o mundo, a partir do sofrimento do povo e lutas sobrevivência.

5.12 Estrela Do Norte

Compositor: Lumumba

Cantora: Doroty Marques

“Quando a estrela do norte/me falar sobre a morte (bis)/Eu cantarei/O meu canto de vida/da camisa suada/do sol na cabeça/e da boia fria/do dia a dia

e o apito da fábrica/que a morte esqueceu (bis)/Quando a estrela do norte/me falar sobre a morte/eu cantarei/e meu canto de vida/da camisa suada/da esperança divina/no sempre domingo/segunda feira/da camisa suada/do sol na cabeça/e da bóia fria/do dia a dia/e do apito da fábrica/Que a morte esqueceu

E do apito da fábrica (bis)/Que a sorte esqueceu”.

Quem fala?

Benedito Luiz Amauro, conhecido como Mestre Lumumba é poeta, compositor, violonista, percussionista, fabricante artesanal de tambores (*Oni-Lu*) e instrumentos afro-brasileiros⁷². Como ator, criador de diversos espetáculos teatrais e musicais, foi também um dos primeiros músicos brasileiros a apresentar o reggae ao país⁷³. Mestre Lumumba é considerado um dos maiores e mais talentosos pesquisadores, há mais de quatro décadas, da música afro-brasileira com profundo conhecimento do milenar ofício da percussão.⁷⁴

Em 1973 formou o Grupo de Teatro Evolução, um marco na história do movimento negro brasileiro na contemporaneidade. Neste período, foi ator e criador de vários espetáculos, entre eles Sinfonia Negra em 1974.

Durante os anos 80 foi assistente de direção do musical “Ongira”, um grito africano, com direção de Thereza Santos, e integrou uma das primeiras bandas de reggae brasileiras a “*Arembepe*”. Em 1982, produziu o disco Cafuné (1982), primeiro trabalho autoral. No início da década de 80, lançou CAFUNÉ, seu primeiro

72 O nome artístico Lumumba é uma homenagem a Patrice Lumumba, herói da independência do Congo Belga (Zaire, hoje República Democrática do Congo) assassinado em 1960.

73 Pode ser visto no site: Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/mestre-lumumba-apresenta-o-show-axo-no-sesc-santo-andre/>>. Acesso em: jun/2015

74 Veja no site: Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=Baque+lua+cris&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=rY0rVqrdO>. Acesso em: jun/2015

compacto, *Lumumba também* foi tema de programas da TV Cultura, como “*Lumumba Especial*” (1983) e “*O Som Afro-brasileiro de Lumumba*” (1986), com a participação de Rosa Maria⁷⁵.

Neste período ele conheceu Mestre Didi, sacerdote máximo do culto aos ancestrais, que abriu a percepção de Lumumba para o mundo dos ritmos e instrumentos afro-brasileiros. Em companhia de Mestre Didi iniciou-se na irmandade dos tambores; sua fabricação, sonoridade e história. Com composições que somam mais de meio século de influências e experiências musicais. Lançou o seu mais novo trabalho, “Axó”, em que alia sua força expressiva aos anos de pesquisa de música afro-brasileira.

Considerando as particularidades do compositor a mensagem da canção exprime e representa seu emissor. Deste modo, o leitor/pesquisador faz inferências do texto/letra da música ao emissor da mensagem/cantor/compositor.

Para dizer o quê?

“Quando a estrela do norte/me falar sobre a morte - bis/Eu cantarei/o meu canto de vida/da camisa suada/do sol na cabeça/e da boia fria/do dia a dia/e o apito da fábrica/que a morte esqueceu”.

A *estrela do norte* simboliza/significa a guia/direção/sorte/o rumo/destino. *Eu cantarei/o meu canto de vida* sugere que ele cantará o seu trabalho, aquilo que dá sentido à sua vida. *Da camisa suada/do sol na cabeça/* simboliza seus afazeres, que custaram muito suor e esforço. *E da boia fria/do dia a dia* significa a rotina de almoçar sempre uma comida fria, preparada com muita antecedência. *O apito da fábrica* aponta para uma referência sonora visando demarcar o uso do tempo no trabalho apropriado pelo capital. *Que a morte esqueceu* recorda que nem a morte lembra que o seu trabalho é árduo, difícil, penoso, custoso, de difícil realização. Esta estrofe aborda o contexto social do assalariado de forma a compreender tanto a identidade territorial quanto os espaços de referência identitária do trabalhador explorado.

75 Pode ser visto no site: Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/musica/tambor-de-mestre-lumumba-abre-projeto-%E2%80%9CQuem-vem-la%E2%80%9D-na-funarte-sp/>>. Acesso em: jun/2015.

“Quando a estrela do norte/me falar sobre a morte/Eu cantarei/o meu canto de vida/da camisa suada/da esperança divina/no sempre domingo”.

Mas quando a morte for anunciada, será com a vida que o homem responderá. Este canto virá desde a própria condição do assalariado/explorado: a camisa suada. Mas também a esperança divina (e não “no divino”). Quando o destino lhe falar sobre o fim da vida, ele cantará a canção que significa a sua biografia/história/existência, ou seja, o seu árduo trabalho. O seu desejo/fé/confiança/expectativa é a chegada contínua do domingo, do dia do descanso, concedido por Deus.

“Segunda feira/da camisa suada/do sol na cabeça/e da boia fria/do dia a dia/e do apito da fábrica/Que a morte esqueceu/E do apito da fábrica bis/Que a sorte esqueceu”.

Nem a estrela/a sorte/o destino e nem a morte lembram-se da penosa rotina vivida pelo operário que recomeça sempre na segunda-feira. O apito da fábrica demarcador de paisagens urbanas e do tempo do trabalho é olvidado pela sorte/destino/estrela/fortuna.

Com que finalidade?

A letra desta canção tem o intuito de ser mensageira da cultura coletiva do trabalho em sua condição operária e regida pelos poderes da fábrica, em seus significados espaciais. O trabalho é árduo, difícil, penoso, custoso, de difícil realização, custa muito suor, esforço embora seja o que dá sentido à vida do assalariado. Em outras palavras, a fábrica - local de trabalho do operário com todas as significações que essa atividade representa - é o lugar espacial simbolizado pelo seu apito, que representa parte do universo sonoro dos espaços.

A canção *Estrela do Norte* apresenta elementos geopoéticos, que descrevem e decifram realidades espaciais, sendo portanto um indicador geográfico. (Raibaud, 2008). *Estrela do Norte* também surge como uma realidade cognitiva admissível para abarcar o espaço das sociedades. Assim sendo, a música ajuda a estabelecer um conhecimento mais particularizado dos territórios, auxiliando a sociedade a compreender como a mesma se apropria do espaço e o modifica. A canção também

apresenta a noção de território, que é a substância e o fundamento do trabalho, como a paisagem territorial das trocas materiais, afetivas, espirituais e do exercício da vida.

Retornamos a dizer que: “a música protesta contra as injustiças do mundo ou cria ainda mais alienação. A música pode ser uma ferramenta de controle do imaginário social ou pode ser libertadora, ao construir espaços de esperança e resistência”. (RAIBAUD, 2008, p.4)

No caso de “*Estrela do Norte*” a música aparece como uma das saídas políticas empregadas pelos sujeitos excluídos para denunciar uma realidade social. Ela é então utilizada como um recurso para fortalecer a identidade do trabalhador para a conscientização dos problemas e dificuldades enfrentados pelo assalariado.

O que ocorre entre o trabalho e essas espacialidades é representado e reproduzido nesta música: a transmissão da experiência, da rotina cotidiana do trabalho, do modo de pensar e sentir do assalariado.

6. ANÁLISE DO REPERTÓRIO CANTADO POR DÉRCIO MARQUES NO CD “ESPELHO D’ÁGUA: SONS E SENTIMENTOS DA NATUREZA” EM DIÁLOGO COM A GEOGRAFIA

“Espelho D’Água: Sons e Sentimentos da Natureza” é o sétimo CD de Dércio Marques, e foi patrocinado pela Lei de Incentivo a Cultura do Ministério da Cultura e lançado em 1999. “Espelho D’Água foi inspirado: a) na obra audiovisual “H2O Benta” editada pelo “Movimento dos Artistas pela Natureza”, sob a direção de Bené Fonteles; b) no CD “Paraíba Encantos” de Doroty Marques, com a participação de 800 crianças cantado em nome da sobrevivência do rio Paraíba; c) no CD “Monjolear” de Dércio Marques, com a participação de 250 crianças cantando o cerrado brasileiro; d) e na trilha sonora do roteiro de peregrinação dos irmãos Franciscanos em Cultos Ecumênicos da nascente à foz do rio São Francisco.

“Espelho D’Água” contém os sons e os sentimentos dos seguintes artistas: Aldair Carvalho; André Bernard; Bené Fontelles; Beatriz Ramsthaler; Bia Bedran; Bráulio Barral; Chico Liberato; Chico Moreira; Clebert Luiz; Daniela Lasalvia; Doroty Marques; Egberto Gismont; Èrica Gisel Rocha; Fábio Paes; Fernando Guimarães; Grupo Gambá; Hilton Acioly; Jacques Morenlembaun; Jânio Arapiranga; Juliana Caymi; Juraídes da Cruz; Kátia Teixeira; Luli e Lucina; Maria de Lourdes (Lourdinha), Mazé, Mônica Albuquerque; Ney Couteiro; Nonato Luiz; Paulo Gabiru; Regina Rosa, Sabá Moraes; Esther Stephen Ephendy; Ted Lima, Tuca (Saulo Demétrius Graça Muniz); Vidal França; Xandó; Xangai.

Em 2000 Dércio Marques em meio à entrevista realizada pelo jornalista Adalberto Carvalho Pinto, da Revista Caros Amigos⁷⁶ fala sobre o CD “Espelho D’Água: Sons e Sentimentos da Natureza”. Transcrevo pequena parte da entrevista.

⁷⁶ Na Revista Caros Amigos, **Série Compositores - 31 - Dércio Marques**. Por: Adalberto Carvalho Pinto e Eduardo M. M. Silveira. Revisão: Maria do Carmo Nogueira da Gama. 200. 0Uma bela e considerável conversa com Dércio foi registrada e pode ser vista no site: Revista Caros Amigos, **Série Compositores - 31 - Dércio Marques**. Por: Adalberto Carvalho Pinto e Eduardo M. M. Silveira. Revisão: Maria do Carmo Nogueira da Gama. 2000

Adalberto: Seus discos atualmente são envoltos num verdadeiro clima de festa. Parece que há um esforço coletivo de todos os técnicos, músicos e intérpretes envolvidos, em tornar o trabalho primoroso - é o caso, por exemplo, do "Espelho d'Água", ou o "Cantigas de Abraçar", onde o Dércio compositor dá lugar ao Dércio anfitrião, para que possam desfilar criações de Taiguara, Bené Fonteles, a dupla Luli e Lucina, Marluí Miranda e Bia Bedran, só pra citar alguns. Fale um pouco sobre isso. Aliás, parabéns pelos recentes trabalhos. Juliana Caymmi, que canta a música de Taiguara, é a filha de Danilo?

Dércio Marques: Sim, com Ana Terra. Nesse trabalho com o Bené, Doroty, tem a participação do barranqueiro Paulo Gabiru gravado no estúdio Som das Águas, do Bráulio Barral, e as vozes maravilhosas de Monica Albuquerque e Andréa Daltro, a flauta de Tota e o teclado de Teca, o amor de "Tecalazans", a voz leonina de Elba, os violões mágicos de Nonato Luiz onde navega o ser junto com Gismonti e Bené Fonteles, ou o violão de João Omar, maestro libriano e baiano da alma mais linda. Luli livre luzindo, a Lucina mais linda ainda, e ainda é luz, é tempo e vida, a canção das águas nas vozes cristalinas de Katia Teixeira e Daniela Lasálvia, a voz telúrica de Doroty, é tudo luz, como no Santo Daime ouvindo Marinês, como a fé de Gabriel, o mestre da Miração, e o Pensador. (Caros Amigos, 2000)

Com letras de forte cunho ambiental, o álbum contou com a direção musical de Chico Moreira, que também tocou contrabaixo e "sanfona" na faixa 18. A arte da capa e contracapa foi assinada pela programadora visual e também cantora Daniela Lasálvia.

Para analisar o repertório cantado por Dércio Marques na obra *"Espelho D'Água: Sons e Sentimentos da Natureza"* seguimos aqui a mesma metodologia de análise de conteúdo utilizada para analisar "Semente" de Doroty Marques, a partir três questões que guiam a nossa análise: Quem fala? Para dizer o quê? Com que finalidade? Relembramos também que, para responder a pergunta *"para quê?"* e *"com que finalidade?"* interpretamos e analisamos o conteúdo das letras, por meio de uma ainda iniciante geopoética, destacando aspectos da paisagem natural, assim como sua relação com a identidade.

CD "ESPELHO D'ÁGUA: SONS E SENTIMENTOS DA NATUREZA"

DÉRCIO MARQUES

6.1 Ponto de Oxum

Compositoras: Luli e Lucina

Vozes: Dércio Marques e Daniela Lasálvia

“Olha a água do céu/Olha a água lá do céu/Cai dos olhos de Iansã/Cai no ventre da manhã/Lava o leite de mamãe Oxum”.

Quem fala?

Considerando que a mensagem da canção exprime e representa os seus emissores, nesta canção, quem fala são as compositoras Luli & Lucina e os interpretes Dércio Marques, já mencionado anteriormente, e Daniela Lasálvia. Descoremos então, sobre a dupla Luli & Lucina e em seguida sobre essa última.

Em plenos anos de ditadura na década de 1970, em contraponto à militância de direita, organizada pelos grupos, facções e partidos políticos, a experiência era o sonho de muitos jovens, artistas e hippies, que optavam pelo envolvimento da arte como uma prática de liberdade. É neste contexto, que Luli & Lucina - cantoras, compositoras e multi-instrumentistas - viveram em uma comunidade alternativa uma experimentação musical radical, vindo a se tornarem pioneiras no cenário independente brasileiro. Do violão aos tambores artesanais que elas mesmas construía e tocavam, disseram não às gravadoras e mergulharam na criação artística e nas raízes de ritmos primitivos e afro-indígenas da umbanda pesquisando ritmos e instrumentos de percussão⁷⁷.

Luli & Lucina formaram uma das duplas mais longevas e produtivas da história da MPB, pois durante 25 anos compuseram nada menos que 800 músicas. Inclassificáveis, mal comparando, elas são legítimas representantes do *folk made in Brazil*. Por causa de suas temáticas cheias de citações à natureza, aos índios, aos elementos naturais, ficaram durante um bom tempo com o rótulo de “alternativas”. Porém, a dupla escapou do circuito de bares e das “pousadas natureba” ao atravessar boa parte dos anos 1970, 80 e 90 compondo repertório gravado por: Nana Caymmi, Joyce, Olívia Byington, as Frenéticas, Rolando Boldrin, Marília Pera, Wanderléa, Verônica Sabino, Belô

⁷⁷ Pioneiras assim como Antônio Adolfo, o primeiro artista independente brasileiro, a dupla produziu, gravou e distribuiu seu primeiro disco “Luli e Lucinha” em 1979.

Velloso, Tetê Espíndola, Alzira Espíndola, Vânia Bastos, Maria Alcina, Nilson Chaves, Zélia Duncan entre outros. E principalmente Ney Matogrosso, o cantor que mais registrou músicas da dupla.

Suas músicas mais conhecidas são as que foram gravadas pelo conjunto 'Secos & Molhados: o 'Vira' e 'Fala'. Luli afirma: "O Vira', essa musiquinha tão simples é a que mais me deu retorno financeiro, tem mais de 40 gravações e é sempre usada em filmes, peças e na TV", constata. Na sequência ela diz: "A música 'Fala' me dá prestígio. Esteve na trilha de duas novelas da Globo, é cantada por gente famosa como Marisa Monte, Zeca Baleiro e Zélia Duncan, além de Ney Matogrosso", diz, com razões. Luli & Lucina nunca "estouraram" nas paradas de sucesso, elas configuram mais um daqueles casos em que as músicas eram muito conhecidas, mas as autoras, não.

Na década de 1980, Luli ao transferir-se para São Paulo com a parceira Lucina descobre a viola caipira. "E nos apaixonamos pela música de Renato Teixeira, Xangai, **Dércio Marques**, Almir Sater, e outros, e passamos a compor nessa linha, ao mesmo tempo em que continuávamos a fazer MPB e pop no violão e a rufar nossos atabaques na raiz africana⁷⁸. Luli & Lucina enveredaram pela pesquisa da música do interior do Brasil. Violões, violas caipiras, tambores de madeira ou cerâmica e percussões passaram a "reinar" nas produções. Em 1987, a dupla concebeu, produziu e levou ao ar o programa de rádio "Conversinha" na rádio USP.

Os anos de 1990 foram marcados pelo lançamento dos dois últimos álbuns da dupla: o CD "Elis e Elas" gravado a partir do show realizado em homenagem a Elis Regina em 1995, com o qual elas excursionaram por todo o Brasil; e a coletânea "25 Anos" lançada em 1996. Em 1997 a dupla se desfez.

⁷⁸ Os conteúdos das informações citadas sobre a dupla Luli e Lucina estão disponíveis nos links abaixo e foram acessados em: fev/2016

<<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/luli-e-lucina>
<http://itunes.apple.com/br/album/25-anos/id521524858>
<http://www.cantorasdobrasil.com.br/cantoras/lucina.htm>
<http://www.culturaniteroi.com.br/blog/?id=1118>

http://www.istoe.com.br/colunas-e-blogs/coluna/151395_DUAS+MENINAS

<http://www.assistebrazil.com.br/ajude-a-levar-documentario-sobre-luhli-e-lucina-aos-cinemas/>>

Juntas, Luli & Lucina lançaram seis discos, entre 1979 e 1996, e depois partiram em carreira solo. Além de colecionaram sucessos em parceria, também estenderam os braços e caminharam juntos com outros artistas importantes de sua geração e da posterior, como Ney Matogrosso, Alzira Espíndola e João Ricardo, outro integrante do grupo “Secos & Molhados” e Zélia Duncan.

Em 2014 foi lançado “Yorimatã” longa-metragem dirigido por Rafael Saar sobre Luli & Lucina.

[...] A trajetória dessas mulheres é tão singular quanto sua música. Elas não foram uma dupla musical apenas, formou juntas também uma família ao lado do fotógrafo Luiz Fernando Borges da Fonseca. Surge ali uma união em uma vida alternativa em comunidade, intensa e criativa, permitindo uma pesquisa musical de raízes e das forças da natureza, com repertório eclético, folk e brasileiro, e com o estudo da música de umbanda. A opção pela liberdade resultou em um amor maduro, extremo, em intensidade e risco, transmutado em música. O filme lança o olhar não só para duas personagens importantíssimas da História da Música Brasileira, mas para duas pessoas incríveis, suas singularidades, seu cotidiano, sua constante atividade musical, artística, a forte espiritualidade, suas vidas.⁷⁹

A discografia da dupla contém sete álbuns:

- 1972: Flor Lilás (Luli & Lucina)
- 1978: Luli & Lucinha (Luli & Lucina)
- 1982: Amor de Mulher, Yorimatã (Luli & Lucina)
- 1984: Êta Nóis (Luli & Lucina)
- 1984: Timbres Temperos (Luli & Lucina)
- 1991: Porque Sim, Porque Não (Luli & Lucina)
- 1995: Elis & Elas (Luli & Lucina)
- 1996: 25 Anos (Luli & Lucina)

Apresentamos neste momento, Daniela Lasálvia, que além de cantora, compositora, pesquisadora de cultura popular é multi-instrumentista (toca piano, percussão, violão de seis cordas e violas de dez e 12 cordas), artista plástica, programadora visual; produtora; e arte-educadora.

⁷⁹ Fragmento da sinopse do filme “Yorimatã” Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Yorimat%C3%A3> Acesso em: fev/2016

A paulistana Daniela Lasalvia, sozinha ou nos dois grupos de que participa, defende a cultura brasileira e trabalha novas vibrações sonoras através de percussão corporal e instrumentos feitos de sucata. Seu trabalho solo lhe rendeu o disco *Madregaia*, com duas músicas gravadas em tupi-guarani, tambores negros, bois do nordeste, música mineira, tudo falando de povo e natureza.

Iniciou-se ao piano aos sete anos. Estudou Canto Lírico por três anos, passando uma temporada em Moscou para aperfeiçoamento no Conservatório Tchaikovsky, na Rússia. Participou até aos quinze anos de diversos recitais e concursos.

Estudou percussão vocal e corporal com Stênio Mendes Nogueira e Fernando Barbosa (do Grupo Barbatuques); violão com Paulinho Paraná; viola Caipira com Rui Torneze e Gedeão da Viola; percussão com Roberto Angerosa. Frequentou a "Oficina de Menestréis", de Oswaldo Montenegro.

Artista Plástica, formada em Comunicação Visual pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), estudou também Publicidade e Marketing na Faculdade Mackenzie e Comunicação Visual e Desenho Industrial na Universidad Católica de Chile, em Santiago.

Como programadora visual assinou a arte dos discos "Monjolear", de Dércio e Doroty Marques; "KatTxerê", de Kátia Teixeira; "Contertopia", Ney Couteiro; "Facho de fogo", de Vidal França; "Pedra", de Sabá Moraes; "De onde vens", de Ivetthy Souza; "Lua branca", Eudóxia de Barros; "Celebrating Chico Buarque de Holanda", de Édsel Gomez; "Cantigas de abraçar" e "Espelho D'Água", ambos de Dércio Marques e ainda "Anos dourados", de Ana Maria Brandão.

Trabalhou como arte-educadora com crianças carentes da periferia de São Paulo, para as quais ministrou aulas e oficinas de música e artes plásticas. Entre seus vários trabalhos nesta área, destacam-se "Oficina de Música e Percussão Corporal", na Favela de Paraisópolis; "Oficina de Música e Construção de Instrumentos com sucata, para deficientes físicos" e "Oficina de Artes Plásticas e Música para crianças de rua", ambas no SESC Itaquera.

Como produtora, foi uma das idealizadoras do projeto cultural "Brasil Arte - A Arte Brasileira de Ser Artista". Produziu também shows de Renato Teixeira, Xangai, Luli e Lucina, Chico César, Ceumar, Miltinho Edilberto, Tetê Espíndola e Alzira Espíndola. Apresentou-se várias vezes na Casa dos Cordéis, em Guarulhos, periferia de São Paulo, administrada pelo paraibano Bosco Maciel, poeta, cantador e folclorista.

Seu álbum duplo *Madregaia* é exemplar e coloca Daniela entre as cantoras que vivem das raízes de um país que tem muito da sua cultura ainda desconhecida e imersa nas profundezas da terra. É com o violeiro, cantor, compositor e instrumentista Dércio Marques que Daniela faz parceria no disco. E ambos transmitem uma estética centrada nas letras, nas melodias, na essência de canções que refletem – e são – a terra fértil em que vivemos.⁸⁰

Em entrevista ela afirma:

Comecei a cantar profissionalmente em 1995, através de Dércio Marques, que me convidou para participar de um show seu e de uma gravação. Então o caminho se abriu para mim, e logo comecei a pesquisar coisas bem brasileiras para poder gravar, além das minhas próprias composições, mas como não tinha verba o primeiro disco demorou quase dez anos para sair, — explica.⁸¹

Tenho participação em muitos discos, mas solo mesmo é só o *Madregaia*! Na verdade, talvez por ter sido quem mais gravou com o Dércio em todos os discos que se seguiram desde que nos conhecemos há 20 anos, tem muitos textos falando destes discos e por consequência me incluindo também!⁸²

Dércio Marques revela o seguinte a respeito de Daniela Lasálvia:

Eduardo: O que você acha da nova safra da música "regional" brasileira? Quais os maiores destaques? Eu, por exemplo, acho a Daniela Lasálvia a mais bela voz do Brasil. O que falta para ela deslançar sua carreira?

⁸⁰ Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/dani-lasalvia/biografia>>. Acesso: fev/2016

⁸¹ Esta informação está: Disponível em: <<http://anovademocracia.com.br/no-62/2655-musica-bona-so-ou-acompanhada>> Acesso: fev/2016

⁸² Vale ver: Disponível em: <<http://danlasalvia.blogspot.com.br/p/regionalize-se.html>> Acesso em: fev/2016>.

Dércio Marques: “Acreditar, na existência dourada do sol...” conhece essa canção? Ela chega lá. As crianças já sabem disso. Ela é pássaro. (Revista Caros Amigos, 2000).

Dércio ao referir-se a Daniela Lasálvia compara a cantora com um pássaro, acentuando a beleza da sua voz, a liberdade e confiança que ela tem para voar e alcançar outros horizontes.

Para dizer o quê?

Antes de respondermos à pergunta: “Para dizer o quê?” é preciso primeiro entender a acepção de “*Ponto*” e “*Oxum*” na Umbanda⁸³. Assim como nas diversas religiões existentes desde a antiguidade, o cântico e a louvação são formas de expressão do amor a Deus. Na Umbanda não é diferente. Os *pontos cantados* são a forma pela qual os Orixás⁸⁴, as Entidades e Guias são saudados. O *ponto* é também uma poderosa ferramenta para a concentração necessária dos médiuns e para a assistência ao ritual. Por meio do *ponto* é invocada a falange dos Orixás com a utilização do toque correto do atabaque⁸⁵. Este instrumento é considerado sagrado na Umbanda, sendo consagrado e “firmado” pelos Orixás e guias. O som produzido pelos atabaques traduz verdadeiros códigos de chamada das entidades e guias. Assim, ele procedem como um acesso ao plano espiritual, onde chegam, formando um elo energético entre a falange e a gira do terreiro⁸⁶.

⁸³ Sincretismo nascido no Rio de Janeiro na virada do século XX, que já no fim do século XIX registra elementos bantos, espíritas e palavras do jargão umbandista atual; hoje, a umbanda apresenta-se fracionada em dezenas de grupos que englobam influências esotéricas, cabalísticas, orientais, católicas, etc. Novo Aurélio: sec. XXI (versão digital).

⁸⁴ Os Orixás são energias vindas das forças elementares oriundas da natureza: água, terra, ar e fogo. Os Orixás não tem uma vida corpórea na Terra, não encarnam e não incorporam. O que se vê dentro dos terreiros são os “Falangeiros dos Orixás”, ou seja, Espíritos de grande força espiritual, de grande Luz, que trabalham sob as Ordens de um determinado Orixá. Disponível em: <http://www.genuinaumbanda.com.br/pontos_cantados.htm> Acesso em: fev/2016.

⁸⁵ Falange é um agrupamento de espíritos afins que possuem a mesma vibração. Disponível em: <<https://povodearuanda.wordpress.com/2006/12/12/as-falanges-de-trabalho-na-umbanda/>>. Acesso em: fev/2016.

⁸⁶ A gira é um termo cujo significado é sessão umbandista, com cânticos, danças, rezas e passes magnéticos fluidificados. As giras internas são fechadas para os que estão se iniciando na religião, desenvolvendo a mediunidade; as giras externas são abertas ao público, destinam-

Os pontos cantados são de fundamental importância para estabelecer o padrão vibratório dos terreiros durante as giras, devendo ser realizados com responsabilidade e respeito, tanto pelos Ogãs, quanto pelos demais integrantes do corpo mediúnico, já que sua força é tanta que responde pela firmeza da casa espiritual⁸⁷. Os “pontos cantados com firmeza” são responsáveis por manter um terreiro, ou em direção oposta, por até destruí-lo. Os pontos cantados mudam de ritmo, e mesmo de frequência, de acordo com as vibrações espirituais. Por exemplo, os pontos de Oxum e Yemanjá são sons suaves, emotivos, e os de Iansã são sons vibrantes, estimulantes⁸⁸. Em resumo, os umbandistas utilizam os **pontos cantados** para interagir com as forças espirituais das entidades que atuam diretamente sobre os trabalhos que estão sendo realizados⁸⁹.

E o que significa “Oxum”? A energia do orixá Oxum é feminina e regente das águas doces, dos rios e cachoeiras, da riqueza, do amor, da prosperidade e da beleza. Oxum é cultuado em todas as religiões afro-brasileiras. No sincretismo Oxum é equivalente a Nossa Senhora da Conceição, ou Nossa Senhora Aparecida. Portanto, *Ponto de Oxum* é um canto que invoca a presença de Oxum. Tendo esclarecido o que significa Ponto de Oxum podemos responder a pergunta:

Para dizer o quê?

se à promoção de curas e resolução dos mais diferentes problemas. Disponível em: <http://www.centropaijoaodeangola.com.br/page_123.html>. Acesso em: fev/2016

⁸⁷ Ogan ou Ogã (do iorubá -ga: "pessoa superior, chefe", com possível influência do jeje ogã: (chefe, dirigente) é o sacerdote escolhido pelo orixá para estar lúcido durante todos os trabalhos. Ele não entra em transe, mas, mesmo assim, não deixa de ter a intuição espiritual. Disponível em: Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ogan>>. Acesso em: fev/2016

⁸⁸ Vale ver: Disponível em: <http://www.genuinaumbanda.com.br/pontos_cantados.htm> Acesso em: fev/2016

⁸⁹ Disponível em: <http://www.genuinaumbanda.com.br/pontos_cantados.htm> Acesso em: fev/2016

“Olha a água do céu. Olha a água lá do céu. Cai dos olhos de Iansã”.

A *água* do céu que cai dos olhos de Iansã - a senhora da tempestade e dos ventos, aquela que tem a força para afastar todas as influências negativas, anulando os males - são as lágrimas representadas pela chuva. Oxum se transfere a seus filhos identificados por chorões⁹⁰.

“Cai no ventre da manhã”, denota que a chuva desaba no útero do alvorecer, onde se gera e regenera a vida. A energia de *Oxum* é também direcionada para a fecundação, a concepção e a fertilidade.

“Lava o leite”, traduz a chuva que limpa/banha/purifica a extensão de terreno sobre o qual, corre um curso de água. *Iansã* muitas vezes é evocada em prol da limpeza fluídica dos seus seguidores e do ambiente onde seu culto costuma ser realizado: nos rios e nas cachoeiras.

“De mamãe Oxum”. Segundo a Umbanda, Oxum é o símbolo da sensibilidade é o exemplo de mãe que nunca desampara seus filhos e ajuda a qualquer pessoa. Oxum é a protetora das gestantes e representa à beleza e a pureza, a moral e o modelo de mãe.

Com que finalidade?

A canção “Ponto de Oxum” nos convida a desvendar os “pontos cantados” da umbanda, um dos aspectos culturais afro-brasileiros. Sabemos que a transmissão da cultura se dá pela linguagem, pois cada ator social vivencia a sua cultura de uma maneira singular, considerando aspectos relevantes de sua existência. Neste enfoque os fatos culturais têm interessado à geografia porque o espaço e o ambiente intervêm em seus processos de transmissão. “A dinâmica da cultura depende de crenças, convicções e comportamentos que são adquiridos. O estudo dos processos por meio dos quais a cultura é transmitida implica que nós (geógrafos) interessemos, antes de tudo, pelas relações individuais”. (CLAVAL, 2013, p.145)

⁹⁰ Disponível em: <<http://www.pontosdeumbanda.com.br/oxum/ponto-de-oxum-foi-na-beira-do-rio.html>>. Acesso em: fev/2016.

No contexto geográfico a canção “Ponto de Oxum” leva-nos a pensar que os “pontos cantados” podem ser um caminho possível, um canal de comunicação, um tipo de linguagem destinado a nos fazer entender as “coisas do mundo” em sua inteireza. Essa questão nos remete ao próprio ser humano em sua essência, e as relações que ele estabelece com o mundo, perpassada pela cultura, sentimentos e valores. (KOZEL, 2012)

“Ponto de Oxum”, na canção do CD, é cantado fora do ritual da umbanda. Portanto ele não é entoado com a finalidade de evocar as entidades que trabalham sob as ordens de Oxum, para realizar um trabalho específico. Ele é considerado “ponto terreno”, um ponto criado pelos encarnados para homenagear o Orixá, uma falange ou determinada entidade⁹¹.

Como Luli & Lucina são estudiosas da Umbanda, acredito que a canção “Ponto de Oxum” é um ato de veneração devotada a Oxum, sendo também um “ponto de vibração”, como os mantras entoados em preces e louvação, fortalecendo os centros de energia do corpo, os chacras⁹², conformando um ambiente de luz capaz de dissipar as energias nocivas dos ambientes⁹³.

Com este enfoque as compositoras Luli & Lucina e os cantores Dércio Marques e Daniela Lasálvia cantam a cantiga que homenageia um orixá representante da identidade feminina, da fertilidade e fecundação, da riqueza e do amor. Os artistas ao entoarem o “Ponto de Oxum” clamam pela harmonização das pessoas e dos ambientes, pela prosperidade e beleza, criam espaços de harmonia, contentamento/alegria.

⁹¹Vale ver: Disponível em: <http://www.genuinaumbanda.com.br/pontos_cantados.htm>. Acesso em: fev/2016

⁹² A palavra "Chakra" vem do Sânscrito e significa "roda de luz". Os Chakras são centros de energia no corpo humano, que representam os diferentes aspectos da natureza sutil do ser humano. São eles: corpo físico, emocional, mental e energético. Os sete principais Chakras ficam localizados ao longo da coluna vertebral do corpo humano e, segundo a Tradição Hindu, seguem as cores do arco-íris. São eles: 1 - Chakra Básico / 2 - Chakra Sacro / 3 - Chakra Plexo Solar / 4 - Chakra Cardíaco / 5 - Chakra Laríngeo / 6 - Chakra Frontal / 7 - Chakra Coronário. Disponível em: <<http://www.personare.com.br/desvendando-o-significado-dos-chakras-m2073>> Acesso em: fev/2016

⁹³ Também: Disponível em: <http://www.genuinaumbanda.com.br/pontos_cantados.htm>. Acesso em: fev/2016

A canção “Ponto de Oxum” também possui a finalidade de fazer referência aos mais diferentes símbolos e imagens produzidas pela imaginação poética, desenvolvida pela teoria bachelardiana a respeito da água: a chuva, a lágrima, o rio. Tal teoria é denominada “*fenomenologia da imaginação*” ou “*fenomenologia da alma*”. Para o pensador da poética, a imaginação é a “faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade” (BACHELARD, 2002, p. 18).

6.2 Feito Borboleta

Composição: Fernando Guimarães ·

Vozes: Dércio Marques; Fernando Guimarães, Tuca (Saulo D. Graça Muniz), Daniela Lasálvia, Lígia Jacques e Micaela (filha do músico Chico Moreira).

Violões: Dércio Marques e Fernando Guimarães

“Eu quero, quero um canto de paz. O canto da chuva, o canto do vento. A paz do índio, a paz do céu. A paz do arco-íris, a cara do sol. O sorriso da lua. Junto à natureza em comunhão/“Eu tô voando como um passarinho ziguezagueando feito borboleta. Tô me sentindo como um canarinho. Eu tô pensando em minha violeta. Êta, êta, êta, êta / Êta, êta, êta, êta / O som da cachoeira me levando/As águas desse rio me acalmando/Eu quero, quero um canto de paz/O canto da chuva, o canto do vento/A paz do índio, a paz do céu/A paz do arco-íris, a cara do sol o sorriso da lua/Junto à natureza em comunhão/Eu to voando como um passarinho/Ziguezagueando feito borboleta/To me sentindo como um canarinho/Eu to pensando em minha violeta/Êta, êta, êta, êta / Êta, êta, êta, êta”.

Quem fala?

Violonista, cantor, compositor e arranjador Fernando Guimarães (1961) é natural da cidade de Caldas, em Minas Gerais. O músico nasceu na centenária

Fazenda Ribeirão Fundo, onde seus antepassados viveram e ele, ao lado de seus oito irmãos, passou a maior parte de sua vida.

Fernando Guimarães herdou a veia musical da sua família. Sua avó tocava bandolim, seu pai, viola caipira, além de outros parentes e amigos músicos que frequentavam o casarão da fazenda. Estudou violão clássico, popular e agronomia, retornando à fazenda Ribeirão Fundo depois de formado, para trabalhar junto a seu pai e irmãos, cuidando da criação de gado e das plantações de feijão, arroz e milho da família. É o ambiente do campo e da natureza que o inspiram a compor e cantar suas belíssimas canções. Atualmente reside em Poço de Caldas com a esposa e seus dois filhos.

Seu primeiro trabalho em formato de LP denominado “Bem Ti Viagem a Ribeirão Fundo” foi gravado em 1987 e lançado em 1990, e é ainda inédito em CD. O disco contou com a direção, produção e participação especial do renomado Vital Farias. As gravações deste LP foram realizadas em meio à natureza do lugar, nos cômodos do casarão centenário da fazenda e nas igrejas de Caldas e Santa Rita de Caldas, trazendo ao disco um clima único, em que se pode ouvir o canto de passarinhos, o gado mugindo, e o “ruído” da atmosfera bucólica das montanhas e cachoeiras do Sul de Minas. A partir daí, deu-se início ao trabalho de divulgação do disco, dividindo palcos com importantes nomes da música regional como Dércio Marques, Vital Farias, Paulo Amorim, Xangai, Pereira da Viola, Paulo Piu entre outros.

Seu segundo trabalho, o CD “Cantilenas de Jardim” lançado em 2007, contou com composições autorais além de parcerias com Paulo Piu (“Chico Planta Arroz” e “Canarinho de Aluá”), João Mendes Rio (“Boi da Montanha”), Vitor (“Casa Caiada”) e o poeta Carlos Brandão (“Lugar de Bicho”, “Um Passador Piarim” e “Passarinhada”), o jornalista Adriano Rosa (“Ciranda do Bem Querer”). A produção executiva é da “Unidade de Criação Alternativa de Vida, Educação e Arte Rara Rosa” e quem assinou a direção musical foi Dércio Marques⁹⁴. Um momento “mágico” do novo CD é a canção “Ao Povo da Floresta”, com as

⁹⁴ Rara Rosa é um grupo de produção cultural, da qual fazemos parte, que se apoia nos princípios da economia solidária.

participações das cantoras Daniela Lasalvia, Lígia Jacques e Micaela, filha do músico Chico Moreira, com o mesmo tocando flauta transversal e seu outro filho, Pedro Romão, na percussão.

Este segundo trabalho retoma o tema da ecologia, marca fiel nas composições de Fernando Guimarães, e o seu jeito mineiro com toda a simplicidade que lhe é peculiar, sem deixar de lado as inovações musicais presente nos arranjos, na voz e nos violões sempre muito bem acalentados pelas suas mãos de plantador e pelo coração de um ser humano capaz de emocionar cantando ⁹⁵.

Décio Marques foi o primeiro artista a gravar canções compostas por Fernando Guimarães em seus discos, destacando “As Manhãs”, assim como, “O Pão Nasce do Trigo”, “Folia de Bem Querer”, “Louvor a Santo Reis” e a singela “Feito Borboleta”, um dos grandes sucessos do compositor. Fernando também participou das gravações do CD Terra Boa, primeiro disco do violeiro e “cantador” Pereira da Viola, tocando violão nas faixas “Cantiga das Quatro Luas”, “Bicho Calango” e “Veio Caipira”.

Fernando Guimarães está para lançar o seu terceiro CD, que está sendo gravado no “Estúdio Bordão da Mata Produções”, na cidade de Borda da Mata, no Sul de Minas.

Para dizer o quê?

“Eu quero, quero um canto de paz. O canto da chuva, o canto do vento. A paz do índio, a paz do céu. A paz do arco-íris, a cara do sol. O sorriso da lua. Junto à natureza em comunhão”. O “canto de paz”, almejado pelo compositor e pelos cantores, está intimamente ligado e em sintonia com a natureza e os seres que nela se manifestam: a chuva, o vento, o índio, o céu, o arco-íris, o sol, a lua. Nossas origens brasileiras e suas influências indígenas

⁹⁵ Vale ver: Disponível em: <<https://www.facebook.com/Fernando-Guimarães-113374332009396/>>, e em: <http://www.vimutti.com.br/2015/09/fernando-guimaraes/>>. Acesso em: fev/2016

anunciam um espaço pacífico que promove a ideia de comunhão, por meio da contemplação da paisagem natural.

“Eu tô voando como um passarinho ziguezagueando feito borboleta. Tô me sentindo como um canarinho. Eu tô pensando em minha violeta. Êta, êta, êta, êta / Êta, êta, êta, êta/O som da cachoeira me levando/as águas deste rio me acalmando (bis)”. O compositor se sente livre como os seres que possuem asas e voam: o passarinho, a borboleta, o canarinho. Ele se deixa levar pelo som da cachoeira e pelas águas do rio que o apaziguam. Em estado de profunda paz e serenidade ele só pensa em sua “violeta”. Nesse sentido, “violeta” pode ser entendido como a cor que culturalmente é associada ao feminino, à espiritualidade, cura e transcendência, ou mesmo a delicada planta herbácea da família das violáceas, de origem europeia, muito cultivada pelo valor decorativo e pelo perfume, e que floresce bem em climas frios. Violeta evoca também a mulher, pois é no Brasil o nome de muitas delas. A paisagem descrita suscita sentimentos de calma diante da natureza.

Com que finalidade?

A mensagem contida na letra de “Feito borboleta” expressa sentimentos a respeito da natureza. A paisagem descrita - a chuva, o vento, o céu, o arco-íris, o sol, a lua, o passarinho, a borboleta, o canarinho e a violeta - está intimamente ligada à cultura e à ideia de que as formas visíveis são representação de discursos e de pensamentos sobre a relação do homem com a natureza. Assim, esta paisagem aparece como um lugar simbólico, como um território cultural no qual a felicidade, o bem estar, a paz estão associados ao lugar. (BACHELARD, 2002, p. 5). A dimensão cultural do devaneio poético buscado em um lugar da natureza é o elo entre o território e a cultura.

Deste modo, a canção expressa à busca de um canto de paz junto ao desejo de aproximação de uma paisagem natural. A leveza da canção é uma forma de contrastar a dureza da vida, a violência, a ganância e a falta de sensibilidade das pessoas, que caracterizam o contexto atual do mundo em que

vivemos. A música anuncia a nostalgia do paraíso, além de ser pautada em uma vida simples sem muita ostentação.

A música “Feito borboleta” assegura que diferentes tipos de imaginação ligados aos quatro elementos materiais: a água, o ar, a terra e o fogo “sugerem confidências secretas e mostram imagens resplandecentes”. Cada elemento material é “um sistema de fidelidade poética”. Ao cantá-los, de acordo Bachelard: “acreditamos ser fiéis a uma imagem favorita, quando na verdade estamos sendo fiéis a um sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental”. (BACHELARD, 2002, p. 5).

Portanto, tal canção revela aspectos da identidade, em que os homens podem expressar seus sentimentos originais, pessoais ou coletivos.

6.3 Mandú (Riachinho Mandú)

Compositor: Marcos Mesquita Filho

Vozes: Dércio Marques e Daniela Lasálvia

Coro: Anjos D'Água; Beatriz Ramsthaler; Daniela Lasálvia e Dércio Marques.

Coral Canoa: Dércio Marques e Vidal França

Violão: Dércio Marques

Percussão: Manoel Pacífico

Temas incidentais: “Canoa minha Canoa” – folclore de Ubatuba – SP; Coração brasileiro – Celso Adolfo.

“É Mandu, em sapucaira/No imirim-açu estará/No Rio Verde se enfurnará/Pra, no Paraná poder pratear/E cair no mar/De baixo d’água a lua, risca uma estrada pro mar/Seguindo esse caminho/Um mandi bem velhinho/Na correnteza navegará/Passa semana e semana/Segunda, sábado e domingo/E se o tempo ajudar/Eu vou parar de sonhar/Pra em poucos dias chegar/Pra no Paraná poder Pratear/E cair no mar”

Quem fala?

Marcos Mesquita Filho é filho de pais que apreciavam muito a música. Sua mãe tinha uma memória musical impressionante, e seu pai tocava violão e gaita. Natural de Belo Horizonte, foi integrante dos grupos musicais ‘Gabirola’ e ‘Grupo Escolar’ na capital mineira.

Desde 1977 vive Pouso Alegre, em Minas Gerais com sua esposa e seus filhos. Lá fundou com amigos o tradicional Grupo Imbuia em 1979, inspirando muitos garotos daquela época a sonhar com uma trajetória musical que encantou o público em shows e festivais e fez ecoar na nossa memória acordes genuínos. O primeiro show foi em 1980, no Teatro Municipal de Pouso Alegre. Daí em diante ele montava um show por ano, começando em Pouso Alegre e rodando a região.

O “Imbuia” durou fecundos seis anos. Em torno do núcleo (Mesquitão, Jorge Carioca, Maurício, Raimundão, Nandinho) gravitava um universo de pequenos astros. Alguns viriam a crescer e ganhar vida própria, como os músicos Ivan Vilela, Wolf Borges e Elder Costa. Depois, cada um seguiu seu caminho sem nunca abandonarem a música⁹⁶.

Após trinta anos sem cantarem juntos, em 2009 o “Imbuia” foi convidado para dar um show na Universidade de Pouso Alegre, dentro da programação do Festival de Inverno. Em seguida, gravaram um DVD no Teatro Municipal que comoveu a plateia e remeteu toda aquela “moçada” a um passado

⁹⁶ Marcos Mesquita estudou medicina na Universidade Federal de Minas Gerais (1976), Especialização em Saúde Pública pela FIOCRUZ/SESMG, Mestrado em Epidemiologia pela Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP (1998) e doutorado em Saúde Pública pela Universidade de São Paulo - USP (2003). Foi diretor da Regional de Saúde de Pouso Alegre entre 1977 e 1986 e Secretário Municipal de Saúde entre 2001 e 2004 e de 2007 a 2008. Sua trajetória política é um exemplo de liderança e serviços prestados em benefício do povo. Marcos Mesquita filiou-se no PT em 1984; por três vezes foi presidente do partido; eleito vice-prefeito entre 2001 e 2004, exercendo a função de secretário de saúde no município em duas ocasiões. Até hoje avaliado como o melhor secretário de saúde que já atuou em Pouso Alegre. Disponível em: < <http://www.escavador.com/sobre/1042608/marcos-mesquita-fil> > Acesso em: fev/2016.

musicalmente vigoroso.⁹⁷ O DVD lançado em 2010, é um registro fiel da história da música popular pouso-alegrense e sul mineira.

Para dizer o quê?

“**Ê Mandu**” faz referência ao rio Mandu, cuja nascente se localiza em Ouro Fino, também no Sul de Minas, no bairro Mandu. Seu leito segue pelo estado mineiro, passando por Borda da Mata, e no meio da porção da mata Atlântica presente em Pouso Alegre, cidade onde mora o compositor dessa canção.

“**Em sapucaira**” refere-se a “*sapucaira*”, que é uma variação de “sapucaia”, um termo oriundo da língua tupi antiga que significa “rio das sapucaias”, por meio da junção de *sapukaia* (sapucaia) e 'y (rio).⁹⁸ “*Sapucaia*” é a árvore que cresce as margens dos rios. Portanto, “*Mandu em Sapucaira*” são as águas do rio Mandu correndo entre a sapucaia, que existe em sua borda.

“**No imirim-açu estará**”. A foz do rio Mandu é no rio Sapucaí Mirim em Pouso Alegre. Sapucaí Mirim é um rio que banha Minas Gerais e São Paulo. O rio Sapucaí Mirim tem um percurso peculiar, pois nasce em território mineiro, mais especificamente no município de Sapucaí-Mirim, e após percorrer aproximadamente 12 km, adentra em território paulista no município de São Bento de Sapucaí para, em seguida, voltar ao Estado de Minas Gerais em Pouso Alegre. Apenas cinco quilômetros antes da divisa com Minas Gerais o rio recebe o nome de Sapucaí. O rio Sapucaí Mirim deságua no rio Sapucaí, que ao juntar-se a um de seus afluentes, o córrego das Perdizes, recebe a denominação de rio Sapucaí Guaçu. Deste modo, a frase no “**No imirim-açu estará**” pode significar que as águas do rio Mandu estarão no rio Sapucaí Mirim e posteriormente no rio Sapucaí Guaçu. “**Imirim-açu**” pode ser a junção de “*mirim*” com “*guaçu*” fazendo menção aos dois rios.

⁹⁷ Disponível em: <<http://suldemg.blogspot.com.br/2011/01/grupo-imbuia-em-dvd-pouso-alegre.html>> Acesso em: fev/2016.

Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_Sapuca%C3%AD_%28Minas_Gerais%29>. Acesso em: fev/2016

“No Rio Verde se enfurnará” significa, que o rio Sapucaí vai desaguar no rio Verde, seguindo o seguinte percurso: percorre seus últimos 74 quilômetros, vencendo um desnível de quarenta metros até chegar ao reservatório da Usina Hidrelétrica de Furnas, próximo ao distrito de Pontalete em Três Pontas, encontrando-se com o Rio Verde. Este é um rio que nasce em Minas Gerais, na Serra da Mantiqueira-MG, na divisa entre os municípios de Itanhandu e Passa Quatro, desaguardo no lago de Furnas.⁹⁹

“Pra, no Paraná poder pratear” refere ao rio Paraná, do qual rio Verde é um dos principais afluentes. A nascente do rio Paraná fica na região de divisa entre os estados de São Paulo, Minas Gerais e Mato Grosso do Sul. O rio Paraná é um importante rio da América do Sul. Na confluência do rio Paraguai o rio Paraná entra inteiramente em terras argentinas e passa a percorrer a direção sul, desaguardo no delta do Paraná e, conseqüentemente, no rio da Prata. Deste modo, *“poder pratear”* é uma referência ao rio da Prata, que acabou por denominar a atual Argentina, a partir do nome latino da prata: *argentum*.

“E cair no mar” faz alusão ao ponto onde as águas deixam de ser doces e se convertem no Oceano Atlântico.

“De baixo d’água a lua, risca uma estrada pro mar. Seguindo esse caminho” lembra o reflexo da lua que acompanha o fluxo do rio “*seguindo esse caminho*” até esse chegar ao mar.

“Um mandi bem velhinho”. O nome “*Mandi*” tem a sua origem no tupi-guarani Yu (Mandi o Peixe); Yu (amarelo), sendo que “Mandu”, o nome do rio, é uma corruptela de Mandi (o rio de peixe amarelo).

“Na correnteza navegará” sugere que o rio Mandu seguirá seu curso na correnteza.

“Passa semana e semana. Segunda, sábado e domingo. E se o tempo ajudar, eu vou parar de sonhar. Pra em poucos dias chegar. Pra no Paraná poder Pratear e cair no mar”. Essa estrofe quer expressar que o tempo corre

desde que o rio Mandu desaguou em outros rios. O rio Mandu espera acostar-se no rio Paraná e, posteriormente, no rio Prata para chegar finalmente ao mar do Oceano Atlântico.

Com que finalidade?

A finalidade da canção “Mandú” é realçar a importância simbólica do Rio Mandú para os moradores de Pouso Alegre, como um processo de identidade local, que tem no rio um elemento destacado da sua memória. O nome “Mandu”, peixe amarelo abundante no rio, passou a nomear o próprio rio conforme Queiroz (1948), abarcando também a capela construída à sua margem esquerda, e sua povoação (a freguesia), pois a travessia do rio Mandú justificou o início de um povoado identificado como um “rancho à margem esquerda do rio Mandu”, que se tornaria posteriormente a cidade de Pouso Alegre. O processo de nomeação de topônimos no Brasil, no nosso caso “Mandú” refere-se “em especial à memória da língua indígena, a presença do índio não só como “primeiro habitante” do território, mas na constituição de uma identidade do país e do brasileiro. (SILVA, S/D)

Oficializada a nomeação da região como “Pouso Alegre”, o nome *Mandu*, como nome do povoamento, não foi deixado de lado, esquecido. Mostra-se como parte importante da identidade do pouso-alegrense, permanecendo como memória local da sua cidade.

A repetição da forma “Bom Jesus de Pouso Alegre, vulgarmente do Mandu” é um modo do nome Mandu estar presente ainda hoje como nome da região, do núcleo urbano. (Se o estrangeiro desavisado desconhece o nome Mandu como outro nome de Pouso Alegre, o pouso-alegrense, por outro lado, possivelmente não o ignora. (SILVA, S/D)

Na perspectiva geográfica esta canção demonstra como uma prática musical pode contribuir para a valorização de uma paisagem. “Mandu” aborda a música no plano das manifestações tradicionais, e sua importância para a constituição territorial e identitária de Pouso Alegre-MG.

Esta musica, em sua linguagem simples e com palavras entre indígenas e “roceiras”, é uma verdadeira “aula musical de geografia”. Penso que com fecundidade letras e músicas assim poderiam com proveito serem utilizadas em aulas de geografia para crianças e jovens, sobretudo.

6.4 Espelho D`Água

Compositor: Hilton Acioli

Vozes: Dércio Marques, Daniela Lasálvia, Tuca (Saulo D. Graça Muniz)

Violões: Dércio Marques e Hilton Acioli

“Meu interior aflora/No destino de ser água/Que o sol evapora/Pra depois chover/Ofereço a minha vida/Derramada em cachoeiras/De peixe e plantas/No rio Tiete/De noite/Espelho de lua/Aonde laras nuas/Irão se banhar/Pelas festas do divino/Rio tiete menino/Correndo, chamando/Esperando você”.

Quem fala?

Cantor e compositor, Hilton Acioli (1939) é natural do Rio Grande do Norte. Ainda muito novo despertou sua inclinação para a música criando o Trio Marayá, junto com os primos Behring Leiros e Marconi Campos. O nome do trio foi dado pelo estudioso da cultura popular natalense, Luís da Câmara Cascudo. Em 1956 o trio trocou a capital do Rio Grande do Norte pela cidade de São Paulo. Ali, se formou em Geografia pela Universidade Federal de São Paulo, e iniciou a carreira artística. O Trio ficou em primeiro lugar no Terceiro Festival Universitário da Música Popular Brasileira, com a música "Pra quê lagoa, se eu não tenho canoa". Em 1969, compôs com Geraldo Vandré as canções "Ventania", "O Plantador", "João e Maria" e "Guerrilheira", todas gravadas por Vandré no álbum *Canto geral*. Nesse mesmo ano, fez acompanhamento instrumental para Vandré nas músicas "Companheira" e "Terra plana", gravadas no álbum *“Momento universitário volume II”*. Em 1979, fez os arranjos e regências para o álbum *Eterno como areia*, de Diana Pequeno. Em 1989,

compôs "Lula Lá" ou "Sem medo de ser feliz", jingle do então candidato a presidência da República Luiz Inácio Lula da Silva. A canção foi lançada no CD *O som da estrela do PT*, junto com outras nove, também de sua autoria. Teve algumas de suas canções gravadas por Rolando Boldrin e Maria Odete¹⁰⁰.

A outra voz que canta a canção "Espelho D'Água" é de Saulo Demétrios Graça¹⁰¹, conhecido como Tuca Graça, é um jovem Ator e Músico, filho do também Ator e Músico Saulo Laranjeira

Nascido em 1985 na cidade de São Paulo, começou a atuar no teatro com apenas dois anos de idade. Aos cinco anos, iniciou os estudos para se tornar um profissional das artes cênicas. Começou a atuar em novelas com nove anos, fazendo parte do elenco de Éramos Seis (SBT) em 1994, posteriormente participou de duas novelas na Rede Record, sendo elas Louca Paixão (1999) e Marcas da Paixão (2000). Desde 2010 encena o quadro Batman e Robin, ao lado de Alexandre Frota em A Praça é Nossa, no SBT. Anteriormente participou do quadro "O Mano e a Mina", no mesmo programa.

Sua vida musical também começou cedo, sendo seu pai músico de carreira, entrou para o mundo dos acordes cedo e naturalmente. Aos 14 anos de idade já fazia shows na Vila Madalena em SP.

Formado em Piano Popular pelo Conservatório Souza Lima, hoje em dia é membro fundador da banda de MPB/Samba Rock/Funk, Bala de Troco e toca pelo país mostrando que também canta toca Guitarra/Violão bem.

Para dizer o quê?

“Meu interior aflora/No destino de ser água/Que o sol evapora/Pra depois chover/Ofereço a minha vida/Derramada em cachoeiras/De peixe e plantas/No rio Tiete”. Esse verso refere-se ao desejo de ser como a água, que

¹⁰⁰ Disponível em: <http://assisangelo.blogspot.com.br/2012/10/hoje-e-dia-de-hilton-accioli.html> Acesso em: fev/2016.

¹⁰¹ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tuca_Gra%C3%A7a Acesso em: fev/2016

se doa ao ser evaporada, transformando-se em chuva que se despeja em cascatas e em rios. Expõe um ciclo natural que também pode ser uma metáfora para os sentimentos associados aos constantes movimentos.

“De noite/ Espelho de lua/Aonde laras nuas/Irão se banhar”. Essa estrofe quer dizer, que a noite a água se metamorfoseia em espelho da lua, aonde “laras nuas irão se banhar”. lara é um nome de origem indígena, cuja raiz do Tupi-guarani *y-îara* significa “senhora das águas”, “mãe d’água”, “a beleza das águas” ou “dominadora”. lara ou Uiara, no imaginário indígena brasileiro, é também conhecida como a “Mãe D’Água”, uma bela sereia que vive no rio Amazonas e em seus afluentes. lara é também o nome de uma entidade que faz parte do folclore indígena, progenitora da água. lara é, portanto, um bonito nome predominantemente feminino que, além de símbolo de identidade nacional, carrega o simbolismo da água, a origem da vida, força e purificação.

“Pelas Festas do divino/rio Tiête menino”. Esta frase faz referência à Festa do Divino que acontece anualmente sobre as águas do rio Tietê no município de Laras e em outros municípios de São Paulo. A tradição tem origem no século XVIII, conforme relatos. Diz a história local que uma senhora, ao viver um momento de grande tristeza em Laras (hoje distrito de Laranjal Paulista), por causa da febre amarela que quase dizimou toda a sua população, fez uma promessa ao Espírito Santo. Ela pediu que a febre desaparecesse e, assim, um grupo de homens levaria pelo rio Tietê a imagem do Divino à população ribeirinha, abençoando-a. O surto de febre cessou, dando início a uma tradição na localidade: a homenagem ao Espírito Santo por meio da Festa do Divino sob as águas do rio Tietê. (MARIANO, 2013).

“Rio Tietê menino” faz menção ao rio Tietê à época em que ele ainda não era poluído e tinha muitos peixes no seu trecho da própria capital paulista. O rio Tietê era utilizado para pesca e atividades desportivas, Durante muitos anos foram famosas as disputas de esportes náuticos ao longo do rio. No trecho da grande São Paulo a degradação do rio por poluição industrial e esgotos domésticos, tem a sua origem principalmente no processo de industrialização e

de expansão urbana desordenada. Este fato aconteceu nas décadas de 1940 a 1970, acompanhado pelo aumento populacional ocorrido no período.¹⁰²

“Correndo, chamando, esperando você”. Retomamos um autor que nos tem acompanhado, Esta passagem pode estar se referindo, de acordo com Gaston Bachelard (2002), a um tipo especial de imaginação: a imaginação material da água que se desloca rapidamente e espera por alguém para poder salvá-la. Ou seja, a água tem a esperança de que um dia o rio Tietê possa voltar a ser limpo e venha a ser utilizado para atividades de natação, remo e pesca, tal como acontecia antes dele ser degradado. Este verso pode também fazer alusão ao rio como paisagem de vivência da espiritualidade para renovar o sentimento de esperanças.

Com que finalidade?

A canção “Espelho D’Água” anuncia uma poesia da água, que ainda de acordo com Bachelard (1997, p.154) não deseja apenas “representar” uma água qualquer. Ela cria poeticamente uma *liquidez* que lhe é própria. A liquidez é “o próprio desejo da linguagem” (BACHELARD, 1997, p. 194). Bachelard, ao discorrer sobre o tipo especial de imaginação, como imaginação material da água, afirma que “a água também é um tipo de destino, não mais apenas o destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substancia do ser” (BACHELARD, 2002, p. 6). Décio Marques espelha as ideias apontadas acima, ao lado de seus parceiros e ao longo de todo o CD que recebe o mesmo título desta música. Ele canta a poesia da água e cria uma linguagem fluida, própria da substancia do ser: o sentir.

“Espelho D’água” possibilita a transcrição da experiência percebida nas mais diversas paisagens. Isto por que o conceito de paisagem contém as marcas de uma cultura e serve-lhe de raiz e de matriz. Podemos observar na paisagem as diversas maneiras com que os homens se adaptam ao seu meio. Interpretar

¹⁰² Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_Tiet%C3%AA Acesso: fev/2016.

a paisagem é uma tarefa do geógrafo, pois ela afeta e é afetada pelos homens e seus sentimentos em um tempo e um espaço. Não devemos esquecer que por milhares de anos (milhões talvez) os únicos espelhos em que os seres humanos viam os seus rostos eram os “espelhos d’água”.

Esta música expressa também a relação da “Festa do Divino” com a identidade territorial da população, compreendida como resultado de uma construção social. Entendemos que ela possua um grande significado para a vida coletiva, dando-lhe sentido a partir do visto, pensado e vivido. Assim, a dimensão cultural da vida cotidiana buscada em uma festa da religiosidade popular vale como um elo entre o território e a cultura. Ou, ainda, a Festa do Divino é o elemento constitutivo de uma identidade territorial ligada às águas do rio Tietê.

6.5 N’aguai

Compositor: Bené Fonteles

Vozes: Bené Fontele; Luli e Lucina

Violão: Luiz R.Peres

Violão rítmico: Dércio Marques

Percussão e efeitos sonoros: Luli e Lucina; Márcio Bosco

Cítara: Alberto Marcicano

Baixo acústico: Pier

Efeito: Dércio Giorelli

“Aguapé/Broto d’agua/Rema o céu/Doira as mágoas/Sol de raios vizinhos/Deixa a alma com brilho/Brilha as estrelas/As formas nuas/Viver no mundo da lua/Aguapé/Olho n’água/Peixe vivo sem mágoas/Emoções/Desaguai,desaguai,desaguai...”

Quem fala?

José Benedito Fonteles, conhecido com Bené Fontelles nasceu em Bragança, no Pará em 1953. Ele é um artista visual, compositor, educador, curador e ativista, que tem atuado, desde os anos 1970 nas áreas de cultura, educação e ecologia, sobretudo através da arte. Sua atitude poética e política em prol da cidadania planetária vai ao encontro dos ensinamentos de Joseph Beuys, artista alemão que propunha uma arte integrada com a vida, ultrapassando as fronteiras éticas, ambientais e políticas. O trabalho artístico de Bené Fonteles discute questões contemporâneas por meio de manifestos, instalações, *performances* e rituais simbólicos que resgatam mitologias ancestrais de herança indígena e afro-brasileira.

Nos anos 1970, Bené Fonteles inicia a sua atuação artística em Fortaleza, trabalhando como artista plástico, compositor e jornalista. Em 1975, migra para Salvador, onde permanece até 1978, e promove duas importantes exposições no Instituto Cultural Brasil Alemanha: “Meio ambiente/Situação do espaço urbano na cidade de Salvador”, e “Antes Arte do que tarde”, cujas propostas poéticas discutem questões relacionadas a ecologia urbana e a mestiçagem brasileira.

Nos anos 1980, transfere-se para Cuiabá, cidade onde funda as primeiras entidades ambientalistas do Mato Grosso. Coordena exposições importantes, como “Artistas pela Natureza”, em defesa das nascentes e preservação das águas; “Mapa da Mina”, uma cartografia da destruição ambiental de Mato Grosso; e a instalação “Mato Grosso pegando Fogo”, onde lança uma campanha nacional contra as queimadas.

Em 1986 inaugura o “Movimento Artistas pela Natureza” - MAPN, um projeto dos artistas ativistas, denominados “artivistas”, que lutam a favor da consciência ecológica e da educação ambiental por meio da arte. O manifesto do MAPN é lançado oficialmente em 1987 na XIX Bienal de São Paulo, sobre a curadoria de Sheila Leirner, cujo tema era “Utopia X Realidade”.

Nos anos 1990 ele migra para Brasília, onde trabalha junto ao MAPN para a criação do “Memorial dos Povos Indígenas”. Foi o inspirador e um dos organizadores da “Peregrinação pelo Rio São Francisco”, realizada em 1992/1993, e do “Caminho das Águas”, em 1999/2000, ambos dialogando

questões ambientais com as comunidades das regiões ribeirinhas. Bené Fonteles defende a preservação dos rios e mare e inicia o “Encontro das Águas I”, que consistiu na construção de uma enorme escultura de PVC, instalada nas margens da lagoa da cidade, servindo de suporte para as obras dos artistas paraibanos, realizadas com a água das diferentes nascentes do Estado. Na ocasião, Fonteles lança o “Manifesto aos Rios de Águas Sujas”, onde reivindica a preservação das nascentes dos rios brasileiros. Esta obra desdobrou-se no “Encontro das Águas II”, uma escultura coletiva que foi instalada no Museu da República e no Jardim Botânico de Brasília, durante a exposição “Aqua 21”, que contou com a participação de vários artistas brasileiros. O trabalho foi inaugurado no dia 22 de março de 2013, dia Mundial da Água, durante o seminário “Água, Comunicação e Sociedade”, que discutiu a necessidade de uma abordagem transdisciplinar e cooperativa para as questões referentes a Água. A exposição é itinerante e foi apresentada também na Índia, em 2014, dentro de um projeto de cooperação Sul-Sul no campo da gestão de recursos hídricos.

Em 1998, Bené Fonteles organizou em João Pessoa, junto com os artistas nordestinos, a “União Nacional dos Guardiões das Nascentes”, redige o “Manifesto aos Oceanos de Águas Sujas”, a “Carta dos Oceanos”, e promoveu o “Mutirão do Mar”, no Rio de Janeiro, um protesto ecológico contra a poluição das águas marinhas. O evento do MAPN no Rio de Janeiro teve a participação de Gilberto Gil, Lucélia Santos, Elba Ramalho, Ney Mato Grosso, Alfredo Sirkis, entre outros artistas que lutam em prol da consciência e da atitude ecológica.

Em 2001 realizou um manifesto por ocasião do Encontro Mundial Arte e Identidade Cultural na Construção de um Mundo Solidário, realizado em São Paulo, quando critica a submissão do artista ao mercado por interesses econômicos e falta de princípios filosóficos, éticos e espirituais. Nele, Bené Fonteles convoca todos os artistas a se tornarem “*ativistas*”, e a lutarem por um projeto construtivo e humanista de arte.

O trabalho e a atitude holística de Bené Fonteles em prol da ecologia e da preservação do “inteiro ambiente” são exemplares, merecendo ensaios críticos de Adolfo Montejo Navas, Jorge Coli, Maria de Fátima Costa, Alberto Beuttenmüller, Walmir Ayala, entre outros. Maria de Fátima Costa salienta a

importância da atitude poética e política de Bené Fonteles como exemplo de artista cidadão e alquimista do Ser.

Seu trabalho como compositor está reunido no CD Benditos, lançado em 2003, que agrupa três trabalhos anteriores, Bendito (1983), Silencioso 1989) e Aê (1991). Todos fazem parte do Movimento Artistas pela Natureza. (RIBEIRO, 2013).

Em 1998 com a UNESCO lançou o CD “H2O Benta” denunciando a situação das águas no mundo e o “Manifesto aos Rios de Águas Sujas” para ser adotado na rede pública de ensino como inspiração a processos de educação ambiental. O CD contou com a participação de importantes artistas da música popular, como Gilberto Gil, Egberto Gismonti, Xangai, Dércio Marques, Tetê Espíndola, Luli e Lucina, e foi lançado na 1ª Conferência Nacional de Educação Ambiental em Brasília no mesmo ano. Luli e Lucina são parceiras de Bené Fontele nessa composição e já foram apresentadas anteriormente.

Para dizer o quê?

“**Aguapé**” é designação comum a várias plantas aquáticas flutuantes que crescem na superfície das águas dos rios, lagos e pantanais.

“**Broto d’água**” é um órgão vegetal novo, uma planta jovem como rebento, ramo, folha ou flor, no início do desenvolvimento.

“**Rema**” pode significar paira/adeja/aflora e “**o céu**” faz alusão qualquer lugar onde se possa ser feliz/paraíso e no sentido figurativo é a Providência/Deus. Portanto, “Rema o céu” é pairar no paraíso.

“**Doira as mágoas**”. “**Doira**” pode significar tornar ditosa/alegre e “**as mágoas**” sugerem as amarguras/tristezas/os pesares/*sentimento ou impressão desagradável causada por ofensa ou desconsideração/ descontentamento/desagrado*. Assim, “**Doira as mágoas**” pode ser compreendido como deixar os pesares tornarem-se bem-aventurados.

“**Sol de raios vizinhos**” pode significar a luz provinda do outro.

“**Deixa a alma com brilho**” significa que o brilho emanado pelo outro consente ao espírito, ao íntimo a vivacidade/claridade/lucidez, o brilhantismo/fulgor.

“**Brilha as estrelas**” quer dizer cintila/clameja/fulgura os astros luminosos e no sentido figurativo denota destino/sorte/fado/guia/ direção/fim/alvo.

“**As formas nuas**” podem ser compreendidas como as maneiras de ser despidas de afetação. Ou seja, um jeito /simples/sincero/franco de ser.

“**Viver no mundo da lua**” é passar a vida alheio à realidade sendo muito distraído.

“**Aguapé**” é designação comum a várias plantas aquáticas flutuantes que crescem na superfície das águas dos rios, nos lagos e pantanais.

“**Olho n’água**” significa o broto/rebento, a gema existente na água, na natureza, em rios, lagos, fontes.

“**Peixe vivo sem mágoas**” significa criatura viva, ser dotado de vida, sem aflições/agonias/amarguras/angústias/ansiedades/desgostos/dores.

“**Emoções**” denota anseios, sentimentos, ambições, aspirações, cobiças/preensões/vontades.

“**Desaguai, desagui, desagui**” significa vazai/despejai/desatrancai/desembaraçai.

Com que finalidade?

A canção “N’aguai” anuncia a positividade do devaneio poético por meio do discurso literário, especialmente da poesia. O devaneio deixa de ser caracterizado como mera expressão do fantástico ou como sintoma de alguma patologia psíquica, para ser definido como um estado de alma. Nesse particular, Bachelard (2002) define a imagem poética como o elo entre o universo que fora sonhado pelo poeta e a palavra, conferindo-lhe o papel de testemunha da abertura de um novo cosmos: “Um mundo se forma em nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo”. (BACHELARD, 2002, p.8)

A mensagem contida na letra de “N’aguai” expressa a paisagem natural, qual seja, a água dos rios, dos lagos e dos pântanos, principalmente por meio

de metáforas. Metáforas que consistem na transferência de uma palavra para um âmbito semântico, que não reside no objeto que ela designa, e que se fundamenta numa relação de semelhança subentendida entre o sentido próprio e o figurado. Como exemplo: “*Aguapé broto d`água/remo o céu*”.

Em uma perspectiva geográfica a poesia contida nesta canção “[...]” forma de objetivação específica do ser espacial [...] surge, antes de tudo, da relação do homem situado com o lugar, o espaço de existência. A apreensão do espaço geográfico pela via da letra de uma canção “[...]” busca uma imbricação entre o real e o imaginário, entre o objetivo e o subjetivo, a qual nos fornece um entendimento do discurso literário como forma de representação do espaço real” (BARCELLOS, 2010, p. 46).

6.6 O canto das águas serenas

Compositora: Regina Rosa

Vozes: Daniela Lasálvia e Kátia Teixeira

Instrumentos e arranjos: Bráulio Barral

Percussão: Octávio Henrique

O canto das águas serenas/Serenas, serena e vem serenar/O canto das águas desperta/Inspira, encanta e vem encantar/Chuva molhando a terra/Rio seguindo para o mar/Fonte de águas cristalinas/Cachoeira a murmurar, água/O brilho nas águas clareia/Clareia, clareia e vem clarear/Reflexo da luz verdadeira, do sol/ Das estrelas, do claro luar/Lago de águas serenas/Espelho pra se enxergar/A beleza verdadeira/Natureza a iluminar, água/A força das águas que movem/Levantam, transformam e vem transformar/A força das águas que trazem a vida/A esperança, o verde a brotar/Água que nos traz a vida/Água venha nos limpar/Renovando a esperança/Renovando o meu cantar, água/O canto das águas, o brilho das águas/A força das águas no ar”

Quem fala?

Infelizmente não conseguimos obter nenhuma informação a respeito da compositora Regina Rosa. Assim, considero que Dércio Marques, o autor do CD, Daniela Lasálvia (já apresentada) e Kátia Teixeira, que apresentamos neste momento, são as pessoas que falam nesta música.

Multiartista, cantora, compositora, pesquisadora e instrumentista, Katya Teixeira¹⁰³ (1971), natural de São Paulo-SP, nasceu em meio a uma família inteiramente musical – avô seresteiro; mãe cantora "Minha mãe, uma mineira de Nova Lima, também cantava, apesar de sua família ser de outra linha, mais seresteira e boêmia"; o pai, Chico Teixeira, era aboiador (gênero de canto para puxar o gado) "Com 12 anos eu já cantava com meu pai, que faz o canto de trabalho típico da lida com gado, comum no pastoreio em geral", conta; seu tio Eliezer Teixeira é um importante folclorista, autor de livros e CDs. A família Teixeira formou o "Bando Flor do Mato" dedicado a um trabalho de resgate da música folclórica, cantos de trabalho, etc., registrado em dois raríssimos LPs, hoje em dia nas mãos de colecionadores. Outro de seus tios é o conhecido cantor, compositor, maestro Vidal França, que dispensa apresentações, assim como sua tia Mazé Pinheiro. Juntos gravaram o CD Sertão e Mar, um dos mais importantes da história da MPB.

Desde sempre por sua casa circulavam personagens com João Bá, os irmãos Doroty e Dércio Marques, Klécio Albuquerque, Vital Farias, Katia de França, Zé Gomes, Stênio Mendes, Luiz Perequê, Oswaldinho Vianna e Marisa Vianna, e tantos, tantos outros. A música, portanto, foi seu habitat natural; ao seu redor, em seu sangue pulsava desde sempre o DNA musical, o grande legado da cultura brasileira: aos 13 anos tinha sua voz registrada no disco (LP) "Fazenda", do tio Vidal França.

Katya Teixeira reúne em suas produções uma arte carregada da tradição oral, característica influenciada pelo folclore e também pela cultura popular da

¹⁰³ Opções para ampliar informações: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pFi6bH9mY8>>. E <<http://www.letras.com.br/#!/biografia/katya-teixeira>> e <<http://www.sertaopaulistano.com.br/2014/07/katya-teixeira-20-anos-de-caminhada.html>>. Acesso: fev/2016

América Latina, ao lado de um apelo ecológico. Sua discografia é composta de quatro CDs.

“Katxerê” (1997) é seu primeiro CD gravado entre novembro de 1996 e fevereiro de 1997 com arranjos de Vidal França. Neste trabalho Kátya prioriza a poesia e a musicalidade da cultura tradicional brasileira, com uma sonoridade que passeia pelo erudito na instrumentação que vai de violino, violoncelo, flautas a sanfona, violões e viola caipira..

O segundo CD é “Lira do Povo” (2003) corajoso empreendimento, que custou cinco anos de viagens por várias partes do Brasil. Em várias faixas, é a própria voz do povo que se faz ouvir por meio de cantadeiras e rezadeiras, a forte presença do mestre Zé da Ernestina.

O terceiro “Feito de Corda e Cantiga” (2011) é o ponto de confluência entre quatro grandes compositores de diferentes estilos e origens: Giordano Mochel, Jean Garfunkel, Luis Perequê e Chico Branco. Segundo o poeta e parceiro musical, Paulo Cesar Nunes, um dos CDs mais importantes dos últimos tempos da MPB.

“2 Mares” é o nome do seu quarto CD, em parceria com o violeiro e compositor mineiro Luiz Salgado, lança luzes sobre as mais remotas origens dos mares português e brasileiro, por onde continuamos a navegar.

“Cantariar” é o seu quinto trabalho que reúne uma coletânea dos seus 21 anos de carreira artística e foi lançado neste ano de 2016.

O “Projeto Dandô: Circuito de música Dércio Marques” foi idealizado por Kátya após o falecimento do músico que leva o nome do projeto. Kátya Teixeira explica em uma matéria para a Folha Metropolitana do jornal de Guarulhos-SP: “o projeto é para homenagear um dos artistas que mais fez pela arte nos ‘Brasis’, que estão fora do eixo da mídia de massa. Ele uniu cantadores de toda parte, de várias gerações, estilos e culturas” (FOLHA METROPOLITANA, 2015).

Seguindo o exemplo deixado por Dércio Marques, o “Dandô” é um projeto de circulação de música realizado por todo o país. O Circuito de Música Dércio Marques gera novas plateias e busca um intercâmbio, uma interação musical

entre artistas de várias regiões do país. Esta iniciativa musical já despertou interesse e convites de países vizinhos, como a Argentina e o Chile (PREFEITURA MUNICIPAL DE POÇOS DE CALDAS, 2014).

Assim é Katya Teixeira, “independente” em todos os sentidos, sem jamais ceder aos modismos fáceis e palatáveis, fazendo aquilo em que de fato acredita. Suas fontes são as raízes, a tradição oral, esteja onde estiver: nos terreiros, nas cozinhas, nas beiras de rio, nos pampas, nos cerrados, nas florestas, nos campos. Não há quem fique indiferente em suas apresentações, e diante de sua presença vibrante e forte. Ela verdadeiramente traz no canto a força amalgamada das três raças formadoras da brasilidade.

Discografia:

1997: Katxerê

2003: Lira do Povo

2011: Feito de Corda e Cantiga

2013: 2 Mares

2016: Cantariar

Para dizer o quê?

“O canto das águas serenas, serenas, serena e vem serenar. O canto das águas desperta, inspira, encanta e vem encantar”. Este começo da letra da música expressa a suavidade, a calma, o apaziguamento que o som das águas produz no ser, acordando-o, enlevando-o, estimulando-o ao pensamento ou à atividade criadora.

“Chuva molhando a terra/rios seguindo para o mar/fontes de água cristalinas/cachoeira a murmurar”, prossegue, fazendo alusão às diversas formas que a água toma: água de chuva, de rio, de fontes, de cachoeira e de mar.

“Água... O brilho das águas clareia, clareia, clareia e vem clarear”, quer dizer que o fulgor das águas ilumina e vem abrilhantar.

“Reflexo da luz verdadeira, do sol, das estrelas, no claro luar”, significa que o brilho da água é espelho dos astros no clarão que a lua espalha sobre a Terra.

“Lago de águas serenas, a beleza verdadeira, natureza a iluminar”, faz menção às águas suaves do lago, que é o autentico encanto.

“Água... A força das águas que movem, levanta, transforma e vem transformar, a força das águas que trazem a vida, a esperança, o verde a brotar”, traduz simbolicamente a energia, a eficácia da água que eleva e ergue, modifica e da origem a existência, traz a confiança em conseguir o que deseja e faz a vegetação a germinar.

“Água que nos traz a vida”, metaforiza a água como o elemento essencial para que algo/alguém subsista. A água representa motivo de prazer, de estímulo, de força, ânimo, entusiasmo e vitalidade.

“Água venha nos limpar”, associa à água a idéia de expurgar e purificar.

“Renovando a esperança, renovando o meu cantar”, traduz a idéia de que a água restaura, revigora, recupera a confiança e o desejo de cantar.

“Água... O canto das águas, o brilho das águas, a força das águas no ar”, simboliza o que a água representa: o canto, o brilho e a força.

Com que finalidade?

“O canto das águas serenas” faz alusão à água, parte da paisagem natural. Esta imagem poética está intimamente ligada à cultura e à ideia de que as formas visíveis são representação de discursos e pensamentos. A paisagem é criada como uma representação cultural, pois as geografias estão carregadas de experiências e de subjetividades. “As pessoas têm uma reação emotiva diante dos lugares em que vivem que percorrem regularmente ou que visitam eventualmente”. (CLAVAL, 2013, p.39).

Na perspectiva geográfica mais do que um conceito, a paisagem em sua essência não seria feita em primeiro lugar para se olhar. Ela revelaria “a inserção do homem no mundo, lugar de um combate pela vida, manifestação de seu ser com os outros, base de seu ser social” (DARDEL, 2011, p.32).

“O canto das águas serenas” elege a água límpida e cristalina como o elemento essencial do cantar, da inspiração, purificação e do encantamento. O compositor acolhe as águas puras e transparentes dos rios, cachoeiras, fontes e lagos com o mesmo fervor que Bachelard, o filósofo das imagens poéticas, abriga a água. Ele diz “[...] essa reserva da limpidez natural”. Com o mesmo autor “sentimos que a metáfora da limpidez e do frescor tem uma vida assegurada quando se ligam a realidades tão diretamente valorizadas” (BACHELARD, 2002, p.114).

6.7 Estrelas d'água

Compositor: Hilton Acioli

Vozes: Dércio Marques, Hilton Acioli, Aldy Carvalho, Vidal França e Mazé

“Água, cada gota um rio/Rio, estrelas d'água no olhar”.

Quem fala?

Hilton Acioli já foi apresentado anteriormente e neste momento dou a conhecer Aldy Carvalho, Vidal França e Mazé Oliveira.

Poeta e cantador pernambucano Aldy Carvalho, filho de Petrolina, costuma carregar na ponta da língua o bordão: “saí do sertão, mas o sertão não saiu de mim”. Desde que rumou para São Paulo, no final nos anos 80, fez um pacto para melhorar de vida e realizar seus sonhos através da arte, sem perder as raízes com o universo sertanejo e com as águas do rio São Francisco, onde pescou e se banhou muito na infância.

O retrato dessa paixão pelas coisas sertanejas está em todas as canções e letras dos seus CDs “*Alforje*” e “*Cantos d'Algibeira*”, que traduz um diálogo versátil sobre coisas e causos do Nordeste. Aldy Carvalho carrega na bagagem cantorias, emboladas, cocos, martelos, toadas, baiões e xotes tendo como pano de fundo o panorama da caatinga, com ou sem chuva.

Aldy Carvalho está sempre buscando editais voltados para projetos em universidades e espaços culturais. Há cinco anos faz parte de um grupo que movimenta a Caravana do Cordel, envolvendo diversas vertentes da música e literatura. Sobre o cordel, lembro que nosso autor lançou dois: *A ganância dos preguiçosos* e *No reino dos imbuzeiros*. Este último foi premiado pelo Ministério da Cultura.

Apresento agora Vidal França e Mazé Oliveira. *Cantor*, compositor, maestro, interprete e arranjador **Vidal França é natural de Aporá no sertão da Bahia**. Mazé Oliveira, sua esposa e parceira musical, é também cantora de forró e nasceu na cidade de Morada Nova no Ceará.

Vidal França **começou a carreira em São Paulo**, cantando em programas de calouros da televisão, recebendo sempre as melhores notas. **Cantando músicas de expoentes como Luiz Gonzaga e Vandrê, enveredou-se depois pelos próprios caminhos e tornou-se um dos cantadores mais marcantes dos ritmos e das mazelas nordestinas, assim como do cancionário regional do país, em parcerias com João Bá, Dércio Marques, entre outros.**

Vidal França iniciou-se musicalmente em 1972 em São Paulo, quando fazia parte de um trio vocal, ganhando o primeiro lugar em um programa de calouros. Com esse trio ele se apresentou no espetáculo "Marta Saré"¹⁰⁴ no teatro São Paulo, na Barra Funda. Seguiram-se alguns anos de plena atividade em teatros, ou com apresentações em casas noturnas.

Em 1977 viajou para Angola, Moçambique, Canadá e Estados Unidos, onde apresentou suas canções de música popular brasileira. De volta ao Brasil, procurou nas raízes da MPB o seu caminho musical, procurando transmitir em sua música os valores culturais do sertão baiano. Para Vidal "Somente a música poderá mostrar a condição social do homem que vive e trabalha da terra".

¹⁰⁴ Esse musical, de Gianfrancesco Guarnieri, teve músicas de Edu Lobo, e tinha no elenco: Fernanda Montenegro, Marcos Miranda, Paulo César Peréio, entre outros, com direção de Fernando Torres. Nesse espetáculo o trio cantou as músicas da peça e fez ponta como atores.

Antes de lançar um compacto simples com a música *Vale do Jequitinhonha*, Vidal França tornou-se conhecido entre os adeptos da música regional do agreste, depois de Diana Pequeno ter gravado *Facho de Fogo*, de sua autoria, e que serviu para abrir as portas para o cada vez mais limitado mercado discográfico.

Discografia:

1985: Fazenda;

1991: Cidade Bruxa;

1995: Sertão e Mar;

2002: E Não é só Forró.

Para dizer o quê?

“*Água, cada gota um rio/Rio, estrelas d'água no olhar*”. A expressão “água cada gota um rio” traduz à unidade que permeia a vida e a fluidez das milhares de gotas da água. “Estrelas d'água no olhar” pode fazer alusão ao brilho da água cristalina sendo refletida nos olhos.

Com que finalidade?

A canção “Estrelas d'água” faz alusão a uma concepção de Claval, segundo a qual a mente é construída também de uma geografia que destaca as aspirações humanas, entre seus devaneios e seus imaginários. Nesta perspectiva, os homens sonham, tentam dar sentido à sua existência, constroem outros mundos, constroem as geografias imaginárias e rompem fronteiras do conhecimento.

“Estrelas d'água” ressalta a unidade existente entre razão e imaginação, na qual se destaca o papel projetivo ou criativo dos estados mentais e da arte. Conforme Bachelard (2002), a imaginação formal que é descritiva, está para a Ciência (na forma tradicional como é feita), assim como a imaginação material,

que é criadora, está para a arte. Porém, elas não são excludentes e ambas se encontram no momento da reflexão científica.

Bachelard (2002) não se limitou a uma filosofia exclusivamente racionalista da ciência. Ele entreviu a nível tecnológico e imaginativo como é a emissão da fantasia, do sonho e da emoção em sua expressão prática. Assim, esta canção também apresenta a água, matéria do devaneio, como o elemento que foi incorporado à alma poética.

Neste sentido, a canção “Estrelas d’água” destaca o compositor como um intérprete da condição dos espaços, que ele percebe e representa, pois o estudo das suas representações tem muito a ver com os processos sociais e culturais que constroem a identidade. Identidade entendida como a dimensão individual que não se separa da dimensão social por meio das práticas cotidianas, das quais a música faz parte. (PANITIZ, 2012).

6.8 Onde navega o ser

Compositor: Bené Fontele e Nonato Luiz

Vozes: Dércio Marques e Bené Fontele

Violão: Nonato Luiz

Teclado: Egberto Gismonti

Arranjo: Bené Fontele, Egberto Gismonti e Nonato Luiz

Dentro de minha alma/Essa mania enfeitiçada de cantar canções/Canto desencanto que espanta/E encanta ilusões/Ao revirar baiões/Um bocadinho ter/Ofício de viver/no rio da tristeza/Embarca a alegria/E navega o ser/Quando eu canto/A alma deita/Sobre um rio/Corre manso/Claro sonho/Como um peixe/Suave escama/Som e pele/Todo ser que nada livre/sente o mar e adora a terra/Ama a lua/Alma n'água/Azul.

Quem fala?

Tendo já apresentado Bené Fonteles, apresentamos Nonato Luiz, o outro autor da música “Onde navega o ser”.

Violonista e compositor, Nonato de Oliveira Luiz (1952)¹⁰⁵ é natural de Lavras da Mangabeira - CE. O artista começou a tocar cavaquinho aos três anos de idade. Estudou no Conservatório de Fortaleza, e aos 15 já era o segundo violinista da Sinfônica de Fortaleza. Em seguida, optou definitivamente pelo violão como seu instrumento. Aos 21 anos, foi estudar na Escola de Música Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, com Turíbio Santos, entre outros professores.

Violonista, compositor e arranjador, Nonato Luiz é um renomado violonista, compositor e arranjador, dono de uma obra musical com centenas de composições. Seu repertório violonístico contempla desde gêneros e estilos “universais” (valsas, choros, minuetos, prelúdios, estudos, canções) e estrangeiros (blues, flamenco) até os tipicamente nordestinos (baiões, xotes e frevos).

Seu primeiro álbum foi lançado em 1980, e atualmente sua discografia é composta por mais de 30 discos gravados, na sua maioria, autorais, onde Nonato apresenta-se como solista de suas peças. Em outros discos, tanto explora obras de renomados compositores, arranjando-as para o violão, quanto divide parcerias com instrumentistas. Como concertista possui uma carreira internacional consolidada, por apresentar-se em várias partes do mundo, principalmente pelo continente europeu, por onde excursiona anualmente, com destaque para Salzburg, terra natal de Mozart.

Além de composições feitas individualmente ou em parceria com letristas como Abel Silva, Fausto Nilo, Sérgio Natureza e Capinam. Nonato Luiz já se apresentou ou gravou ao lado de instrumentistas consagrados como Turíbio Santos, Darcy Villa Verde, Paco de Lucia, Pedro Soler, Radamés Gnattali, Túlio Mourão, Egberto Gismonti, Dominginhos, além de artistas como Nara Leão, Fagner, Chico Buarque, Zélia Duncan, Ed Mota, Amelinha dentre outros.

¹⁰⁵ Complementar mais informações em: Disponível em: <http://www.nonatoluiz.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=85&Itemid=14>. Acesso em: fev/2016.

Nonato Luiz é detentor de vários prêmios, dentre eles o 1º Prêmio do Concurso para Violonistas da TV Tupi, em São Paulo e um Prêmio Sharp de Música, com a música "Baião da Rua", composta em parceria com Fausto Nilo. É ainda um dos privilegiados brasileiros que tem lançado na Europa um livro de partituras com suas composições, intitulado "Suíte sexta em Ré para guitarra", editado pela Henry Lemoine, de Paris, além de mais cinco outros livros de partituras, editados no Brasil.

Discografia

- 2004: Baião erudito (Nonato Luiz) • Independente • *CD*
- 2003: Canções (Nonato Luiz) • Modo Maior • *CD*
- 2003: Nonato Luiz e Fernando Rocha - Ao vivo no Mistura Fina (Nonato Luiz e Fernando Rocha) • Independente • *CD*
- 2002: Ceará (Nonato Luiz) • Letra e Música • *CD*
- 2001: Baú de brinquedos (Nonato Luiz e Abel Silva) • Independente • *CD*
- 2000: Nonato interpreta Beatles (Nonato Luiz) • Kuarup • *CD*
- 2000: Palavra nordestina (Nonato Luiz e Fernando Rocha) • Independente • *CD*
- 1999: O choro da madeira (Nonato Luiz) • CPC-UMES/Eldorado • *CD*
- 1999: Os Bambas do Violão - participação • Kuarup • *CD*
- 1996: Violão em Serenata (Nonato Luiz) • CID • *CD*
- 1996: Nave do futuro (Nonato Luiz e Alex Holanda) • Luz do Sol Produções •

CD

- 1996: Filhos do solo (Manassés, Nonato Luiz e Waldonys) • Luz do Sol Produções • *CD*
- 1995: Retrato (Fagner) - participação • BMG Ariola • *CD*
- 1994: Nonato Luiz interpreta Luiz Gonzaga (Nonato Luiz) • BMG Ariola • *CD*
- 1993: Reflexões Nordestinas (Nonato Luiz) • *CD*
- 1991: Carioca (Nonato Luiz e Túlio Mourão) • Caju Music/Milestone • *CD*
- 1991: Milton Nascimento by Nonato Luiz (Nonato Luiz) • Caju Music • *CD*
- 1990: Gosto de Brasil (Nonato Luiz, Djalma Correa e Luiz Alves) • Caju

Music/Milestone

- 1990: Retrato de Brasil (Nonato Luiz) • Independente/Otto/Alemanha-Letra & Música/Brasil • *CD*
- 1989: Mosaico (Nonato Luiz) • Independente/Otto/Kuarup Discos
- 1988: Fé cega (Nonato Luiz) • SKB Songs • *LP*
- 1987: Guitarra Brasileira (Nonato Luiz) • Sound Verlarg • *LP*
- 1985: O Porto (Nonato Luiz) • *LP*
- 1984: Nonato Luiz (Nonato Luiz) • Sabc • *LP*
- 1984: Homenagem a Picasso (Vários artistas) - participação • CBS • *LP*
- 1984: Chico Buarque (Chico Buarque) - participação • PolyGram • *CD*
- 1982: Diálogo (Nonato Luiz e Pedro Soler) • CBS • *LP*
- 1980: Terra (Nonato Luiz) • CBS • *LP*
- 1980: Soro (Vários artistas) - participação • CBS • *LP*
- 1979: Violão de Ouro - participação • Som Livre • *LP*

Para dizer o quê?

“**Dentro de minha alma**” procura traduzir o interior de “minha essência/no íntimo do meu ser/. “**Essa mania enfeitiçada de cantar canções**” significa essa exaltação eufórica de cantar cantos que seduzem/essa hiperatividade de cantar cantigas que atraem/ esse gosto exagerado, sedutor de cantarolar/ essa obsessão de emitir com a voz sons melódiosos que encantam. “**Canto o desencanto que espanta**” significa canto, como a desilusão que assombra/ canto a decepção que surpreende. “**E encanta tantas ilusões**” significa dizer que o canto seduz muitas fantasias/arrebata utopias em excesso. “**Ao revirar baiões**” lembra o revolver cantos populares/remexer chorados. “**Um bocadinho ter/ofício de viver**” quer dizer que na arte/profissão de existir/ de gozar a vida é preciso possuir um pouquinho/um pedacinho. “**No rio da tristeza/embarca a alegria/e navega o ser**” significa que no curso natural da falta de alegria/do desalento/da consternação a satisfação/o contentamento percorre a essência/a natureza íntima de uma pessoa. “**Quando eu canto/a alma deita/sobre um rio**” lembra o momento em que “eu canto

minha essência/meu espírito assenta/ se estende em cima do curso d'água". **"Corre manso/claro sonho"** significa que o devaneio/a aspiração alumia/resplandece e percorre docilmente/brandamente o rio. **"Como um peixe/suave escama"** sugere que o claro sonho é assim como um peixe com delicada lâmina revestindo seu corpo. **"Som e pele"** significa um fenômeno acústico e a epiderme/a tez/a cútis. **"Todo o ser que nada livre"** quer dizer cada criatura que boia/flutua/move-se sobre a água por impulso próprio sem amarras/desprendido/solto. **"Sente o mar e adora a terra"** percebe o oceano e venera o solo sobre o qual se anda. **"Ama a lua/Ama n'água azul"** quer dizer idolatra/aprecia muito a lua e sente ternura ou paixão por alguém na água da cor do mar profundo em dia claro, na água da cor da safira.

Com que finalidade?

A letra busca traduzir que a água, o ar e a terra "sugerem confidências secretas e mostram imagens resplandecentes". Cada elemento material é "um sistema de fidelidade poética. Ao cantá-los, acreditamos ser fiéis a uma imagem favorita, quando na verdade estamos sendo fiéis a um sentimento humano primitivo; a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental". (BACHELARD, 2002, p. 5).

Outra finalidade é anunciar, com Bachelard, o filósofo das imagens poéticas, que os elementos de essência material, terra, fogo, ar e água devem ser incorporados às almas poéticas. E o devaneio precisa descobrir sua matéria e para isso "[...] é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica, para que resulte em um texto escrito". (BACHELARD, 2002, p. 4).

A canção "Estrelas d'água" faz alusão a uma concepção de Claval, quando a mente é construída também de uma geografia que destaca as aspirações humanas, com seus devaneios e imaginários. Nesta perspectiva, os homens sonham, e sonham espaços, lugares, paisagens com que buscam dar sentido a sua existência. Todo sonho de algum modo constrói outros mundos, e cria as geografias imaginárias que rompem fronteiras do conhecimento.

6.9 Água

Compositor: Xangai; Jatobá

Vozes: Xangai e Dércio Marques

Violões: Xangai e Dércio Marques

Cello: Jacques Morenlembaum

Flauta: Waldemar Falcão

Efeitos: Pingo D'água: Dijalma Corrêa

A grota inteira tá chorando de saudade/Da umidade que fecunda a terra seca/Vital retalho do céu que manda pro solo/Divino orvalho gozo que nos eterniza/Intimidade que pertence à natureza/Com essa imensa porção líquida riqueza/Certeza de brotar do solo os alimentos/Sustento eterno das matas do mar e vento/Centro da vitalidade do universo/Verso e reverso que reveste a natureza/Está presente na terra em toda parte/Na arte farta de tanta imagem poética/Que alimenta a filosófica estética/Clara cristalina límpida e forte/É responsável pela vida ou morte em marte/Se faltar aqui na terra tem tragédia/Catastrófica será se vem de sobra/e a nossa ignorância será mágoa/Mas a nossa inteligência será trégua/Quando sólidos e sós seremos água”.

Quem fala?

Eugênio Avelino, popularmente conhecido como **Xangai**, é **cantor, compositor e violeiro**. **Nasceu** às margens do Córrego do Jundiá, afluente do rio Jequitinhonha, na zona rural do município de Itapebi, no extremo sul da Bahia. Ainda pequenino fixa-se com a família na zona da mata de Minas Gerais. O pai abre uma sorveteria na cidade de Nanuque, em Minas Gerais, a “Xangai”, que lhe inspiraria o nome artístico. Seu avô Avelino era mestre dos mestres dos sanfoneiros da região, e faleceu aos 101 anos, tendo transmitido sua maestria ao filho Jany, pai de Xangai. Aprendeu a cantar aboiando com os vaqueiros e começou a tocar na adolescência. Apesar de herdar do pai e do avô o gosto pela sanfona, acabou optando pelo violão. O encontro com Elomar foi decisivo na sua formação artística.

Em 1973, mudou-se para o Rio de Janeiro, lá vivendo por mais de dez anos. Chegou a começar a faculdade de economia, mas abandonou para seguir a carreira artística. Considerado por parte da crítica uma das mais belas vozes a serviço da música sertaneja "de raiz". Apontado por muitos como um aglutinador de linguagens do sertão.

Aos 68 anos de estrada, sendo 40 de carreira fonográfica, Xangai encara uma ruptura no cotidiano atual, desde que passou a integrar o núcleo da novela Velho Chico, para a qual compôs algumas canções. O público tem tido a chance de ver o violeiro entoando cantigas populares e representando a figura do sertanejo tradicional na trama. Tal qual ele de fato, é.

Na jornada, marcada por sucessos a exemplo dos discos Cantoria e Qué qui tu tem canário, Xangai deu voz a um povo desamparado, mas que melhor representa a alma do verdadeiro brasileiro:

Eu nasci acordado e espero não dormir tão cedo. E ter a chance de poder ainda cantar nossos rios, nossos pássaros, o Córrego de Jundiá, onde nasci e onde não corre água há muitos anos, o Rio Jequitinhonha, o São Francisco, o povo de pé no chão.¹⁰⁶

Discografia:

Acontecimento (1976) Epic/CBS LP

Parceria Malunga (1980) Discos Marcus Pereira LP

Qué Que Tu Tem Canário (1981) Kuarup LP

Mutirão da Vida (1984) KLP LP

Cantoria 1 (1984) MKCD LP, CD

Cantoria 2 (1985) LP, CD

Xangai canta (1986) Kuarup LP

Xangai. Lua Cheia-Lua nova (1990) Kuarup LP

Dos Labutos (1991) Kuarup LP

Aguaraterro. Ao vivo com Renato Teixeira (1996) Kuarup CD

¹⁰⁶ Vale ver as informações sobre Xangai estão disponíveis em: <<http://www.dicionariompb.com.br/xangai/dados-artisticos>> Acesso em: fev/2016

Cantoria de Festa (1997) Kuarup CD
Mutirão da Vida (1998) Kuarup CD
Um Abraço Pra Ti, Pequenina (1998) CD
Brasilerança (2002) Kuarup Discos CD
Nóis é Jeca Mais é Jóia - (Com Juraíldes da Cruz) (2004) Kuarup CD
Estampas Eucalol (2006) Kuarup CD
Xangai (2015) Independente CD

Apresentamos agora Jatobá, o outro compositor da música “Água”. Cantor, compositor, letrista, artista plástico, designer, arquiteto, publicitário, diagramador e arte-finalista. José Carlos Augusto Jatobá (1946), conhecido como Jatobá, é natural de Campo Formoso, na Bahia. Estudou Belas Artes e Arquitetura na Universidade Federal da Bahia-UFBA, e posteriormente na Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ.

Artista plástico premiado desde os 15 anos, realizou projetos de programação visual, tais como a abertura da novela "Cavalo de Aço", da TV Globo. Jatobá criou projetos para o carnaval de bairros do Rio de Janeiro, organizado pelo Riotur, além de projetos cenográficos para balé e vários projetos arquitetônicos, para as residências de artistas como do casal Antônio Carlos e Maria Creuza e Dori Caymmi.

Trabalhou na gravadora EMI-ODEON, tornando-se responsável pela parte gráfica nas produções de discos de artistas famosos como, Clara Nunes, João Nogueira, Dona Ivone Lara entre outros. Na RCA Victor foi capista em discos de Maria Creuza, Toquinho e Vinicius de Moraes, Antônio Carlos e Jofafi, Paulo Brito, Silvio César, entre outros.

Fundou o Estúdio de Invenções Produtora Ltda, pelo qual lançou 26 discos de diversos artistas, entre os quais seus próprios além de LPs e CDs de Elomar, Turíbio Santos, Andréia Daltro, Saul Barbosa e Manasses.

Fundou a empresa Estudioart Produtora e Distribuidora de Discos e a loja de discos "In-dependente", na qual realizava vários eventos de lançamentos líteros-musicais. Sua composição "Matança" virou clipe do programa

"Fantástico", da Rede Globo, com interpretação de Xangai. E "Ana Raio", foi tema da novela da Rede Manchete, "Ana Raio e Zé Trovão".

Sua composição "Matança" foi incluída em disco do "Projeto Parâmetros em Ação", em CD educativo intitulado "Meio Ambiente na Escola", com tiragem de 800.000 cópias, distribuída pelo MEC, CD no qual fez a produção artística e executiva.

Recebeu o título de "Cidadão Carioca", conferido pela ALERJ (Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro). A convite do ministro Rubens Ricupero, colaborou com a ONU, durante o evento "UNICATED", no Rio de Janeiro.

Tem mais de 100 composições gravadas, entre as quais, o seu maior sucesso, "Matança", com cerca de 30 regravações por vários intérpretes, usada como tema de abertura, durante anos, do programa Adelzon Alves, na Rádio Globo.

Discografia

Navio dos animais

20 anos da música de A. Jatobá - Volume 01

20 anos da música de A. Jatobá - Volume 02

Navio dos animais

Matança

Para dizer o quê?

“A grota inteira tá chorando de saudade/Da umidade que fecunda a terra seca”. A grota é uma abertura produzida pelas enchentes na ribanceira ou na margem de um rio, e lamenta o pesar da falta de chuva que fertiliza o terreno árido. ***“Vital retalho do céu que manda pro solo/Divino orvalho gozo que nos eterniza”*** Vital retalho refere-se às nuvens do firmamento que enviam a chuva à terra. A chuva é considerada um sublime néctar, um deleite, um prazer, que preserva e eterniza a vida. ***“Intimidade que pertence à natureza/***

Com essa imensa porção líquida riqueza/ Certeza de brotar do solo os alimentos/ refere-se à particularidade da natureza de se deleitar com a chuva, sendo que esse regozijo é considerado como uma incomensurável fortuna por fazer germinar os alimentos. ***“Sustento eterno das matas do mar e vento/Centro da vitalidade do universo”*** refere-se à água como o alimento permanente da natureza. ***“Verso e reverso que reveste a natureza/ Está presente na terra em toda parte/Na arte farta de tanta imagem poética/Que alimenta a filosófica estética”*** Esta estrofe refere-se à chuva e à água como sendo a poesia que cobre a natureza. Ela está à vista na terra e nos poemas e mantém a criação artística. ***“Clara cristalina límpida e forte/É responsável pela vida ou morte em marte/Se faltar aqui na terra tem tragédia/Catastrófica será se vem de sobra/e a nossa ignorância será mágoa/Mas a nossa inteligência será trégua/Quando sólidos e nós seremos água”***. Este verso refere-se às qualidades da água e da chuva e as consequências de sua falta e excesso. Ele também acena para o fato que um dia tudo que é concreto e consistente será líquido, será água, e a falta de conhecimento será dor e a intelectualidade será suspensão.

Com que finalidade?

A canção tem a finalidade de alertar as pessoas sobre importância da água para a sobrevivência do planeta e dos homens. Sabemos que a água potável é um recurso cada vez mais escasso no planeta. Em 2007 a ONU (Organização das Nações Unidas) declarou que cerca de 1,1 bilhões de pessoas em todo o mundo não têm acesso à água potável, e estima-se que dois milhões de crianças morrem todos os anos pela falta dela, ou de saneamento básico. Além das dificuldades impostas pela natureza, junta-se a isso as dificuldades criadas e impostas pelo homem. Em regiões como o Oriente Médio, por exemplo, a água virou objeto de disputa entre países, e um dos motivos que fazem se reproduzir por toda parte um dos conflitos mais antigos da humanidade.

Na África, a água já foi elemento de discriminação racial quando, à época do apartheid só os brancos podiam ter acesso franco a ela. Sua falta e/ou excesso é causado pelo desequilíbrio ecológico, além da “cultura de desperdício” onde se prega, erroneamente, que a água é um bem que nunca faltará. Felizmente, essa cultura vem sendo combatida e, aos poucos, a população do mundo todo têm se conscientizado da importância de economizar e encontrar meios de reutilizar a água de maneira mais racional.¹⁰⁷

A canção também chama a atenção para o valor da água na arte e na imaginação poética. Aqui, lembro novamente as reflexões de Bachelard (2002) sobre a formação do devaneio poético, considerado muito positivo. O filósofo estudou o papel da imaginação material da água, aquela que é criativa e produtora de novas imagens poéticas jamais pensadas.

Essa canção também relembra de maneira geopoética a visão do homem do campo sobre um ciclo de vida que se cumpre. Visão em que a água ocupa a centralidade. Do ponto de vista subjetivo esta canção denota a identidade rural de respeito e admiração a tal ciclo.

6.10 Rio- mar (rio Amazonas)

Compositor: Tito e Gilberto Ichihara

Vozes: Sabá Moraes

Violões: Ney Couteiro

“Meu grande rio é de manha/Tá tão bonito o teu caminhar.../Já tem canoa, já é hora/Vamos lá!/Já canta o galo, lá no fundo do quintal/Meu grande rio, meu curumim/Me conta a historia desse tal boto, sinhá!/Cobra norato, cobra-grande, boitatá/Conta pra gente a lenda do Tambaja/Meu grande rio quando escurece/Fica tão lindo numa noite de luar!/Só desejando ter a vida pra te olhar.../Meu grande rio vai dar no mar/E Vilcanota, Ucajalli, Simões/E Tabatinga na divisa natural/E Caviana, Mexiana, Marajó”.

¹⁰⁷ Vale ver: Disponível em: <<http://www.infoescola.com/hidrografia/escassez-de-agua-p>>. Acesso: fev/2016

Quem fala?

Tito Coutinho, paraense, músico, cantor e compositor, começou sua carreira aos 15 anos de idade, apresentando-se com seu irmão José Arcângelo em festivais e pontos culturais de Belém do Pará.

Em 1992 foi apresentar-se em Portugal, onde fez uma carreira de sucesso que se prolongou por 17 anos. Lá acompanhou músicos brasileiros como Emílio Santiago e Elba Ramalho¹⁰⁸. Como compositor tem parcerias com Rui Barata, Armando Hesketh e Gilberto Ichihara (seu parceiro mais constante).

Gilberto Ichihara (1959), compositor e letrista é natural de Capanema, no Pará. Semi-autodidata, iniciou-se na música tardiamente, aos 19 anos de idade, aproximando-se de músicos, compositores e intérpretes que integravam o fazer musical da cidade de Belém entre o final da década de 1970 e início da década de 1980.

Iniciou-se como letrista em parceria com o compositor/músico/cantor Tito Coutinho e, em seguida, começou a compor e a escrever letras para suas próprias músicas. Como letrista, interessa-se por temas universais/regionais, e dramas individuais que tenham caráter universal. Boa parte do que escreve tem certo caráter confessional, resultado de suas vivências. Outra parte é pura ficção, pescada em leituras de poemas, reportagens, entrevistas, etc.

Gilberto Ichihara mantém uma vigilância quase policial no sentido de evitar a gratuidade e o lugar-comum em suas composições, seja na forma ou no conteúdo, buscando, na medida do possível, carimbar com marca pessoal os temas abordados, burilando com simplicidade, mas com determinação de escultor a harmonia entre linguagem e mensagem.

¹⁰⁸ Também ver: Disponível em: <<http://ronaldofranco.blogspot.com.br/2009/06/tito-coutinho.html>>. Acesso em: fev/2016.

Como compositor sua principal influência vem da MPB, mas é aberto aos ritmos do mundo, sejam eruditos ou populares, sobretudo quando vê nisto uma possibilidade de adaptá-los às raízes brasileiras.

Como instrumentista, considera-se “um violonista necessário apenas para registros domésticos”, mantendo admiração e uma salutar inveja frente aos virtuosos do instrumento, sobretudo do violão, tanto o erudito como o popular.

No período de 1991 a 1997 foi morar no Japão, e os ambientes inóspitos de trabalho duro e adversidade para o expediente musical impuseram-se ao compositor um período totalmente improdutivo.

Em 1998 retornou ao Brasil, e em 2000 deixa Belém e passou a residir em Araguaína, no Tocantins. Em 2006 tornou-se servidor público na Universidade Federal do Tocantins, onde está até hoje.

Gilberto Ichihara sempre manteve um relação alternante com a música e nunca seguiu carreira artística. Na época mais ativa limitou-se a participar de shows e projetos culturais, todos na cidade de Belém, mas sem se profissionalizar.

Gilberto Ichihara considera-se “um eterno aspirante a compositor”. Identifica-se com o filosofar do compositor paraense Edir Gaya, ao pensar que a música traduz-se no despretensioso “exercício de compor só pelo prazer vagabundo de tocar e cantar a própria música”. Assim, define-se como um “fornecedor de matéria-prima” para intérpretes. Atitude sóbria diante do embarque da música na lógica industrial, que têm mais a ver com o dinheiro do que com a arte.

Para dizer o quê?

“Meu grande rio é de manha”. O grande rio em questão é o Amazonas, o maior do mundo, tanto em volume d'água, como em extensão, superando o rio Nilo em mais de 140 quilômetros.

“Tá tão bonito o teu caminhar/Já tem canoa, já é hora vamos lá!/Já canta o galo, lá no fundo do quintal”. Nesta estrofe a beleza do rio, a canoa e o canto do galo são os indicativos que um novo dia já raiou.

“Meu grande rio, meu curumim”. Chamar o grande rio de Curumim é uma forma afetuosa de tratar o rio, pois curumim é uma criança do sexo masculino, além de constituir também um tratamento familiar e afetuoso entre parentes e amigos, ainda que adultos.

“Me conta a historia desse tal boto, sinhá!/Cobra norato, cobra-grande, boitatá/Conta pra gente a lenda do Tambaja”. Este verso faz referência a vários personagens do folclore brasileiro, amazônico e da cultura popular: o boto, a cobra norato, a cobra grande, o boitatá e o tambatajá. De acordo com a lenda, um *boto* cor-de-rosa sai dos rios nas primeiras horas das noites de festa e com um poder especial, transforma-se em um lindo jovem que seduz uma virgem que se engravida do boto. *Cobra Norato* é uma das lendas indígenas mais conhecidas da Amazônia¹⁰⁹. Nesta história Honorato é um rapaz encantado em uma *cobra-grande* e que habita o fundo do rio. *Cobra grande* é outro personagem do folclore amazônico, que fala de uma imensa cobra também chamada Boiúna, que cresce de forma gigantesca e ameaçadora, abandonando a floresta e passando a habitar a parte profunda dos rios. Ao rastejar pela terra firme, os sulcos que deixa se transformam nos igarapés. Conta a lenda que a cobra-grande pode se transformar em embarcações ou outros seres. Boitatá.

“Meu grande rio quando escurece/Fica tão lindo numa noite de luar!/Só desejando ter a vida pra te olhar...” Este verso aponta a beleza do rio Amazonas seja dia, ou seja, noite de luar. O desejo de contemplar o rio já é o suficiente para se viver.

“Meu grande rio vai dar no mar/E Vilcanota, Ucajalli, Simões/E Tabatinga na divisa natural/E Caviana, Mexiana, Marajó”. Esta estrofe realça o fato do rio Amazonas desaguar no oceano Atlântico no norte brasileiro. Menciona também o rio peruano Vilcanota que dá origem ao *Rio Amazonas*, recebendo o nome *Vilcanota* enquanto se encontra no Peru. O rio Ucajalli¹¹⁰ é

¹⁰⁹ Disponível em: https://www.google.com.br/search?q=Cau%C3%A3&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=6kgIV4rhEuL1jgTtsYXwDQ#safe=active&q=cobra+norato Acesso: fev/2016.

¹¹⁰ Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/geografia/rioamazonas.htm>. Acesso: fev/2016.

um dos mais importantes afluentes da margem direita do Rio Amazonas. Tabatinga é um município brasileiro do interior do estado do Amazonas, por onde o rio Solimões, que nasce no Peru entra no Brasil. O município está localizado no oeste do estado do Amazonas, na tríplice fronteira entre o Brasil, a Colômbia e o Peru. Caviana, Mexiana e Marajó são algumas das maiores ilhas fluviais do mundo, que se localizam na foz do rio Amazonas.

Com que finalidade?

Uma das finalidades dessa canção é ressaltar a geografia do afeto, a afeição que o rio Amazonas desperta nas pessoas, ao ser tratado por meu “curumim” e ser associado aos adjetivos bonito e lindo. Outro intento é destacar os personagens folclóricos da cultura popular como o boto, a cobra Norato, cobra-grande, o boitatá e tambajá. E por fim, chamar a atenção dos ouvintes para os importantes rios afluentes do rio Amazonas e as ilhas pluviais que se localizam na sua foz.

Essa canção também é um identificador pertencente à geografia, por se conformar como um edificador de representações regionais e territoriais, como um geo-indicador para descrever realidades espaciais.

6.11 Salvem a chapada Diamantina

Compositor: Jânio Arapiranga

Vozes: Dércio Marques, Daniela Lasálvia, Daniel Sanches, Èrika G. Rocha, Vidal França, Ted Lima, Doroty Marques

Arranjos: Braúlio Barral e Jânio Arapiranga

Tambor: Doroty

Charango: Dércio

Violino: Alexandre Magno Loureiro

Percussão: Otávio Henrique

Flautas: Salva Chequer; Henrique Duarte. Vinícius Melo

Viola: Kito Matos

Contrabaixo: Pedro Neto

Violões: Bráulio Barral

“Meu bem, que barulho é esse/Que vem daquela serra/Querida é o madeireiro/Desmatando as nossas terras/Cada pau que ele corta/É um fio de água que não corre/Cadê nossos rios/Com as águas claras e cristalinas/Já mudou o colorido/Com peixinhos mortos por cima/Querida é o garimpeiro/Fustigado pela ambição/Corta a bacia do rio/Estende n’água poluição/Corre e sobe no topo/Daquela serra minha menina/Grita socorro pros filhos da terra/Salvem a chapada diamantina/Cade a Siriema?/Nunca mais ouvi cantar/O trator esmagou seu ninho/E Seriema teve que mudar/Só restou mesmo o Acauã/Com o seu canto de agouro/Acompanhando passo a passo/A morte desse nosso tesouro”.

Quem fala?

Cantor, compositor, poeta e radialista Janio Arapiranga (1959) nasceu em Arapiranga, distrito de Rio de Contas, na Bahia. Janio Arapiranga destacou-se no meio artístico conquistense devido ao grande incentivo à arte local em seu programa Som da Terra (Rádio Clube de Conquista) que é um dos líderes de audiência em Vitória da Conquista. Em 2012 lançou o CD “Luz do poeta” com 14 músicas autorais e três regravações (Casinha Branca, Cuitelinho e Cadeira de Rodas).¹¹¹

Com que finalidade?

¹¹¹ Disponível em: <http://som13.com.br/janio-arapiranga/biografia> Acesso em: fev/2016

A canção “Salvem a chapada Diamantina” é um alerta para a questão da sustentabilidade na era atual de globalização econômica e cultural. Esta música é um sinal para estarmos vigilante às problemáticas do desenvolvimento, sobretudo quando este “desenvolvimento” afeta as áreas rurais, periféricas e em processo de desvitalização social e econômica.

A canção também chama a atenção para a degradação e a descaracterização das paisagens naturais e culturais, ou seja, as características identitárias que podemos associar aos lugares e às regiões. (ROCA & OLIVEIRA, 2002).

Esta música denuncia o desmatamento, a cobiça do garimpeiro e da mineração que poluem as águas, fatores da diminuição ou desaparecimento dos rios, assim como da fauna e flora. A canção é um grito de socorro para salvar a Chapada Diamantina. Neste sentido, o tema “*paisagem humanizada*” surge em sintonia com a geografia moderna, que “fala da sensibilidade de uns e de outros, das paisagens que eles modelaram, dos patrimônios aos quais estão vinculados, dos enraizamentos ressentidos”. (CLAVAL, 2010).

Nesta canção “a música é um geo-indicador para descrever e decifrar realidades espaciais” (RAIBAUD, 2008, p. 3 apud PANITIZ, 2012). Deste modo, esta música denuncia as tristes consequências do desmatamento, da mineração, da poluição das águas, fatos recorrentes no nosso país.

“Salvem a chapada Diamantina” causa um impacto no espaço, por meio de fatores econômicos, políticos, formas culturais e implicações sociológicas, transportando o ouvinte a um espaço imagético/imaginário, a um mundo que busca simbolicamente construir e possuir um sentido para os mesmos. (NASH E CARNEY 1996).

Esta canção é também uma das saídas políticas utilizadas por aqueles que foram excluídos do seu espaço, do seu lugar. Nesse sentido, o lugar ganha uma dupla conotação na análise do texto musical: como espaço de vivência cotidiana, representado pelas lembranças e saudades do local de moradia “*Cadê nossos rios/Com as águas claras e cristalinas/Já mudou o colorido/Com peixinhos mortos por cima/ Cadê a Seriema?/Nunca mais ouvi cantar/O trator esmagou seu ninho/E Seriema teve que mudar*” e também como espaço de

resistência e de lutas sociais, identificado na seguinte passagem, que é um apelo para socorrer a Chapada Diamantina: *“Corre e sobe no topo/Daquela serra minha menina/Grita socorro pros filhos da terra/Salvem a chapada Diamantina”*.

O diálogo do casal, nativo da Chapada Diamantina, expressa a paisagem cultural reveladora de histórias de vida, tanto pelos temores anunciados, quanto pelo saudosismo de características naturais ameaçadas, que anteriormente constituíram uma identidade pessoal e territorial.

6.12 Ju Paraná

Compositorores: Índios Jurunas do Mato Grosso do Norte

Vozes: Daniela Lasálvia e Kátia Teixeira

Tradução e adaptação: Marluí Miranda

“Ju Paraná, Ju Paraná/ieieie, Ju Paraná/Ju Paraná, ieieie/Ju Paraná, Ju Paraná/ieieie, Ju Paraná/Ju Paraná, ieieie”.

Quem fala?

O povo Yudja, também conhecido como Juruna, é falante de uma língua Tupi da família Tupi-Juruna. O território original do povo Yudja estendia-se pela região do médio curso do rio Xingu, hoje abrangida pelo município de Altamira, no Pará.

A partir do século XVII a região começou a ser invadida por exploradores e padres, que constituíram aldeamentos indígenas. Seringalistas e seringueiros ocuparam a região e a população Yudja foi obrigada a trabalhar para eles. A invasão das terras Yudja pelos seringalistas e o convívio com os padres, que reuniram diferentes povos da região de Altamira em aldeamentos, provocaram uma grave despovoação: em 1842 eram 2.000 pessoas; em 1884 eram 200; em 1896 eram 150 e em 1916 havia somente 52 pessoas (dados de Adalberto, Steinen, Coudreau e Nimuendajú). Com o objetivo de fugir da escravidão nos seringais e dos invasores de suas terras, uma parte do povo Yudja subiu o rio Xingu, em direção ao seu alto curso, sendo encontrado por Karl von den Steinen

em 1884, já vivendo na região posteriormente demarcada como Parque Indígena do Xingu.

Em 1950 este grupo Yudja, com uma população reduzida a 37 pessoas, foi contatado por Orlando e Cláudio Villas-Bôas. Atualmente a população Yudja na Terra Indígena do Xingu (Parque Indígena do Xingu) está estimada em 390 pessoas (Unifesp/2012) vivendo em seis aldeias: Tubatuba, Pakisamba, Pakaya, Paroreda, Pequizal e Kamaĩ.

No município de Altamira a população Yudja vive na Terra Indígena Paquçamba, que está homologada, na Terra Indígena Km 17 na rodovia PA-415, não regularizada, e na região urbana de Altamira, sofrendo os impactos ambientais e sociais ocasionados pela Usina Hidrelétrica de Belo Monte, por projetos de exploração madeireira e mineral. Em 1989 havia ainda um falante da língua Yudja na TI Paquçamba, na região de Altamira, que já faleceu. Assim, isso os Yudja dessa região querem reapreender a sua língua através de intercâmbios e com a colaboração dos Yudja que vivem no Parque Indígena do Xingu.

O povo Yudja distingue-se por ser especialista em navegação e na confecção de canoas. Eles produzem o caxiri, uma bebida fermentada feita a partir da mandioca ou do milho. Distinguem-se também pela diversidade de flautas que possuem e tocam em suas cerimônias, cujas belas músicas também são tocadas e apreciadas por outros povos indígenas do Parque Indígena do Xingu. O povo Yudja que vive na Terra Indígena do Xingu desenvolve através da Associação Yarikayu projetos culturais de gravação e registro de suas músicas e histórias.¹¹²

Para dizer o quê?

¹¹² TRONCARELLI, Maria Cristina. **O povo Yudja**. In Tawaiku Juruna et al. **Atxua Seha = Nutrição**. Belo Horizonte: FALE/UFMG: Literaterras, 2012. Disponível em: http://projetoXingu.unifesp.br/cms/media/OSDownloads/1421063087_Atdua%20seha%20-%20Yudja.pdf Acesso: fev/2016.

“Ju Paraná, Ju Paraná/leieie, Ju Paraná/Ju Paraná, ieieie”. Marluí Miranda diz no encarte deste CD, que este canto relata uma grande enchente ocorrida provavelmente numa época remota. O texto em Tupi menciona o seguinte:

Este rio também encheu, neste rio também a água está correndo, faz grande barulho, a água correndo, leva o homem, arrasta o mato rápido, foi pro fundo no capoto... esse rio veloz, esse rio caudaloso com ondas, você corre depressa assim, você corre depressa assim ... você corre depressa assim... (Comentário de Marluí Miranda sobre a música no encarte do disco).

Encontramos também uma canção de Joyce e Paulo César Pinheiro chamada Juparanã que diz: *“Juparanã, aldeia, brejal/Juparanã, paul, pantanal/Juparanã Nação de igarapé/ Chão de curimatã/Jazida do pajé/Da muiraquitã/Juparanã, Juparanã, Juparanã/Juparanã, o boto é de lá/Tem sucuri, pacu, tracajá/Tem tucumã, Imbira, mussambê/Ingá, pariatã Sagüi, juruetê Arara, mussuã Juparanã, Juparanã, Juparanã/Tem jacumã, ubá/Bom de atravessar/Os igapós, eu vou pescar/Ê Juparanã/Tem peixe, boitatá/lara mora lá/Nos aguapés, vem me ajudar/Ê Juparanã”.*

Por meio dessa canção podemos inferir que Juparaná ou Juparanã é uma aldeia, uma nação indígena. Os personagens da cultura tradicional também habitam lá, além de diversos tipos de cobras e árvores. Assim, concluo que a grande enchente ocorreu na aldeia Juparaná/juparanã.

Esta música possibilitou aos habitantes originários da aldeia juraraná/juparanã expressar sentimentos a respeito da paisagem e de fenômenos ligados às águas, que quando se tornam tão volumosas causam espanto pela alteração das proporções de volume e velocidade do rio.

Com que finalidade?

A intenção desta canção é chamar a atenção e também relembrar uma enchente que causou uma enorme destruição na aldeia “Ju Paraná”. Neste sentido, esta música também anuncia, que “a geografia responde à necessidade

de fixar na memória os lugares que nos cercam”, assim como, o sentimento de afeição e identificação com a paisagem. (DARDEL, 2011, p. 7). Esta identificação remete à força da emoção, do reconhecimento e da percepção do sentimento de pertencimento.

A canção é um canto de lamentação pela grande enchente, que geralmente é uma situação natural de transbordamento de água do leito natural dos rios, lagoas, lagos e mar provocado geralmente por chuvas intensas e contínuas. Na ocorrência de enchentes é comum o aumento das destruições de determinadas áreas, que são sujeitas tradicionalmente a cheias cíclicas. Porém, esta enchente a que a música se refere impõe a necessidade de respeitar a força indomável da natureza, causando ao homem o sentimento de pequenez perante aos fenômenos da natureza.

6.13 Sete cenas de Imyra

Compositor: Taiguara

Vozes: Juliana Caymmi

Violinos: Jeray Milewski

Bateria: César Machado

Vocais: Patricia Megalle, Betinho Maciel e Mário Fuks

Piano, violão, contrabaixo, flautas, arranjos e regências: Chico Moreira

Glossário: imyra: madeira, árvore

Tayrá: filho

Ipy: cabeça da geração ou origem, princípio.

“Imyra, Tayra, Ipy/Primeira cena: o nascer/Do beijo de Ararendy/Jemopotyr – florescer/É gema, é germe, é gene-luz/Imyra brilha no ar/Corou vermelho e azul/Por sobre o virgem rosar/É rosa gente, é razão/É rosa umbilical/Jukira, sal, criação/Potyra, flor-animal/Imyra, Tayra, Ipy/Segunda cena: crescer/Ferir o espaço e abrir/A flor primal de mulher/Figura, cor, rotação/Calor, janela, pombal/Palmeira, morro, capim/Moreno, ponte, área/Retina, boca, prazer/Compasso, ventre, casal/Descanso, livre lazer/Loucura, vida real/Imyra, Tayra, Ipy/Terceira cena: saber/Que o índio que

*vive em ti/É o lado mago em teu ser/Se vim dos Camaiurá/Ou das missões,
 guarani/Nasci pra ti meu lugar/Nação doente, Tupi/Por isso vou me curar/Da
 algema dentro de mim/Por isso vou encontrar/A gema dentro de mim/Imyra,
 Tayra, Ipy/A quarta cena é mostrar/O que há de pedra no chão/O que há de
 podre no ar/Criança em frente ao pilar/Imaginando seu mar/O mastro imenso,
 o navio/A vela, o vento, o assobio/É caravela, é alto-mar/Até de novo
 acordar/Pro que há de podre no chão/Pr'o que há de pedra no ar/Imyra, Tayra,
 Ipy/A quinta cena é sofrer/Cunhã curvada a chorar/Tayra tensa a temer/Fui
 companheira dos sós/Fui protetora das leis/Fui braço amigo de avós/Até o rei
 perdoei/Hoje faminta sou ré/Como um cachorro vadio/Arrasto inchado o meu
 pé/Por chãos de fogo e de frio/Imyra, Tayra, Ipy/A sexta cena é esperar/No céu
 branqueia Jacy/Tatá verdeja no mar/Vislumbre claro, visão/Valei-me, meu pai!
 Que luz!/Como se um trecho de chão/Se erguesse em asas azuis/Dobrando a
 curva do céu/Pr'a mergulhar sobre o mal/E o justo império de Ipy/Chegasse ao
 mundo, afinal!/Imyra, Tayra, Ipy/A cena sete é um saci/Pé dentro do ano dois
 mil/No centro - sol do Brasil/Aos sete dias do mês/Um dia azul de leão/Me
 deram vida vocês/Dou vida hoje à expressão/Quero essa língua outra
 vez/Quero esse palco, esse chão/Brinca Tupi-português/Dentro do meu
 coração.”.*

Quem fala?

Cantor e compositor, Taiguara Chalar da Silva (1945-1996) foi um brasileiro nascido no Uruguai durante uma temporada de espetáculos de seu pai, o bandoneonista e maestro Ubirajara Silva.

Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1949 e para São Paulo, posteriormente, em 1960. Largou a faculdade de Direito para se dedicar à música. Participou de vários festivais e programas da TV, frequentou as paradas de sucesso das rádios. Ele começou como elogiado como intérprete, gravando o LP de estreia em 1965, aos 20 anos, como mais um jovem atraído pela bossa nova (o disco foi arranjado por Luis Chaves, do Zimbo Trio). Assumiu o papel de cantor de festivais, defendendo composições de terceiros nos diversos certames

que assolavam o país na segunda metade dos anos 60: da MPB, Internacional da Canção, Universitário, etc. Modinha, de Sergio Bittencourt foi uma das músicas que defendeu, em 1967, no FIC.

Fez bastante sucesso nas décadas de 1960 e 1970 com o lirismo e as melodias bem construídas. Seus dois primeiros LPs foram gravados no selo Philips pelo produtor Armando Pittigliani. Autor de vários clássicos da MPB, como *Hoje*, *Universo do teu corpo*, *Piano e viola*, *Amanda*, *Tributo a Jacob do Bandolim*, *Viagem*, *Berço de Marcela*, *Teu sonho não acabou*, *Geração 70* e *Que as Crianças Cantem Livres*, entre outros.

A censura na ditadura militar no Brasil sufocou a criatividade de muitos compositores brasileiros, mas ninguém chegou a ter a carreira tão prejudicada pela repressão quanto um cantor cujo nome, em tupi-guarani, significa "livre". Considerado um dos símbolos da resistência à censura durante a ditadura militar brasileira, Taiguara foi um dos compositores mais perseguidos na história da MPB, tendo mais de cem canções censuradas. Ele escreveu *Cavaleiro da Esperança* em homenagem a Luís Carlos Prestes. Os problemas com a censura eventualmente levaram Taiguara a se auto-exilar na Inglaterra em meados de 1973. Em Londres, estudou no *Guildhall School of Music and Drama* e gravou o *Let the Children Hear the Music*, que nunca chegou ao mercado, tornando-se o *primeiro disco estrangeiro de um brasileiro censurado no Brasil*.

Em 1975, voltou ao Brasil e gravou o *Imyra, Tayra, Ipy - Taiguara* com Hermeto Paschoal, participação de músicos como Wagner Tiso, Toninho Horta, Nivaldo Ornelas, Jacques Morelenbaum, Novelli, Zé Eduardo Nazário, Ubirajara Silva (pai de Taiguara), e uma orquestra sinfônica de 80 músicos. O espetáculo de lançamento do disco foi cancelado e todas as cópias foram recolhidas pela ditadura militar das lojas em apenas 72 horas.

Em seguida, Taiguara partiu para um segundo autoexílio que o levaria à África e à Europa por vários anos. Quando finalmente voltou a cantar no Brasil, em meados dos anos de 1980, não obteve mais o grande sucesso de outros tempos, muito embora suas músicas de maior êxito continuaram sendo lembradas em *flashbacks* das rádios AM e FM.

Morreu em 1996 de falência múltipla de órgãos em decorrência de um câncer na bexiga. Nos últimos anos, antes de morrer, o compositor registrou canções inéditas, sempre com o gravador ao pé do piano. "Existem mais de 40 músicas nas fitas cassete que encontramos, todas elas inéditas. Algumas letras foram censuradas mas ele deixava tudo guardado", explicou o músico Pedro Baldanza, responsável pela direção musical do CD "Ele Vive".

Dezoito anos após sua morte, sua saga política e ativista é iluminada com o lançamento de um CD e um livro. Enquanto o disco "Ele Vive" resgata 11 canções inéditas (com mais quatro versões bônus), encontradas em fitas cassete pela família, o livro "Os Outubros de Taiguara", da jornalista Janes Rocha, mostra que o músico não era apenas um dos compositores mais produtivos da sua geração, mas também um dos artistas mais censurados pela ditadura no Brasil.

Discografia:

- 1965 - Taiguara! - Philips - LP - Produtor: Armando Pittigliani
- 1966 - Crônica da Cidade Amada - Philips - LP - Produtor: Armando Pittigliani
- 1966 - Primeiro Tempo 5x0 - Philips - LP
- 1968 - O Vencedor de Festivais - Odeon - LP
- 1968 - Taiguara - Odeon - LP
- 1969 - Hoje - Odeon - LP
- 1970 - Viagem - Odeon - LP
- 1971 - Carne e Osso - Odeon - LP
- 1972 - Piano e Viola - Odeon - LP
- 1973 - Fotografias - Odeon - LP
- 1974 - Let The Children Hear The Music - KPM-EMI - LP
- 1976 - Imyra, Tayra, Ipy - Taiguara - EMI-Odeon - LP
- 1981 - Porto de Vitória / Sol do Tanganica - Alvorada-Continental - Compacto simples
- 1984 - Canções de Amor e Liberdade - Alvorada-Continental - LP
- 1994 - Brasil Afri - Movieplay - CD

Apresentamos neste momento Juliana Caymmi a cantora de “Sete cenas de Imyra” composta por Taiguara. Cantora e compositora, Juliana Caymmi é filha de Danilo Caymmi e da letrista Ana Terra. Neta de Dorival Caymmi e Stella Maris. Sobrinha de Dori Caymmi e de Nana Caymmi. Morou durante um tempo em São Paulo, estudou canto popular durante dois anos e meio na Universidade Livre de Música Tom Jobim e atuou como criadora e co-produtora de jingles.

Estreou como intérprete aos oito anos de idade, gravando no LP infantil “Histórias do Céu e da Terra” as seguintes faixas: “Mãe e Filha” (Élton Medeiros e Ana Terra), em duo com Zizi Possi; “Estrelazinha” (Tunai e Ana Terra); e “Vem Gabriel” (Mú Carvalho e Ana Terra), ao lado de Murilo e Gabriel.

Mais tarde, teve sua primeira atuação como profissional participando do show do compositor e intérprete Dércio Marques e em 1999 cantou no CD “Espelho D’Água” do mesmo artista. Deste modo, Dércio foi o incentivador da terceira geração dos Caymmi.

Desde então começou a realizar diversos shows-solo pelo Brasil, e também em apresentações da Família Caymmi (Nana, Dori e Danilo).

Em 1995, atuou como vocalista, em gravações produzidas por Roberto Menescal. Em 1996 seguinte, produziu o CD demo “Juliana Caymmi”. Participou do CD “Espelho d’água – Sons e sentimentos da Natureza”, lançado em 1999 por Dércio Marques, gravando a faixa “Sete penas de Imyra” (Taiguara).

Neste mesmo ano participou de um episódio da série infantil “A Turma do Pererê” (TVE- RJ). Teve seu primeiro registro como compositora em 2001, no CD “Desejo”, de Nana Caymmi, que trouxe no repertório sua canção “Seus olhos”.

Em 2003, gravou participação no CD “A flauta que me roubaram”, de Joca Freire, cantando “Ópera Bufo” (Cassiano Ricardo e Joca Freire). Nesse mesmo ano sua canção “Seus olhos” foi regravada no CD “Tempo da delicadeza”, de Consiglia Latorre.

Lançou, em 2010, o CD “Para dançar a vida”, contendo suas canções “Porque sou carioca” (c/ Ana Terra) e “O tempo”, além de “Vento Noroeste” (Elpídio dos Santos), “Flecha de prata” (Danilo Caymmi), composta em homenagem à avó Stella Maris, “Desenredo” (Dori Caymmi e Paulo César

Pinheiro), “Guanabara” (Fred Martins), “Coco praieiro” (Eudes Fraga e Paulo César Pinheiro) e “Não só pela chuva” (Fred Martins e Marcelo Diniz). O disco contou com a participação do arranjador, produtor e violonista Ricardo Matsuda. Nesse mesmo ano, fez show de lançamento do CD na Modern Sound (RJ).

Discografia:

2010: Para dançar a vida (Juliana Caymmi) – Kalamata – CD

2003: A flauta que me roubaram (Joca Freire) - participação - CD

1999: “Espelho d’água – Sons e sentimentos da Natureza” (Dércio Marques) – participação no CD.

1984: Histórias do Céu e da Terra (vários artistas) – participação no LP – Polygram.

Para dizer o quê?

“Imyra, Tayra, Ipy”. Taiguara tirou os nomes *Imyra* (à volta aos verdes musgos da infância/vegetação/madeira/arvore), *Tayra* (filho, o sêmen do tempo no ventre do universo) e *Ipy* (cabeça da geração ou origem, princípio, o velho e o novo diante do infinito comum) do livro *Quarup*, de Antônio Callado.

“Primeira cena: o nascer/Do beijo de Ara rendy/ Jemopotyr – florescer”/“É gema, é germe, é gen-luz”/ “Imyra cintila no ar”/ Corou vermelho e azul/“Por sobre o virgem rosar/É rosa gente, é razão/É rosa umbilical/Jukira, sal, criação/Potyra, flor-animal. Imyra, Tayra, Ipy, o primeiro ato é vir ao mundo, do beijo florescer o broto, o brilho. Imyra, a vegetação, cintila na atmosfera e colore o rubro e a cor da safira por sobre o inocente cor-de-rosa.

“Imyra, Tayra, Ipy/Segunda cena: crescer/Ferir o espaço e abrir/A flor primal de mulher/Figura, cor, rotação/Calor, janela, pombal/Palmeira, morro, capim/Moreno, ponte, areal/Retina, boca, prazer/Compasso, ventre, casa/Descanso, livre lazer/Loucura, vida real”. Imyra, Tayra, Ipy, a próxima cena é adolecer. Rasgar o universo e desabrochar a moça fina flor, contorno, matiz, movimento, afetividade, tempo livre, palmáceas, lar, repouso. São as férias permitidas, a extravagância, a existência verdadeira.

“Imyra, Tayra, Ipy/Terceira cena: saber/Que o índio que vive em ti/É o lado mago em teu ser/Se vim dos Camaiurá/Ou das missões, guarani/Nasci pr’a ti meu lugar/Nação doente, Tupi/Por isso vou me curar/Da algema dentro de mim/Por isso vou encontrar/A gema dentro de mim”. Imyra, Tayra, Ipy, o terceiro ato é conhecer o indígena, o antigo sacerdote que existe em sua essência. Surge dos camaiurá ou das nações guarani, vim ao mundo para você meu destino, para a terra enferma Tupi. Portanto, vou me libertar da prisão interior, vou descobrir a origem do meu ser.

“Imyra, Tayra, Ipy/A quarta cena é mostrar/ O que há de pedra no chão/O que há de podre no ar/Criança em frente ao pilar/Imaginando seu mar/O mastro imenso, o navio/A vela, o vento, o assobio/É caravela, é alto-mar/Até de novo acordar/Pr’o que há de podre no chão/Pr’o que há de pedra no ar”. Imyra, Tayra, Ipy, o quinto ato, quer revelar as dificuldades do caminho, a corrupção e perversão que está no ar. A criança sonha seu destino, em alto mar, com seu navio, o mastro, a vela, o vento até acordar para a dura e triste realidade.

“Imyra, Tayra, Ipy/A quinta cena é sofrer/Cunhã curvada a chorar/Tayra tensa a temer/Fui companheira dos sós/Fui protetora das leis/Fui braço amigo de avós/Até o rei perdoei/Hoje faminta sou ré/Como um cachorro vadio/Arrasto inchado o meu pé/Por chãos de fogo e de frio. Imyra, Tayra, Ipy, o quinto ato é padecer, mulher jovem inclinada a lamentar, filha amada sobrecarregada a recear. Fui acompanhante dos solitários, fui favorável aos princípios, fui apoio dos antepassados, inclusive a realeza desculpei. Agora com fome sou incriminada E como um cão ocioso ando com dificuldade devido ao inchaço do meu pé, piso em chama e em friagem.

Imyra, Tayra, Ipy/A sexta cena é esperar/No céu branqueia Jacy/Tatá verdeja no mar/Vislumbre claro, visão/Valei-me, meu pai! Que luz!Como se um trecho de chão/Se erguesse em asas azuis/Dobrando a curva do céu/Pr’a mergulhar sobre o mal/E o justo império de Ipy/Chegasse ao mundo, afinal! Imyra, Tayra, Ipy, o sexto ato é aguardar. No firmamento desponta a lua. O sol fica verde no oceano, luz tênue, nítida imagem, socorra-me meu Deus! Que brilho! Como se um pedaço do solo se elevasse em asas

azuis, duplicando a curva da abóbada celeste, a fim de imergir sobre tudo o que é nocivo, e o lícito reino de *Ipy* acercasse do planeta, por fim!

“Imyra, Tayra, Ipy/A cena sete é um saci/Pé dentro do ano dois mil/No centro - sol do Brasil/Aos sete dias do mês/Um dia azul de leão/Me deram vida vocês/Dou vida hoje à expressão/Quero essa língua outra vez/Quero esse palco, esse chão/Brinca Tupi-português/Dentro do meu coração”.

Imyra, Tayra, Ipy, o ato sete, é um martim-pererê com o pé no século XXI, no cerne do país. Na primeira semana do mês, um dia claro da cor do mar profundo, alvo de todas as atenções, vocês me fizeram vir ao mundo. Agora desejo a língua Tupi-Guarani novamente, para brincar com o Tupi-Português no íntimo do meu cerne. Sobre esse verso Dércio Marques observa um canto profético de Taiguara, também de sangue guarani, feito na década de 1970, prenunciando o ano dois mil. Neste sentido Dércio afirma “Todos temos em nós o sonho da Terra Prometida”. (Revista Caros Amigos, 2000).

Com que finalidade?

Esta canção aponta para os lugares posicionados na memória, lembrando as palavras de Marinho: “a memória como meio de exposição da consciência crítica é o depositário do elo de um lugar com outro lugar”. Deste modo, a memória “transfigura-se em uma revisitação de um tempo (um presente) a outro (um passado)” (MARINHO, 2010, p. 205). Estes lugares surgem como ‘mapas mentais’ (no sentido subjetivo) por meio das experiências e sentimentos vividos dos seres humanos, para logo após se tornarem mapas topológicos, lugares reais e concretos tridimensionais (no sentido objetivo) de tais experiências. (SOUZA, 2013)

A canção “Sete cenas de Imyra”, **segundo palavras de Taiguara**, “é uma tentativa de resgatar a cultura indígena para que ela nos ensine a sermos melhores do que somos”¹¹³. É dar vida a língua Tupi-Guarani, para brincar com

¹¹³ Entrevista de Taiguara disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=woDj5ZZ9H6U>

o Tupi-Português, é a esperança de que o justo reino de *Ipy* (o velho e o novo diante do infinito comum) chegue ao mundo, afinal!

“Sete cenas de Imyra” aponta para a construção de um espaço de resistência. Neste sentido Taiguara afirma: “eu acredito em milênios de civilização Guarani, de todas as tribos africanas, em outras civilizações que não só a ocidental”.

Esta canção também faz alusão à geografia política quando explora a forma como as decisões de algumas pessoas são impostas a outras pessoas ou a influência dessas decisões. (Claval, 2013). Neste sentido Taiguara lembra que a censura tentou impedir a música de ser crítica, de expressar o sentimento de um povo e a luta pela libertação.¹¹⁴ Deste modo, compreendo que a canção “Sete cenas de Imyra” foi uma tentativa de mostrar paisagens de nossa origem indígena, que infelizmente, à época, foi uma batalha perdida contra a censura.¹¹⁵

Taiguara diz o seguinte a respeito da censura: “O que nos cabe fazer é tentar permanecer ao lado dos melhores objetivos da humanidade, e é claro, especialmente no meu caso, a partir do momento que a música só sirva para divertir, pra distrair um povo oprimido, eu evidentemente pararia de fazer música, iria embora, seria muito mais coerente do que ser um mero palhaço no circo de uma ditadura de direita¹¹⁶.”

O cantor, ao expressar sua ideologia, nos faz lembrar Raibaud quando afirma que “a música protesta contra as injustiças do mundo ou cria ainda mais alienação. A música pode ser uma ferramenta de controle do imaginário social

¹¹⁴ Na década de 1970 os efeitos do AI-5 já começaram a ser sentido na sociedade brasileira, na qual a cultura passa a ser considerada um mecanismo de subversão. Tudo o que se referia à formação afro-indígena do Brasil era considerado como uma mensagem subversiva. Entrevista de Taiguara disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nQmFhiPEnOc> Acesso: fev/2016.

¹¹⁵ “Sete cenas de Imyra” faz parte do seu álbum maldito denominado “*Imyra, Tayra, Ipy*”, que seria lançado em um evento no dia do trabalhador em maio de 1976, mas o evento foi cancelado pela censura e o disco recolhido 72 horas após ser prensado. Entrevista de Taiguara disponível em: <https://camarilhadosquatro.wordpress.com/2009/04/29/taiguara-imyra-tayra-ipy-taiguara-1976-emiodeon-brasil/> Acesso: fev/2016.

¹¹⁶ Entrevista de Taiguara disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=woDj5ZZ9H6U>

ou pode ser libertadora, ao construir espaços de esperança e resistência”. (RAIBAUD, 2009, p.2).

“*Sete cenas de Imyra*”, ou também sete paisagens compostas por sentimentos de indignação frente à opressão, surgem como uma das saídas políticas utilizadas por aqueles que foram excluídos. Excluídos também de territórios de sentido, pois proibidos de sequer dizer “a sua palavra”. Além disto, essa música pode servir como instrumento, para o desenvolvimento cultural e territorial em áreas fragilizadas, neste caso as indígenas, ajudando a recompor o território e sua população. (RAIBAUD, 2009).

“*Sete cenas de Imyra*” também aponta para um enfoque mais crítico no estudo geográfico da música, sobrepondo uma inovação à constituição social das identidades pelo meio da canção. (PANITIZ, 2012).

6.14 Aammamata na kaukauaro

Lamentação fúnebre Aamamanta,

Vozes: Aaresi e Lieres

Composição: Kau Kauraro

Gravação: Hugo Zemp, 1977 – Ilhas Salomom

A letra da música não está disponível no encarte do CD, provavelmente por ser uma língua desconhecida, do povo “Are’are”, que Dércio Marques não teve acesso.

Quem fala?

As cantoras Aaresi e Lieres são mulheres nativas do povo “Are’are” situado na Malaita, uma das muitas ilhas do diversificado arquipélago de Salomão, no sudoeste do oceano Pacífico. Aaresi e Lieres cantam músicas tradicionais da cultura do povo “Are’are” como canções de ninar, canção enumerada (*chant énumératif*) e lamentações fúnebres. (LECLEIR,1995). As cantoras fazem parte do vocal feminino chamado localmente de “Nuuha ni keni” e traduzido por “Aammamata”¹¹⁷, registrado por Hugo Zemp em sua coleção chamada “Îles Salomon: musiques intimes et rituelles Are`Are”¹¹⁸.

Etnomusicólogo, Hugo Zemp (1937) nasceu na Basileia-Suíça sendo um produtor prolífico de música étnica e um escritor sobre o assunto, ele também fez uma série de filmes sobre a música de várias regiões. Sua ampla experiência musical inclui músicas da África, Oceania e da Suíça. Ele também tinha interesse

¹¹⁷ Disponível em: http://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_E_1995_004_001/
Acesso: fev/2016

¹¹⁸ Disponível em:
http://www.persee.fr/doc/jso_0300-953x_1995_num_100_1_1971_t1_0248_0000_2
http://www.persee.fr/doc/jso_0300-53x_1995_num_100_1_1971_t1_0248_0000_2
http://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_E_1995_004_001/
<https://musica-bona.com/artista/solomon%20islands>

especial em *yodeling*¹¹⁹ e canções de ninar. Suas gravações de canções de embalar de Solomon Islands mais tarde foram lançadas pela UNESCO fazendo parte de sua coleção musical.

Professor Zemp estudou musicologia e antropologia na Universidade de Basileia e diplomou-se em percussão na *Music Academy* (Conservatório de Basileia). Sua tese de doutorado sobre a música do oeste da África chamou a atenção de etnomusicólogos ao redor do mundo. Hugo Zemp é diretor de pesquisa do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) e foi professor de etnomusicologia na Universidade de Paris X-Nanterre.

Tornou-se editor da série de gravação (*Coleção du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme* [3], cujas músicas foram gravadas pela *Le Chant du Monde*. As dezenas de produções realizadas por Zemp incluem desde o Azerbaijão, Bangladesh, Bolívia, Burkina Faso, Chade, Costa do Marfim, Romênia, Ilhas Salomão, Suíça e vários países da África Central.

Para dizer o quê?

A canção “Aamammata na kaukaukaro” expressa o lamento das mulheres nas cerimônias fúnebres em memória do desaparecimento de Pisini-a, uma mulher que se deixou levar pelas águas do rio¹²⁰.

Sobre a simbologia da travessia do rio, Bachelard (2002) nos mostra a imagem da morte associada à viagem: “morrer é verdadeiramente partir, e parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos” (BACHELARD, 2002, 77).

Na canção “Aamammata” se deixar levar pelas águas do rio que está associado à morte. Bachelard assegura que a utilidade de navegar está ligada

¹¹⁹ Tipo de canto caracterizado por modificações de tonalidade entre a voz normal e um falsete. Disponível em: <http://pt.dictionarist.com/yodel> Acesso: fev/2016

¹²⁰ Comentário de Marluí Miranda sobre a canção no encarte do CD.

aos interesses quiméricos, àqueles interesses sonhados e ainda diz que o “o herói do mar é o herói da morte” e acrescenta a “pátria da morte total é o mar infinito ou o rio mugidor”. (BACHELAR, 2002, p.76).

Com que finalidade?

A canção “Aammata na kaukauaro” faz referência a Geografia universal preocupada em compreender o mundo geograficamente, em sua extensão e suas “regiões”, como fonte de forças e horizonte da vida humana”. (DARDEL, 2011, p. 1).

Esta música também anuncia, da mesma forma sugerida por Emmanuel de Martonne¹²¹, que “a geografia responde à necessidade de fixar na memória os lugares que nos cercam”. (DARDEL, 2011, p. 7). Neste sentido, “Aammata na kaukauaro” revela um tipo de música de excepcional beleza e complexidade no seu vocal e instrumental e divulga a cultura tradicional do povo “Are’are” das Ilhas Salom.

6.15 Origens (Rio Paraíba)

Compositora: Doroty Marques

Vozes: Doroty Marques e Coral Anjos D`Água

Coro: Dércio Marques, Daniela Lasalvia, Vidal França

Sanfona: Doroty Marques

Contrabaixo: Chico Moreira

¹²¹ Emmanuel de Martonne (1873-1955) foi um mestre da Geografia do nosso século. O geógrafo uma das figuras dominantes da geografia francesa da primeira metade do século XX. Discípulo de P. Vidal de la Blache, conhecido na França como o fundador da geografia física geral e particularmente como um especialista em geomorfologia. Disponível em: <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article551> e em <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/EmanueMa.html> Acesso: mar/2016

“Caçapava/É clareira na mata/Jacareí/Jacaré nas águas/Guaratinguetá/Garças brancas/Pindamonhangaba/É brincar de anzol/Tremembé/Tribo da região/Paraíba/Rio de água barrentas/Paraitinga/Rio de águas claras/Paraibuna/Rio de águas escuras/Bocaina/É um corte aberto na serra/Mantiqueira/A chuva que goteja/Tupinambás-charruas/Os índios da floresta/Puris Guaianazes/O povo da floresta/Tamoios-goitacazes/Nação guarani, tupã de proteja/Caraíba matou os índios da floresta/Paraíba sabe/Paraíba viu/Paraíba chorou”.

Quem fala?

Doroty Marques já foi apresentada anteriormente. O Coral Anjos D`Água foi formado pela mesma artista durante a gravação do CD “Espelho D`Água”.

Para dizer o quê?

Caçapava/É clareira de mata”. *Caçapava* é um município brasileiro do estado de São Paulo, localizado em uma região estratégica, entre São José dos Campos e Taubaté. O nome do município origina-se da língua tupi e significa clareira ou "passagem na mata", de *ka'a*, "mata" e *asapaba*, "passagem". Provavelmente, o nome foi dado devido à grande fenda natural que existe na serra do Mar nessa região e que é responsável pelos densos nevoeiros vindos do oceano Atlântico no período de inverno.

“Jacareí/Jacaré nas águas”. Jacareí é um município da Região Metropolitana do Vale do Paraíba e litoral norte, no estado de São Paulo. O termo "Jacareí" é proveniente da língua tupi e significa "rio dos jacarés", através da junção dos termos *îakaré* (jacaré) e *'y* (água, rio).¹²²

“Pindamonhangaba/É brincar de anzol”. Pindamonhangaba é um município da Região Metropolitana do Vale do Paraíba e Litoral Norte do estado

¹²² Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Jacare%C3%AD> Acesso em: fev/2016.

de São Paulo. O nome da cidade deriva do tupi e significa "lugar onde se fazem anzóis", através da junção das palavras *pindá* (anzol), *monhang* (fazer) e *aba* (lugar).¹²³

“Tremembé/Tribo da região”. Tremembé é um grupo étnico indígena que habita os limites do município de Itarema no litoral do estado do Ceará, mais precisamente na Área Indígena Tremembé de Almofala (Itarema), Terras Indígenas São José e Buriti (Itapipoca), Córrego do João Pereira (Itarema e Acaraú) e Tremembé de Queimadas (Acaraú).¹²⁴

“Paraíba/Rio de águas barrentas”. O rio Paraíba do Sul nasce na confluência dos rios Paraitinga e Paraibuna, no município de Paraibuna, estado de São Paulo, percorre um pequeno trecho do sudeste de Minas Gerais, fazendo a divisa natural deste com o estado do Rio de Janeiro, atravessa grande parte desse último e tem sua foz no Oceano Atlântico próximo à cidade de São João da Barra. O Rio Paraíba além de ser barrento, recebe atualmente o esgoto da maioria dos municípios pelos quais passa. Um estudo recente desenvolvido pela Universidade de Taubaté (UNITAU) revelou que o rio possui um alto nível de poluentes, que apresentam riscos de danos genéticos e de câncer em organismos aquáticos e humanos. Atualmente se encontra assoreado, extremamente poluído e risco de extinção. Dentre os agentes poluidores, como os resíduos industriais, extrativistas, da pecuária e da agricultura, o estudo aponta como sendo o mais preocupante o esgoto urbano.¹²⁵

“Paraitinga/Rio de águas claras”. Paraitinga é um rio do estado de São Paulo. É o principal formador do rio Paraíba do Sul, que surge da confluência do Paraitinga com o rio Paraibuna na altura da cidade de Paraibuna, na serra de Bocaina "Paraitinga" é originário do tupi antigo *paraitinga*, que significa "rio ruim e claro" (*pará*, "rio grande" + *aíb*, "ruim" + *ting*, "claro" + *a*, sufixo).¹²⁶

¹²³ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Caçapava> Acesso em: fev/2016.

¹²⁴ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tremembés> Acesso em: fev/2016.

¹²⁵ Disponível em: <https://www.achetudoeregiao.com.br/animais/rio_paraiba_do_sul.htm > Acesso em: fev/2016

¹²⁶ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_Paraitinga Acesso: fev/2016.

“Paraibuna/Rio de águas escuras”. O rio Paraibuna nasce no município de Antônio Carlos, Minas Gerais, banha os estados de Minas Gerais e do Rio de Janeiro. Deságua no rio Paraíba do Sul no município de Três Rios, no Rio de Janeiro. Seu nome é provavelmente oriundo da junção das palavras indígenas “*pará y b’una*”, que na língua tupi, significa “*grande rio de águas escuras*”.¹²⁷

“Bocaina/É um corte aberto na serra”. A Bocaina encontra-se entre o Pico do Inficionado e o Caraça. É um grande desfiladeiro, neste contraforte da Serra do Espinhaço. É a Bocaina que propriamente nomeou o Caraça como tal. Em tupi-guarani, *caraça* é desfiladeiro ou, como hoje dizemos bocaina, uma grande depressão situada numa serra.¹²⁸

“Mantiqueira/A chuva que goteja”. A Serra da Mantiqueira é uma cadeia montanhosa que se estende por três estados do Brasil: São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. “Mantiqueira” é um termo de origem tupi que significa “gota de chuva”, através da junção dos termos *amana* (chuva) e *tykyra* (gota)¹²⁹.

“Tupinambás-charruas/Os índios da floresta”. Tupinambá é o nome de um povo indígena brasileiro que por volta do século XVI habitava duas regiões da costa brasileira: a primeira ia desde a margem direita do rio São Francisco até o Recôncavo Baiano, a segunda ia do Cabo de São Tomé, no atual estado do Rio de Janeiro, até São Sebastião, no atual estado de São Paulo. Este segundo grupo também era chamado de tamoió. Compunham-se de 100.000 indivíduos. “Tupinambás-charruas” era a nação indígena mais conhecida da costa brasileira pelos navegadores europeus do século XVI. Atualmente, o principal grupo tupinambá reside no sul do estado da Bahia: são os tupinambás de Olivença.

O escritor Eduardo Bueno, baseado em Teodoro Sampaio, diz que “Tupinambá” é oriundo do termo tupi *tubüb-abá*, que significa “descendentes dos

¹²⁷ Vale ver também: Disponível em: https://www.google.com.br/search?q=rio+paraiba+do+sul&safe=active&biw=1002&bih=416&source=lnms&sa=X&ved=0ahUKewjix9-EyrvMAhUGgJAKHdRXBusQ_AUIBigA&dpr=1.36#safe=active&q=rio+paraibuna>. Acesso: fev/2016.

¹²⁸ Vale ver: Disponível em: <http://www.santuariodocaraca.com.br/atrativos-naturais/bocaina/>>. Acesso: fev/2016.

¹²⁹ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Serra_da_Mantiqueira#Etimologia>. Acesso: fev/2016.

primeiros pais", por meio da junção dos termos *tuba* (pai), *ypy* (primeiro) e *abá* (homem). Em sentido diverso, o tupinolólogo Eduardo de Almeida Navarro sugere a etimologia "todos da família dos tupis", através da junção de *tupi* (tupi), *anama* (família) e *mbá* (todos).¹³⁰

Os Charruas ou Charruás eram índios que habitavam os campos dos territórios atuais do Uruguai, do nordeste da Argentina, (especialmente na Província de Entre Rios e do sul do Rio Grande do Sul. Os charruas hoje são considerados desaparecidos como tribo, sem nunca terem sido catequizados. A etnia misturou-se às demais da região. Os uruguaios de hoje orgulham-se da ascendência charrua, que lhes teria fornecido seu caráter indomável.

Na Argentina, ao nordeste encontram-se traços de sua descendência na Província de Entre Rios. Em 9 de novembro de 2007, após uma luta que já durava 172 anos, a Câmara Municipal de Porto Alegre realizou ato que reconhecia a comunidade charrua como povo indígena brasileiro. Considerada extinta pela Fundação Nacional do Índio (Funai), a tribo charrua voltou a ser reconhecida em ato oficial da fundação em setembro de 2007. O evento foi organizado em conjunto pelas comissões de Direitos Humanos da Câmara Municipal, da Assembleia Legislativa e do Senado Federal. Existem, hoje, cerca de seis mil charruas nos países que compõem Mercosul. Só no Rio Grande do Sul são mais de quatrocentos índios presentes nas localidades de Santo Angelo, São Miguel das Missões e Porto Alegre.¹³¹

“Puris Guaianazes/O povo da floresta” Os Puris são um grupo indígena atualmente considerado extinto, que habitava os estados brasileiros do Espírito Santo, Rio de Janeiro e Sudeste de Minas Gerais. Com a ocupação dos Campos dos Goytacazes pelo latifúndio canavieiro "os bravos morreram e os outros se exilaram nas matas das Minas Gerais".¹³² Os índios Guaianás, também conhecidos como "guaianases", foram um agrupamento indígena brasileiro que

¹³⁰ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tupinamb%C3%A1s> Acesso: fev/2016.

¹³¹ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Charruas> Acesso: fev/2016.

¹³² Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Guaianás> Acesso: fev/2016.

povoou São Paulo de Piratininga até o final do século XVI. Durante o período colonial, essa tribo recebeu vários nomes, como *guaianases* e *guaianã*. Era um grupo considerado coletor, ocupando a região da Serra do Mar, em um território que ia desde a Serra de Paranapiacaba até a foz do Rio Paraíba, no atual estado do Rio de Janeiro.¹³³

“Tamoios-goitacazes/Nação guarani, tupã te proteja” Os Tamoios eram encontrados no litoral norte de São Paulo, mas habitavam principalmente o vale do Paraíba. Conseguiram vitórias memoráveis contra os portugueses. Como quase todos os grupos indígenas do litoral, praticavam o canibalismo.

Os goitacás, também chamados guaitacás, constituíram um grupo indígena brasileiro que habitou a região costeira entre o Rio São Mateus, no atual estado do Espírito Santo e o rio Paraíba do Sul, no atual estado do Rio de Janeiro até a metade do século XVII ou até fins do século XVII, quando foram exterminados pelos colonizadores de origem portuguesa, através de uma epidemia de varíola propositalmente espalhada entre eles.¹³⁴

Índios como os Tamoios e os Goitacazes do litoral norte do Rio - entraram em choque com os portugueses e mestiços que procuravam capturar escravos entre os indígenas para trabalhar nas primeiras plantações de cana de açúcar em São Paulo. Para se defenderem, estes índios unem-se aos tupinambás e criam a chamada Confederação dos Tamoios, em 1554.

É costume pensar-se que Goitacazes veneravam um ser supremo, Tupã, ao qual se dirigiam com voz de lamento nas ocasiões de trovoadas. Os colonizadores de tudo fizeram para exterminar os antigos habitantes da planície, dando a eles até roupas de doentes para que morressem em grande quantidade, muitas vezes a tribo inteira. Prática que no Brasil estendeu-se até o começo do século XX.

Quando da chegada dos espanhóis e portugueses na América, por volta de 1500, a nação Guarani já formava um conjunto de povos com a mesma

¹³³ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Guaian%C3%A1s> Acesso: fev/2016.

¹³⁴ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Goitacases> Acesso: fev/2016.

origem, falantes de um mesmo idioma, e que haviam desenvolvido um modo de vida que mantinha viva a memória de antigas tradições. Praticavam uma agricultura muito produtiva, que gerava amplos excedentes que permitiam em grandes festas e a distribuição dos produtos, de acordo com o que determinava uma economia de reciprocidade.¹³⁵

“Caraíba matou os índios da floresta”. Caraíba é o nome dado aos brancos estrangeiros (europeus), que exterminaram com os índios.¹³⁶

“Paraíba sabe/Paraíba viu/Paraíba chorou”. O rio Paraíba presenciou esse destruição e sofreu.

Com que finalidade?

No campo da geografia “Origens (rio Paraíba)” rememora o descobrimento da cultura, dos valores, das representações que abrangem o existir no mundo, para compreender o espaço em que vivemos como componente integrante do próprio mundo.

Nesta perspectiva, a música guarda o intuito de fazer conhecer os municípios da Região Metropolitana do Vale do Paraíba e a etimologia dos seus nomes indígenas (“Caçapava/É clareira de mata”/Jacareí/Jacaré nas águas”/“Pindamonhangaba/É brincar de anzol”).

A canção proporciona também o conhecimento dos grupos étnicos indígenas que habitaram, e alguns ainda habitam diferentes regiões do Brasil e da América do Sul (“Tremembé/Tribo da região”/“Tupinambás-charruas/Os índios da floresta”/ “Puris Guaianazes/O povo da floresta”/ “Tamoios-goitacazes/Nação guarani, tupã te proteja”).

Outra finalidade de “Origens (rio Paraíba)” é apresentar os rios afluentes do rio Paraíba e a etimologia dos seus nomes de origem indígena. (“Paraíba/Rio de águas barrentas”/ “Paraitinga/Rio de águas claras”/ “Paraibuna/Rio de águas

¹³⁵ Disponível em: <https://nacaoindigena.com/2012/10/30/historia-e-cult> Acesso: fev/2016.

¹³⁶ Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/cara%C3%ADba/> Acesso: fev/2016.

escuras”). Da mesma maneira, a música declara a etimologia dos nomes de *desfiladeiro e serra* (“*Bocaina/É um corte aberto na serra*”/ “*Mantiqueira/É a chuva que goteja*”).

A canção também denuncia o processo de desterritorialização extrema “de espaços sobre os quais os grupos sociais dispõem de menor controle e segurança, material e simbólica” produzindo assim “o anonimato, a anulação de identidades e a ausência praticamente total de seus habitantes”. (BACHELARD, 2002, p.76). Deste modo, “Origens (rio Paraíba)” lembra o extermínio dos índios pelos colonizadores (“*Caraíba matou os índios da floresta*”) e conta que o Vale do Paraíba, assim como o rio Paraíba, tudo presenciou e suportou (“*Paraíba sabe/Paraíba viu/Paraíba chorou*”).

Assim, o rio e suas águas testemunharam o sentimento de um povo usurpado pelos colonizadores que não somente devastaram suas paisagens, como aniquilaram milhares de vidas. Destarte, Doroty Marques interpreta nesta canção o sentimento de um povo encarcerado, atado, silenciado, e mesmo amordaçado entre o tempo atual e o tempo que passou.

A música “Origens (rio Paraíba)” ilustra determinados momentos da história e de fatos ocorridos em diferentes lugares. Os elementos constitutivos de relações de poder, a apropriação, o uso e o controle que definem o território ficam evidentes. Deste modo recorro o empenho analítico do aproximar espaço e cultura através desta canção.

E por último, sendo Doroty Marques uma descendente da nação Guarani, com esta canção ela expressa recorrentes sentimentos de pesar frente a uma paisagem que se manifesta, por meio da personificação do rio Paraíba, ao lado de suas reminiscências na cultura, na história, e na identidade do seu povo. Isto nos remete as palavras de Dardel já citadas anteriormente “a geografia responde à necessidade de fixar na memória os lugares que nos cercam”. (DARDEL, 2011, p. 7).

6.16 Riacho de areia (Rio Jequitinhonha)

Folclore do Vale do Jequitinhonha-MG: recolhido e adaptado pelo Coral dos Trovadores do Vale, em nome de Maria Lira Marques.

Introdução: Trecho do “Tema de Lira” de Dércio Marques

Agradecimento especial: Frei Chico (Francisco Van Der Poel) sem o qual jamais conseguiríamos essa obra.

Arranjo: Dércio Marques e Ubiratan

Viola: Dércio Marques e Bira

Violão birão: Dércio Marques

Bandolim: Klecius Albuquerque

Flauta: Demetrius

Rabeca: Zé Gomes

Tambor: Treme-Terra e Favas: Doroty Marques

Pandeirões Madre Deus: Erivaldo

Matracas: Erivaldo

Vozes: Dércio Marques e Doroty

Coro final do Encontro do Bumba meu Boi e Congada: Erivaldo. Xavier Genésio.

Benjamim, Doroty Marques, Dércio Marques.

Grito: Erivaldo

Beira-mar, beira-mar novo/Foi só eu é que cantei/Ô beira-mar, adeus dona/Adeus riacho de areia/Vou descendo rio abaixo/Numa canoa furada/Ô beira-mar adeus dona/Adeus riacho de areia/Arriscando minha vida/Por uma coisa de nada/Ô beira-mar adeus dona/Adeus riacho de areia/Adeus, adeus toma Deus/Que eu já vou-me embora/Eu morava no fundo d' água/Não sei quando eu voltarei/Eu sou canoeiro/Vou remando minha canoa/Lá pro poço do pesqueiro/Ô beira-mar, adeus dona/Adeus riacho de areia/Moro na casca de lima/No caroço do juá/Ô beira-mar, adeus dona/Adeus riacho de areia/

Quem fala?

Artesã reconhecida, cantora e pesquisadora, Maria Lira Marques Borges (1945), mais conhecida como Lira Marques, nasceu em Araçuaí, no Médio Jequitinhonha, em Minas Gerais, onde mora até hoje. Filha de um sapateiro e de uma lavadeira, ela começou a trabalhar desde cedo. Cedo a palavra a Lira: “Desde que eu peguei um tamanhinho, mãe me pôs para lavar roupa, buscar lenha. Já lavei muita roupa para as famílias com a minha mãe”.

De sua mãe, Dona Odília Borges Nogueira, não recebeu apenas o dever de ajudar no sustento da família. Na figura dela, Lira pôde assimilar caminhos que driblavam a pobreza material e transmitiam vida.

Minha mãe era uma artista. Ensinava a gente a declamar com gestos, ela tinha muitos dons, tinha uma voz linda, sabia alguns tons no violão, fazia muitos trabalhos manuais. Não conseguiu estudar, mas era uma mulher muito inteligente. Até hoje, eu fico encabulada: como uma pessoa criada sem mãe, lavadeira de roupa, tinha tantos dons artísticos?

Foi observando Dona Odília lidar com a argila que Lira se iniciou no ofício de artesã. “Ela gostava de fazer a cerâmica na ocasião de Natal. Ela fazia os presepinhos e dividia com as famílias aqui. Ia chegando o Natal, falavam: ‘Odília, faz um presepinho’”.

Nas horas vagas do serviço de lavadeira, Lira “mexia com o barro”. Seu trabalho com o artesanato foi com o tempo, ganhando reconhecimento, até que ela conseguiu fazer dele o ofício de onde tira o seu sustento. Sua mãe morreu em 1998, e não deixou para ela o luto, mas uma herança de vida: “Eu amo aquilo que eu faço. Isso é o que me dá vontade de viver”.

A grande virada em sua vida se deu na década de 70, quando entrou em contato com o Campus Avançado da Universidade Católica de Minas Gerais em Araçuaí e ao mesmo tempo conheceu “frei Chico”. Em 1974, os estudantes dos cursos de ciências sociais e agronomia, vindos para Araçuaí, por meio do Projeto Rondon, seus enviados conheceram o trabalho de Lira e o levaram para feiras de artesanato, sob a coordenação, entre outros, de Tereza Coelho e Waldir Oliveira. Aos poucos os bustos de filósofos foram sumindo e aparecendo a

primeira série de trabalhos da artista relacionados com a vida e sofrimento do povo do Vale. (FROTA, 1994)

Assim é que ela se iniciou na arte de maneira autodidata, fazendo busto de mulheres, de filósofos, sem pensar em vender. Aos poucos os bustos de filósofos foram sumindo, e surgiu uma primeira série de trabalhos da artista relacionados com a vida e sofrimento do povo do Vale. Em seguida ela deu início à sua longa série de máscaras, baseadas no negro e no índio, de que também descende.

Em outubro de 1994, iniciou uma série de belos desenhos sobre papel, delineados por fortes traçados gestuais, representando figuras oníricas e aterradoras, como figuras de seres sobrenaturais, e também gente, peixes, pássaros, animais quadrúpedes, e mesmo composições abstratas a que integrou a cor com perfeita segurança. Em 1992, Lira iniciou composições de barro com formas abstratas". (FROTA, 1994).

A música seguinte é reconhecida como de domínio público, tendo sido divulgada por Lira Marques

Para dizer o quê?

“Beira-mar, beira-mar novo/Foi só eu é que cantei/Ô beira-mar, adeus dona/Adeus riacho de areia”. Este refrão da música refere-se a uma despedida e uma separação do sujeito que abre mão de uma paisagem conhecida, “*riacho de areia*”, em busca de algo novo. Exprime também o sentimento de perda e saudade de alguém: “*adeus dona*”.

“Vou descendo rio abaixo/Numa canoa furada/Ô beira-mar adeus dona/Adeus riacho de areia/Arriscando minha vida/Por uma coisa de nada/Ô beira-mar adeus dona/Adeus riacho de areia”. Aventurar-se numa canoa furada é querer correr risco de vida por algo desconhecido. Este verso faz alusão à simbologia da travessia do rio, que acontece sem muitas pretensões.

“Adeus, adeus toma Deus/Que eu já vou-me embora/Eu morava no fundo d' água”. | Nesta frase, a menção ao lugar de origem é simbólica “*eu morava no fundo d' água*”, expressa o sentimento profundo em relação às

paisagens do seu passado, ou seja, sua grande aproximação que tinha com as águas do rio.

“Não sei quando eu voltarei/Eu sou canoeiro/Vou remando minha canoa/Lá pro poço do pesqueiro/Ô beira-mar, adeus dona/Adeus riacho de areia”. Aqui, remar em direção ao poço do pesqueiro pode significar o constante movimento do canoeiro. Nesta estrofe o tom sentimental da canção reforça a imagem de uma despedida. Neste sentido, lembro que Bachelard assegura que a utilidade de navegar está ligada aos interesses quiméricos, àqueles interesses sonhados e ainda diz que o “o herói do mar é o herói da morte” e acrescenta a “pátria da morte total é o mar infinito ou o rio mugidor”. (BACHELARD, 2002, p.76).

“Moro na casca da lima/No caroço do juá/Ô beira-mar, adeus dona/Adeus riacho de areia”. Neste verso, novamente, o movimento do canoeiro revela a sua própria identidade com elementos da natureza. A canção termina do mesmo modo que se inicia, com uma despedida, uma separação necessária para a busca de novas paisagens.

Com que finalidade?

A canção destaca elementos da paisagem do Vale do Jequitinhonha, dentre eles o sentimento em relação ao rio Jequitinhonha, que também simboliza o principal meio de locomoção dos habitantes ribeirinhos. O rio também transporta emoções e desejos que conotam uma trama constituída por meio das relações de afeto entre o homem (o canoeiro) com o espaço natural (o rio Jequitinhonha). A análise da paisagem retrata as relações sociais estabelecidas em um determinado local (rio Jequitinhonha), onde o sujeito (o canoeiro) seleciona as imagens que representam o cotidiano dos habitantes das margens do rio.

“Riacho de areia (Rio Jequitinhonha)” faz referência aos elementos que formam a paisagem e determinam o nosso sentido de lugar. A música também diferencia territorialmente as nossas percepções e emoções, sendo que seu

texto dialoga com a ideia de que a paisagem cultural é também a nossa autobiografia inconsciente. (ROCA E OLIVEIRA, 2002)

Nesta perspectiva, a intenção desta canção é também devanear sobre a poética da água. Lembro a imaginação de Bachelard, o poeta dos sonhos, quando ele devaneia não necessariamente sobre as águas do seu vale de origem, o Bar-sur-Aube: “Não posso sentar perto de um riacho sem cair num devaneio profundo, sem rever a minha ventura... Não é preciso que seja o riacho da nossa casa, a água da nossa casa. A água anônima sabe todos os segredos”. (BACHELARD, 1998, p. 9). Pois, bem sabe ter o grande desejo (um mar) de seguir novos trechos (um rio).

6.17 Anel

Compositora: Bia Bedran

Vozes: Coral Anjo D`Água

Violão: Dércio Marques

Coro: Dércio Marques, Daniela Lasalvia, Beatriz Ramsthaller

“Perdi meu anel no mar/Não pude mais encontrar/E o mar me trouxe a concha/De presente pra me dar/Será que foi pra goela da baleia/Ou será que foi parar no dedo da sereia/Ou quem sabe, o pescador/Pescou o anel e deu pro seu amor”.

Quem fala?

Cantora, atriz, compositora e educadora musical, além de escritora e contadora de histórias, Beatriz Martini Bedran, conhecida pelo nome artístico de Bia Bedran (1955) é natural de Niterói - RJ e tornou-se referência no universo infantil.

Formou-se em musicoterapia pela *Faculdade de Musicoterapia* no Rio de Janeiro e em Educação Artística com habilitação em música. Desenvolveu uma

grande pesquisa do folclore brasileiro, cantando e tocando em espetáculos por todo o Brasil.

Foi redatora do programa de rádio "Vamos Brincar", com o qual venceu o Prêmio Ondas de Barcelona, em 1985. De 1987 a 1993, apresentou, em rede nacional, pela TV Educativa do Rio de Janeiro, o programa educativo "Canta conto", pioneiro no gênero. Na TV Cultura de São Paulo apresentou "Lá vem a história" durante dois anos. Apresentou ainda, em rede nacional, o programa ecológico "Baleia Verde", e a série "Alfabetização no Canteiro de Obras", pela Fundação Roberto Marinho.

Como atriz, participou de diversas peças teatrais, como "A Mandrágora", de Maquiavel, e "Seis personagens à procura de um autor", de Pirandello, na companhia de Dina Sffat e Paulo José. Foi também atriz e diretora de mais de quinze espetáculos musicais para crianças.

Com muitos CDs gravados e três livros publicados, além de várias atuações no teatro, rádio e televisão, Bia Bedran é a compositora mais premiada por obras dedicadas ao público infantil. Em sequência, seus prêmios seguem a seguinte ordem: "Melhor atriz de Teatro Infantil", 1973; Indicação para o Prêmio Mambembe de melhor trilha sonora, com a peça "Azul encarnado", em 1977; Prêmio Mec - "Troféu Mambembe" pelo espetáculo "Música para brincar e cantar", com o Bloco da Palhoça, em 1981; Prêmio Mec "Troféu Mambembe", pela trilha sonora do espetáculo "A fada que tinha ideias" em 1984; Prêmio Ondas, em Barcelona, pelo melhor programa de rádio internacional, com o programa "Vamos Brincar", em 1985; indicação para o Prêmio Mambembe de melhor trilha sonora com o espetáculo "A constituinte na nova floresta", em 1986; Prêmio Concorrência FIAT de o melhor disco infantil, na categoria Personalidade, com o espetáculo "Bia canta e conta", em 1989; Prêmio Talentos cariocas de melhor trilha sonora, com o espetáculo "Arlequim, servidor de dois patrões", em 1994. Por produção literária, Bia recebeu em 1992 o Prêmio Coca-cola de texto infantil, por "As grades da cidade", em parceria com Nick Zarvos e, ainda no mesmo ano, o Prêmio Concorrência Banco do Brasil de melhor texto ecológico-(Rio 92), com o espetáculo "História da mãe natureza.

Seu trabalho didático em oficinas de “contação de histórias” já percorreu diversas instituições, entre elas a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde é professora efetiva do Colégio de Aplicação, mantendo oficinas dirigidas a professores, especialmente da rede municipal.

Com agenda intensa, a arte-educadora mantém atividade diversificada, levando, shows musicais, mesclados à arte teatral e de contação de histórias, além de e oficinas de arte-educação a cidades de todo o país.

Discografia:

Com o Bloco da Palhoça

- 1980: "Músicas Para Brincar e Cantar". (Musicolor/ Selo Continental).

Álbuns Solo

1995: *A Caixa de Música de Bia*

1996/1997: *Bia Canta e Conta*

1997: *Coletânea de Músicas Infantis*

1998: *Alacantos*

1999: *Dona Árvore*

2000: *O Melhor de Bia Bedran*

2000: *Úman*

2001: *Bia Canta e Conta*

2003: *Brinquedos Cantados*

2005: *Fazer um Bem*

Para dizer o quê?

“Perdi meu anel no mar/Não pude mais encontrar/E o mar me trouxe a concha/De presente pra me dar”. Este verso expressa o fato do se perder algo precioso no mar, que simboliza a união, a aliança. E a idéia de que a natureza preenche este dano com algo singelo, uma concha. A percepção

geopoética desta canção possibilita ao “*mar*” conferir valor equivalente a esses dois objetos.

“Será que foi pra goela da baleia/Ou será que foi parar no dedo da sereia/Ou quem sabe, o pescador/Pescou o anel e deu pro seu amor”. Esta estrofe questiona o destino do anel e de forma lúdica, levantando hipóteses imaginárias (*sereia*), ligadas aos sentimentos da natureza (*baleia*) e a natureza do sentimento humano (*amor*). A indissociabilidade de elementos simbólicos da natureza e do afeto explicita a composição da paisagem natural igualmente integrada aos dilemas da natureza humana.

Com que finalidade?

A intenção desta canção é mostrar que a perda é algo comum e que é inerente à condição humana. Num enfoque geográfico, esta música trata de apreender as interações entre os diferentes elementos constitutivos da paisagem em questão. Ou seja, os atores da paisagem (a pessoa que perdeu o anel e o pescador) e suas interações com os elementos de domínio natural e simbólico (o mar, a concha, a baleia, a sereia).

6.18 Berço de todos os azuis

Compositor: *Luis Lach, Diana Pequeno e Dércio Marques*

Voz: Daniela Lasálvia

Violão Guarda-roupa: Dércio Marques

Contrabaixo e Zanfona: Chico Moreira

Som de baleia: Doação da *National Geograph*

“Oh meu amigo mar/Tens a calma de um deus a dormir/Quando meu barco navega em ti/Espuma azul sem fim/Oh meu amigo mar/Sal da terra, berço dos azuis/Num vaivém de som, de cor e luz/Me ensina a crescer/Oh meu amigo mar/Traz coragem e força pra viver/E teu vento errante guiará/Minha vela a se perder/Oh meu amigo mar/A dança das ondas levará/Meu sonho de um dia

*ancorar/Num porto azul feliz/E lua assim serei/Pássaro de luz a navegar/Segredos, mistérios, desvendar/Até o vento morrer/Oh meu amigo mar
Tuas águas estão no meu olhar/Em cristais de lágrima a rolar/Em mim e em ti
um mar/*

Quem fala?

Lluís Llach (1948) é natural de Verges, Catalonai – Espanha. Cantor e compositor, é um dos principais representantes da nova cançó, um movimento de músicos e cantores que desafiaram o ditador Francisco Franco cantando canções políticas em Catalão. Nessa época a língua e todas as outras manifestações culturais da identidade catalã foram proibidas. Sua famosa canção L'Estaca (1968), sobre um pedaço de pau podre prestes a cair, foi uma imagem clara do regime, tornando-se um hino do movimento de independência catalã, tradicionalmente cantada por multidões em manifestações. Compôs também música incidental para peças de teatro.

Como muitos outros cantores, escritores e artistas politicamente engajados, Llach deixou a Espanha e viveu em exílio voluntário em Paris até a morte do ditador. Autodidata como guitarrista, Llach dedilha acordes simples na guitarra. Como pianista, ele mostra um bom conhecimento da tradição europeia vinda desde Frans Schubert.

Suas letras podem variar de canções mais tradicionalmente românticas, a mais complexas, canções filosóficas e também algumas composições políticas mais irônicas. Dois dos seus temas preferidos são o mar e a atitude vitalista em face da morte. Llach ocasionalmente se apresenta como um clássico barítono, incluindo uma série de performances dos réquiens de Gabriel Fauré. Ele também tem sido um produtor de vinho, Marcou a sua aposentadoria como homem de frente na música com um concerto de despedida em Verges.

Ele concorreu nas eleições parlamentares de setembro 2015 como candidato independente na Junts pel Sí (Juntos para Yes) aliança pró-

independência. Dirigiui a lista da aliança de Girona, um dos quatro círculos eleitorais, e foi eleito.¹³⁷

Discografia:

1972: Com nu arbre un

1975: Viatge um Itaca

1979: Somniem

1980: Bermas 50

1982: I AMB el somriure, la Revolta

1984: T'estimo

1985: Maremar

1988: Geografia

1993: Un pont de Mar Blava

1997: Nu

1998: 9

2000: Temps de revoltes

2002: Jocs

2003: Junts

2004: Poetes

2006: i ...

2007: Verges 2007

Apresentamos agora Diana Pequeno a outra parceira de Lluís Llach e Dércio Marques nessa canção. Cantora e compositora, Diana Pequeno (1958), nasceu em Salvador, na Bahia. Estudou no famoso Colégio de Aplicação e partiu para a Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde foi estudar Engenharia Elétrica.

¹³⁷Também vale ver: Disponível em: https://translate.google.com.br/translate?hl=pt-PT&sl=en&u=https://en.wikipedia.org/wiki/Llu%C3%25ADs_Llach&prev=search Acesso em: fev/2016.

Em fins dos anos 1970, quando ainda era estudante de Engenharia Elétrica, destacou-se como cantora nos palcos universitários. Passou nessa época a dedicar-se à música, buscando um repertório caracteristicamente brasileiro, misturado a baladas românticas, além das influências medievais, orientais e africanas. Musicou poetas como Mário Quintana e Cecília Meireles.

Radicou-se em São Paulo em 1978, lançando seu primeiro disco, "*Diana Pequeno*", que contou com direção de criação de Osmar Zan, direção artística e de estúdio de Dércio Marques, e com as participações especiais de Osvaldinho do Acordeom, Gereba, Grupo Bendegó, Dorothy e Dércio Marques, tornando-se um grande sucessomuito bem recebido pela crítica. Cantou uma versão de sua autoria para a clássica balada "*Blowing in the Wind*", do cantor e compositor norte americano Bob Dylan, com acompanhamento de Dércio Marques ao violão, e que se tornou seu grande sucesso. Em seu álbum seguinte, Dércio Marques foi o diretor artístico e de estúdio.

Em 1979 classificou-se para as finais do festival de música da extinta TV Tupi com a música "*Facho de Fogo*" de João Bá e Vital França, contando com a participação especial da cantora, compositora e instrumentista Marluí Miranda nos vocais da faixa. Ainda em 1979 lançou o LP "*Eterno Como Areia*",

Em 1980, foi classificada no festival MPB-80 da TV Globo, com a música "*Diversidade*", de Chico Maranhão. Em 1981 lançou pela RCA o LP "*Sinal de Amor*", interpretando entre outras, as composições "*Trem do Pantanal*", de Geraldo Roca e Paulo Simões, que se converteria no hino não oficial do Mato Grosso do Sul.

Em 1984, o LP "*O Mistério das Estrelas*", caracterizado por uma sonoridade acentuadamente pop, certamente seu trabalho mais datado, com destaque para a canção "*Serei Teu Bem*", versão para "*You've Got a Friend*", de Carole King.

A esta altura, Diana Pequeno já estava fatigada pelo fato de ter que atender a nichos específicos e de responder àquilo que o público pedia, mas ela particularmente não sabia como fazer. E, quando poderia ter se tornado uma das maiores cantoras do Brasil, Diana tomou a decisão de afastar-se do meio musical. Aproveitou o fim do seu contrato com a RCA-Victor e não o renovou.

Voltou ao curso de engenharia e graduou-se. Recomeçava a vida aos 27 anos. Retornou para o grande público com um tema de novela, algo que ela só havia feito uma vez, na TV Bandeirantes, com "*Amor de Índio*", utilizada na trilha sonora da novela *Maçã do Amor*. "*Haja Coração*", entrou na trilha da trama global "*De Quina Pra Lua*". Longe de ser uma canção ao estilo Diana Pequeno, só foi lançada no LP da novela.

Em 1989, Diana Pequeno lançou um disco independente chamado "*Mistérios*", um disco intimista, "*mezzo pop, mezzo regionalista*", sendo o mais inusual em Diana Pequeno, principalmente pelo fato de sua venda ter sido feita pelo correio. A capa é bastante simples, com a sua foto de perfil em preto e branco.

Após um hiato artístico de mais de uma década, lançou em 2001 seu sétimo disco, "*Cantigas*", pelo selo Rádio Mec, com clássicos da música popular brasileira de autoria de Carlos Gomes, Villa-Lobos, Chiquinha Gonzaga e Guerra Peixe, além de canções folclóricas e de composições de sua própria autoria, onde a cantora demonstrava um evidente amadurecimento enquanto compositora.

Diana Pequeno sempre encantou pelo seu jeito descontraído de cantar. Embora ela fosse séria e compenetrada na sua interpretação, a sua voz causava uma sensação de intimidade raramente percebida em outro artista da MPB. O seu sotaque dava à canção um verdadeiro meio-termo entre o urbano e o rural. Ela podia cantar tão bem uma canção pop como "*Serei Teu Bem*" (versão de "*I've Got a Friend*", de Carolyn King), quanto uma canção intimista como "*Cuitelinho*".

Décio Marques depõe a respeito de Diana pequeno em uma entrevista:

Adalberto: Por falar em Diana Pequeno, você teve uma importância considerável em sua obra. O último trabalho da cantora, de que se tem notícia é o "Diana Pequeno", que saiu em 1989 pelo selo independente Acquarius. Como é a relação de vocês hoje? Por onde ela anda?

Décio Marques: Seu selo é Acquarius pois é aguadeira, aquariana. É uma das vozes mais lindas que me envolveu, como a de Roze, ambas baianas. Sou um felizardo em ter convivido

com essas irmãs, e quando estávamos juntos, éramos todos mais fortes, eu, Diana, Capenga, Almir Sater, Carlão de Souza, Zé e André Gomes, os gaúchos Cheiro de Vida, Papete, Manoel Pacífico e Erivaldo, Klécio Albuquerque da mais linda lembrança, eu sou uma ambulância enciclopédica, graças a Deus, e trago Diana no meu coração. Eu sou louco mesmo, Diana e eu sempre nos encontraremos para revermos tudo o que não enxergamos, e por que sopitamos e no que a vida não nos quis, juntos dar suporte. Viva Zeca Afonso, Grandola, Vila Morena e o Rio Largo de Profundis, amor e avenidas novas, praças de Londres a arder, Que viva você, minha irmã! (Revista Caros Amigos, 2000).

O depoimento acima nos faz perceber que se por um lado Dércio Marques teve uma influencia importantíssima nas primeiras obras de Diana Pequeno, por outro lado Diana também foi uma presença muito significativa na vida de Dércio e dos amigos, que os rodeavam a essa época. Lembramos que Dércio sempre manteve um carinho pela cantora, e um respeito pela sua belíssima voz.

Discografia:

1978: Diana Pequeno - RCA Victor LP
 1979: Eterno como areia - RCA Victor LP
 1981: Sinal de amor - RCA Victor LP
 1982: Sentimento meu - RCA Victor LP
 1985: O mistério das estrelas - RCA Victor LP
 1989: Mistérios - Acquarius/Independente LP
 2002: Cantigas - Selo Rádio MEC CD

Para dizer o quê?

“Oh meu amigo mar/Tens a calma de um deus a dormir/Quando meu barco navega em ti/Espuma azul sem fim”. O mar é amistoso e possui a serenidade de um deus ao adormecer. Quando o barco percorre a imensidão do mar deixa o rastro azul em sua superfície que se agita. Azul simboliza uma paisagem calma, serena.

“Oh meu amigo mar/Sal da terra, berço dos azuis”. Ser "sal da terra" significa o ser uma presença diluída e ao mesmo tempo essencial à vida e, por isso, aquele que é considerado sal da terra será lembrado para sempre.¹³⁸ “Berço dos azuis” significa lugar de origem, terra natal daqueles seres que tem a cor da paz.

“Num vaivém de som, de cor e luz/Me ensina a crescer/Num vaivém de som, de cor e luz/Me ensina a crescer”. Este verso faz alusão ao movimento oscilatório do mar que emite um som, exhibe uma coloração e um brilho. O verso final menciona o mar, como aquele que transmite conhecimentos para quem o aprecia, colaborando com o desenvolvimento do mesmo.

“Oh meu amigo mar/Traz coragem e força pra viver/E teu vento errante guiará/Minha vela a se perder”. Este verso evoca um pedido para que o mar ocasione alento, entusiasmo, ânimo e energia para viver. E o vento que anda sem destino certo, que não se fixa em um lugar conduza a vela até ela sumir no horizonte, até ela se transformar.

“Oh meu amigo mar/A dança das ondas levará/Meu sonho de um dia ancorar/Num porto azul feliz/E lua assim serei/Pássaro de luz a navegar/Segredos, mistérios, desvendar/Até o vento morrer”. Esta estrofe faz menção aos movimentos ritmados das ondas, que arrastarão a aspiração de um dia aportar em um lugar afortunado. Os elementos da paisagem descrita estão associados ao sentimento de felicidade

“Oh meu amigo mar/Tuas águas estão no meu olhar/Em cristais de lágrima a rolar/Em mim e em ti um mar”. Este verso traduz a ideia de que as águas do mar refletem-se no olhar, como espelhos de lágrimas a jorrar um mar. Assim como nesta estrofe, todas as demais apresentam uma percepção do homem integrado à natureza.

Com que finalidade?

¹³⁸ Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/clipping/2013/06/13/sal-da-terra-luz-do-mundo> Acesso: fev/2016

A canção “Berço de todos os azuis” aponta para a música como um geo-indicador de sentimentos, valores e comportamentos sociais junto à paisagem natural. A música pode enfocar as emoções coletivas e declarações sensoriais. (RAIBAUD, 2009).

“Berço de todos os azuis” distingue a imaterialidade da música, já que ela aparece como um som e como uma linguagem. A canção revela a “*geografia do som*” do mar, que aparece no verso “*Num vaivém de som...*”, Referindo-se ao som emitido pelas ondas. Isto nos faz questionar sobre o que as estruturas da linguagem musical nos dizem a respeito dos espaços. A suposição de que a música, como linguagem, pode ter uma autoria social nos remete a figura do artista criativo, que pode levar e transformar uma cultura coletiva e seus significados socioespaciais. Dentro desta perspectiva a música pertence à esfera de representações, em quel o homem tem a capacidade de construir a materialidade do mundo ao seu redor com idéias e com a linguagem. (RAIBAUD, 2009).

“Berço de todos os azuis” faz menção à maneira como o autor da música reconhece e estabelece a realidade por meio da própria experiência/vivência. Quanto mais se conhece uma paisagem (o mar) maior é a sua valoração. O traço de afeição e identificação com o mar remete à força da emoção, do reconhecimento e da percepção do sentimento de pertencimento. Assim acontece com o tema geografia do afeto, no sentido da dedicação, ternura e apreço pela natureza e pelo homem como um ser integrado à mesma, tal como expresso em “Berço de todos os azuis”.

Esta canção revela um contexto social de forma a abarcar tanto a identidade territorial quanto os espaços de referência identitária. Assim, podemos dizer com Raibaud (2009), que a música como indicador geográfico é um elemento apto a descrever e decifrar realidades espaciais. Desta forma, o compositor é um intérprete da condição dos espaços, que ele percebe e representa, pois o estudo das suas representações tem muito a ver com os processos sociais e culturais que constroem a identidade. (PANITZ, 2012). Aqui, a identidade não se separa do meio ambiente e nem da dimensão social, que se constrói por meio das práticas cotidianas, das quais a música faz parte.

6.19 Dá-me cá os braços teus

Compositor: Vitorino Salomé

Vozes: Coral Anjos D`Água

“Se tu és o meu amor/Dá-me cá os braços teus”. “Se não és o meu amor/Vai te embora, adeus, adeus”.

Quem fala?

Cantor português Vitorino Salomé Vieira (1942), ou apenas Vitorino, como é conhecido, nasceu em Redondo - Portugal. A sua música combina o folclore tradicional, principalmente do Alentejo, e o estilo popular da sua voz.

Vitorino nasceu numa família de músicos ouvindo canções tocadas pelos seus tios em sua casa, tendo sido sempre neste ambiente que cresceu, bem como os seus quatro irmãos, todos igualmente músicos.

Conheceu Zeca Afonso, de quem se tornou amigo. Fixou-se em Lisboa a partir dos 20 anos, onde se associou à noite, às tertúlias e aos prazeres boêmios. Em 1968 entrou para o Curso de Belas Artes, mas já antes disso tinha começado a pintar.

Emigrado na França, estudou pintura e também se juntou, entre outros, com Sérgio Godinho e José Mário Branco, igualmente emigrados. Colaborou em discos de José Afonso, *Coro dos Tribunais*, e Fausto. Atuou no célebre concerto de Março de 1974 e do Iº Encontro da Canção Portuguesa, que aconteceu no Coliseu dos Recreios.

Discografia

- Semear Salsa ao Reguinho (LP, Orfeu)
- Os Malteses (LP, Orfeu, 1977)
- Não Há Terra Que Resista - Contraponto (LP, Orfeu, 1979)

- Romances (LP, Orfeu, 1981)
- Leitaria Garrett (LP, EMI, 1984)
- Sul (LP, EMI, 1985)
- Negro Fado (LP, EMI, 1988) PJA
- Cantigas de Encantar (Cassete, EMI, 1989)
- Eu Que Me Comovo Por Tudo e Por Nada (CD, EMI, 1992) PJA
- As Mais Bonitas (Compilação, EMI, 1993)
- A Canção do Bandido (CD, EMI, 1995) CAND PJA
- La Habana 99 (CD, EMI, 1999) com Septeto Habanero
- Alentejanas e Amorasas (CD, EMI, 2001)
- As Mais Bonitas 2 - Ao Alcance da Mão (Compilação, EMI, 2002)
- Utopia (CD, EMI, 2004) com Janita Salomé
- Ninguém Nos Ganha Aos Matraquilhos! (CD, EMI, 2004)
- Tudo (Compilação, EMI, 2006)
- Abril, Abrilzinho (CD, Público/Praça das Flores, 2006)
- Ao vivo a preto e branco (CD Magic Music/Vitorino, 2007)
- Tango, Vitorino El Perro Negro Canta (CD Magic Music/Vitorino, 2009)
- Viva A República Viva! (CD, 2010)

Outras Compilações

- Queda do Império - Colecção Caravela (Compilação, EMI, 1997)
- O Melhor dos Melhores nº 43 (Compilação, Movieplay, 1996)
- Clássicos da Renascença nº 84 (Compilação, Movieplay, 2000)
- Menina Estás À Janela - Colecção Caravelas (Compilação, EMI, 2004)
- Grandes Êxitos (Compilação, EMI, 2006)
- Vitorino Salomé - edição especial limitada de um pack de duas garrafas do vinho Vitorino Salomé com um CD de seis músicas (Compilação, Adega Mayor, 2013), com a faixa inédita *Saias de Montemayor*
- Vitorino - segundo CD da série *Canto & autores* (Compilação, Público (jornal) e Levoir, 2014), com a faixa inédita *Moda da revolta*

Singles

1974: Morra Quem Não Tem Amores (Single)

1978: Maria da Fonte / Marcha da Patuleia (Single, Orfeu)

1978: Sedas ao Vento / É Aqui Que Eu Vou Ficar (Single, Orfeu)

1983: Menina Estás À Janela / Tinta Verde dos Teus Olhos (Single, Orfeu)

1986: Joana Rosa (Máxi, EMI) [Joana Rosa / Joana Rosa (Crioulo)]

Outros projetos

1978 - O Cante da Terra - Os Cantadores do Redondo

1991 - Lua Extravagante (CD, EMI) - Lua Extravagante

1996 - Rio Grande (CD, EMI) - Rio Grande

1997 - Dia de Concerto (CD, EMI) - Rio Grande

2007 - Sons da Fala (CD, Som Livre) - Sons da Fala

2011 - Triângulo do Atlântico - amor em adjetivo! (CD, Profedições)

2015 - Os Fabulosos Tais Quais (CD)

Colaborações

1979 - Sérgio Godinho - Vivo numa outra terra

1994 - Ena Pá 2000 - Rap Alentejano

— - Zé Carvalho - Menina Estas À Janela

1996 - A Cantar Con Xabarín - Lúa Nacente

1997 - Voz & Guitarra - Poema

1998 - Frei Fado d'el Rei - Ramo Verde

1999 - Tim - Cantador Namoreiro

2000 - Brigada Victor Jara - Faixinha verde

2000 - Campanha Uma Escola Para Timor

2001 - José Cid - Alentejo Aqui Tão Perto
2002 - Cabeças No Ar - Baile da Biblioteca
2003 - Sérgio Godinho - Barnabé
2003 - Roberto Leal - Ó Rama ó Que Linda Rama
2004 - Assobio da Cobra - Letra de Mulher
2004 - Donna Maria - Lado a Lado
2005 - Galiza a José Afonso
2005 - José Carvalho - Só Nós Dois
2005 - Couple Coffee - O orvalho vem caindo
2006 - Brigada Victor Jara - Li-la-ré
2010 - Tim - Adeus, Serra da Lapa
2010 - Tim - Conchita Morales
2010 - Diabo na Cruz - O regresso da lebre

Música para Teatro

Preto no Branco
Arma Branca
Viva La Vida
Vila Velha

Música para Televisão

Estação da Minha Vida

Prêmios

1988 - Prêmio José Afonso - "Negro Fado"
1992 - Prêmio José Afonso - "Eu que me comovo por tudo e por nada"
1991 - Sete de Ouro para Música Popular - "Eu que me comovo por tudo e por nada"

O Coral Anjos D'água foi formado por Doroty Marques na época em que o "Espelho D'Água estava sendo gravado.

Para dizer o quê?

“Se tu és o meu amor/Dá-me cá os braços teus”. “Se não és o meu amor/Vai te embora, adeus, adeus”. Este verso quer dizer: se você é meu amor abraça-me, se não segue seu caminho, adeus. Assim, o afeto é a argamassa que se conecta com a ideia de aproximação e o desafeto com a ideia de distanciamento. Os vínculos entre pessoas podem ser representados simbolicamente pelo espaço geográfico por meio do ir e vir.

Com que finalidade?

A canção “Dá-me cá os braços seus” acena para uma visão de mundo unificada e expressiva, onde o ser humano e as “coisas do mundo” compõem um único universo integrado pela geopoética. Neste sentido, o desenvolvimento do conhecimento e das emoções podem ser experienciados respectivamente pelo intelecto e pelos sentidos, para que o homem harmonize-se com o mundo. (WHITE, 1990). Deste modo, o compositor apresenta uma condição para que esta harmonização consigo mesmo, com o outro e com o mundo se efetive. Ele se desafia a solução de uma questão: a dúvida sobre se uma pessoa é ou não o “meu amor”. E a oposição entre: se a pessoa for o seu bem querer que o abraça, no caso contrário que se despeça e vá embora.

6.20 Menino e o mar

Compositor: João Bá

Vozes: Dércio Marques e Xangai

Percussão: Tostão

Violão digital e espanhol: Dércio Marques

Flauta: Tota

“Menino vem brincar no mar/Oh mar vem lavar pé de menino/Menino vem brincar no mar/Oh mar vem lavar pé de menino/Eu vi as ondas brincando de pega-pega/Levar as águas do riacho cristalino/Eu vi menino vim brincar no mar/Oh mar vem lavar pé de menino/Menino vem brincar no mar/Oh mar vem lavar pé de menino/As gaivotas vão fazendo suas rondas/O sol levanta vento leste me incendeia/No chão da praia vou guardar a minha raia/E construir o seu castelo de areia/Menino vem brincar no mar/Oh mar vem lavar pé de menino

Quem fala?

Compositor, cantor, poeta, ator, pesquisador e contador de histórias, João Batista Oliveira (1932), conhecido como João Bá, nasceu na cidade de Crisópolis, no sertão da Bahia. Aos doze anos, começou a compor e cantar. Hoje, sua obra reúne mais de duzentas músicas, muitas delas gravadas por artistas de referência no cenário musical brasileiro, como: Hermeto Pascoal, Almir Sater, Diana Pequeno, Doroty e Dércio Marques, Marluí Miranda, Pereira da Viola, Nádía Campos entre outros. É considerado um dos mais respeitados cantadores vivos na Bahia, Minas Gerais e São Paulo.

Como ator, participou do especial *Lampião* realizado pela TV Cultura em meados dos anos 1980. No cinema João Bá teve participações como ator e compositor de trilhas sonoras. Em 1987, atuou no filme *Fronteira das Almas*, dirigido por Hermano Penna. Em 2000, participou do longa-metragem *Mário*, também dirigido por Hermano Penna. Em 2007, assinou a trilha do documentário “Nas Terras do Bem Virá” de Alexandre Rampazzo, junto com a cantora Nanah Correia e o músico Julian Tirado. Outra produção que conta com sua participação é o documentário em homenagem a Rocha, “Entre o Sertão e o Mar”, dirigido por Tatiana Garcia. *Candeia*, uma das faixas dessa trilha era a canção de João Bá que Glauber Rocha mais gostava.

Em 1984, escreveu *Cercanias de Canudos* programa apresentado pela TV Cultura e considerado o melhor programa daquele ano. No ano seguinte, apresentou *Casa dos Cantadores*, especial da mesma emissora que contava

com a participação de grandes nomes da música regional. Em "Casa dos Cantadores" está o registro histórico de uma das primeiras aparições de Almir Sater na televisão, que se tornaria famoso por suas canções e participação em novela. Com Almir Sater compôs faixas da trilha *Corpo e Alma*, um especial da Rede Globo sobre o Pantanal mato-grossense. Gravou ainda o especial "*Casa de Farinha*" que foi exibido em um canal francês.

Apresentou-se inúmeras vezes nos programas Som Brasil (Rede Globo), Empório Brasileiro (Rede Bandeirantes), Empório Brasil (SBT), Bambalalão (TV Cultura) e Viola, Minha Viola (TV Cultura).

Artista independente, João Bá sempre lançou seus álbuns com recursos próprios ou com apoio de amigos e parceiros musicais, o que lhe garantiu total liberdade para decidir sobre suas produções, desde a escolha do repertório até a decisão sobre quais músicos participariam das gravações. A falta de interesse das grandes gravadoras em relação à música regional e a recusa do cantor em adotar a linguagem das rádios são as principais razões de seu primeiro álbum "Carrancas" ter sido lançado somente 22 anos após sua primeira incursão no cenário musical, ainda na época dos festivais da década de 60. Os álbuns seguintes seguiram praticamente a mesma proposta adotada em seu primeiro CD sempre coerentes com as raízes culturais de João Bá e com uma estética musical muito própria, além da qualidade dos músicos e das composições:

Discografia:

1994 - Carrancas I-II

1997 - Ação dos Bacuraus Cantantes

2003 - Pica-Pau-Amarelo

2004 - 50 Anos de Carreira

2005 - Aruanã - Amigos da Orchestra do Mundo

2010 - Amigo Folharal

2013 - Cavaleiro Macunaíma

Pesquisador da cultura popular brasileira João Bá traz na sua poesia e composições o canto de resistência da natureza, o jeito simples de louvar a terra, a vida, o respeito à história e à memória da cultura popular.

Para dizer o quê?

“Menino vem brincar no mar/Oh mar vem lavar pé de menino/Menino vem brincar no mar/Oh mar vem lavar pé de menino”. Este refrão é um convite para o garoto ir brincar no mar, e para o mar, sem amigo, banhar o pé do garoto. A água do mar manso é paisagem do lúdico, e também é associado a sua representação como ação purificadora. Aqui, a visão do artista sugere a reciprocidade da ação homem-natureza e da natureza-homem, ou seja, uma percepção de complementaridade entre a paisagem natural e a criança.

“Eu vi as ondas brincando de pega-pega/Levar as águas do riacho cristalino/Eu vi menino vim brincar no mar/Oh mar vem lavar pé de menino/Menino vem brincar no mar/Oh mar vem lavar pé de menino”. Esta estrofe, além do refrão já analisado, faz alusão a uma brincadeira infantil, em que uma criança tem que pegar alguma das outras, antes que ela chegue a certo ponto determinado – o “pique”. Neste caso, os elementos da natureza, o mar e o rio brincam, aqui o lúdico permite uma relação de intimidade entre ambos, na qual o rio cristalino desagua no mar se transforma em mar de uma forma leve e divertida.

“As gaivotas vão fazendo suas rondas”. Neste outro verso “ronda” pode significar uma dança de roda feita por crianças ou pelas gaivotas que as representam. Pode ainda representar uma volta feita pelas mesmas no ar, para inspecionar e zelar pela paisagem. ***“No chão da praia vou guardar a minha raia”***. “Raia”, ou “arraia”, pode significar um tipo de peixe com nadadeiras peitorais muito desenvolvidas, em forma de asas. Há raias marinhas e de água doce. Elas repousam sempre no fundo, e nadam de maneira graciosa. “Raia” também pode significar um pedaço demarcado na areia da praia, indicando que aquele lugar está reservado para alguém. ***“E construir o seu castelo de areia”***. Neste caso o castelo de areia a ser levantado nesta raia, representa um

devaneio, no qual a criança expressa um sonho de grandeza efêmera de forma geopoética. Um efêmero devaneio, pois castelos de areia na beira do mar levam tempo para serem construídos e podem ser destruídos em um momento, por uma onda qualquer.

“Menino vem brincar no mar/Oh mar vem lavar pé de menino”. “O sol levanta vento leste me incendeia”. O sol levanta significa que ele se eleva no horizonte. E a cada manhã nasce” de novo. O vento é o ar em movimento e, no caso do vento leste, ele sopra de leste para oeste. Os ventos do leste na primavera nos desafiam a sairmos, depois de muito tempo dentro de casa durante os meses de inverno. Então, o Leste é associado ao acordar e ao recomeçar, pois é sempre “nascente”, além de ser associado à franqueza e disposição em culturas indígenas.¹³⁹ “Me incendeia” significa me mobilize em direção ao recomeço.

Com que finalidade?

A canção “Menino e o mar” sugere “a dimensão geográfica da natureza e da cultura que se manifesta na paisagem com uma relação entre o ser humano e a mundo”. (KOZEL, 2012, p. 68). Assim, em linguagem infantil a letra de sua música é um convite para o menino ir brincar no mar. Mas ir, na sua brincadeira, como quem interage com o mar. Convive com ele. Aprecia as gaivotas, ergue um castelo de areia no chão da praia, fazendo o mar passar da natureza à cultura, e observa as ondas brincando de pega-pega com águas do riacho, que deságuam no oceano.

6.21 Ventos do Norte

Compositor: André Bernard

Vozes: Dércio Marques e André Bernard

¹³⁹ Também vale ver: Disponível em: <<http://www.xamanismo.com.br/Roda/SubRoda1191072387008It001>> Acesso: fev/2016

Violão: Cleber e André Bernard

Percussão: Otávio Henrique

Coro feminino: Mônica Albuquerque

Trompete: Wellington Mendes

“Ventos do norte/Que trazem pra sorte/A luz da manhã/Sopram com força/E apagam as marcas/Que a chuva deixou no chão”. “Ventos do norte/Que abrem caminhos para irmos além/Do mar aberto/Caminhos incertos também”. “Ventos do norte/Que trazem fragadas/Voando rasante/Deixam em terra/Estranhas cantigas de um mundo distante”. “Ventos do norte/Que levam as águas/Escuras do mar/Abre esse tempo/Que o sol já cansou de esperar”. “Ventos do norte/Que sabem de onde as gaivotas vieram/Peixes, golfinhos, sereias/Encantos que as águas trouxeram”. “Ventos do norte/Que trazem o perfume das algas do cais/Abre essa porta/ Pros sonhos que a noite nos traz”

Quem fala?

Violonista, compositor, cantor e arranjador, André Bernard Mattos Drummond (1968), conhecido como André Bernard, é natural de Salvador, na Bahia. Neto de avós [materna e paterna] pianistas clássicas e descendente de reconhecidos escritores brasileiros, a exemplo de Antônio de Castro Alves, Carlos Drummond de Andrade e Ariovaldo Mattos, André Bernard é filho da socióloga, escritora e poeta Katia Drummond e do jornalista, artista plástico e *graphic designer* Tamir Drummond.

André Bernard cresceu em ambiente que lhe propiciou ouvir e apreciar o melhor da música brasileira e de outros países, a exemplo de Carlos Gomes, Villa-Lobos, Otávio Mignone, Sílvio Deolino Fróes, Chopin, Beethoven, Mozart, Bela Bartok, Bach, Debussy, Liszt, Paganini, Scarlat. Participava, em sua própria casa, na Bahia e no Rio de Janeiro, de ensaios de grupos de “MPB”, a exemplo do grupo “Canto Quatro”, do “A Cor do Som”, do “Novos Baianos” e do grupo “Agonia e Êxtase”, liderado por Kátia Drummond, sua mãe, então pianista,

compositora e cantora, e por Tamir Drummond, seu pai, então violonista e compositor.

Assim, André Bernard, desde muito cedo, conviveu proximamente com o trabalho de artistas como Walter Smetak, Lindemberg Cardoso, Alcivando Luz, Tuzé de Abreu, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Baby Consuelo, Tom Zé, Perna Fróes, Tutti Moreno, Dodô e Osmar, Armandinho Macedo, Dércio Marques, dentre outros artistas amigos da família.

Viu nascer e acompanhou de perto importantes movimentos da “MPB”, inclusive os momentos áureos do “Movimento Tropicalista”. Desde garoto André Bernard revelou seu excepcional talento artístico, começando a sua vida de músico aos 10 anos de idade, quando se dedicou a estudar violão e viola de dez cordas [instrumento típico da Região Nordeste do Brasil]. Revelou interesse pelos sons característicos de vários instrumentos que tocava, como a gaita, a flauta, o bandolim, o cavaquinho e a guitarra. Mas, foi no violão e na viola de dez cordas que André Bernard encontrou sua forte identidade musical.

Aos 13 anos, já compondo suas primeiras peças instrumentais, interessou-se fortemente pelos estudos da guitarra elétrica, desenvolvendo técnicas apropriadas de velocidade, arpejos, escalas, harmonia etc, sendo influenciado por músicos como Yngwie Malmsteen, Joe Satriani, David Murray, Steve Vai, Pat Matheny, Al Di Meola. Cada vez mais dedicado ao violão, intensificou seu interesse pelos grandes mestres do clássico, além de ouvir músicos contemporâneos da importância de Robledo, Tárrega, Segóvia.

Ao assistir o filme “Carmem”, de Carlos Saura, sentiu vibrar a sua paixão pelo “flamenco”, passando a ouvir renomados guitarristas do gênero, tais como Carlos Montoya, Paco de Lucía, dentre outros, o que o ajudou a desenvolver técnica própria, unindo a palheta com os dedos para “rasqueios” típicos do flamenco, a que ele apropriadamente batizou de “pick fingers”. Mergulhou no universo da música latino-americana e dos ritmos brasileiros e centro-americanos, tornando-se um dos seus mais expressivos pesquisadores, intérpretes e divulgadores.

O instrumentista André Bernard passou a conquistar espaço próprio na música instrumental, destacando-se entre os grandes virtuosos do violão da

contemporaneidade. Com seus CDs autorais gravados “André Bernard vem divulgando mundo afora a sua música, através de shows e workshops, levando o seu trabalho musical ao reconhecimento e ao respeito no Brasil e em outros países, principalmente da América Latina, da América Central e da América do Norte, onde já conquistou um grande público.

O reconhecimento do valor musical de André Bernard levou seu CD autoral “Roseiras”, a duas indicações para o “Latin Grammy”, nas categorias “Melhor Disco de Música Instrumental” e “Melhor Compositor”. Tendo sido, no gênero, o único violonista na América Latina a concorrer em duas categorias deste valoroso Prêmio. André Bernard também tem se dedicado entusiasticamente à pesquisa da música dos povos latino-americanos em geral, com destaque para as comunidades indígenas, negras nativas e caboclas. É um dos mais vigorosos pesquisadores da influência da música Moura no Brasil – representada tanto pela música tocada na zona rural da Região Nordeste, como também na música nativa da Região Centro-Oeste, com excelentes resultados teóricos e práticos, o que se reflete na sua apurada técnica instrumental.

Seu estilo, passional e vigoroso tem despertado a atenção de músicos e críticos do mundo inteiro, a exemplo de personalidades como: Hermeto Pascoal, Paco de Lucia, Pedro Soler, Ballet Kirov, com quem já subiu ao palco. E, ainda, de formadores de opinião do gabarito da revista internacional “Guitar Player”, da “Rede Globo BR”, da “TVE Internacional”, “TVs Educativas”, e outros principais noticiosos impressos e eletrônicos.

O Programa “Jô Soares” [Rede Globo] o elegeu como o “Melhor Violonista Brasileiro dos Últimos Tempos”, ao lado de artistas no gênero. André Bernard também conquistou o prêmio “Melhor Músico Instrumentista”, no “1º Festival de Música Brasileira” – promovido pelo Governo do Estado da Bahia, repetindo o feito em 2004, em âmbito nacional.

André Bernard conheceu Dércio Marques aos 17 anos e o considera seu padrinho musical, pois aprendeu com ele a entender melhor as influências multiculturais da nossa música, a musicalidade dos ventos, das cachoeiras, das baleias e as possibilidades destas misturas que estão expressas nesta canção.

CDS autorais:

1997: “Roseiras”.

2000: “Corazon”

1999-2000: “Bahia flamenca”

Em fase de gravação: “Sete Mares” [“Trilhas do mar”]

Em fase de gravação: “Sertanez”

Para dizer o quê?

“Ventos do norte/Que trazem pra sorte/A luz da manhã/Sopram com força/E apagam as marcas/Que a chuva deixou no chão”. “Ventos do norte/Que abrem caminhos para irmos além/Do mar aberto/Caminhos incertos também”. O título desta canção, presente em todos os versos da música, simboliza reverência e respeito ao vento. Ter um norte significa possuir uma direção ligada a um tempo futuro e a clareza de percurso para alcançá-lo. Tal clareza proporciona sorte e lucidez para prosseguir o caminho.

“Ventos do norte/Que trazem fragatas/Voando rasante/Deixam em terra/Estranhas cantigas de um mundo distante”. “Ventos do norte/Que levam as águas/Escuras do mar/Abre esse tempo/Que o sol já cansou de esperar”. O vento remete aos voos rasantes das aves. Pode significar um meio de levar e receber emoções e sentimentos de e para mundos longínquos. Da mesma forma, conduz as nuvens e permite assim, o sol brilhar. Sua sonoridade se associa a cantigas e aos sons das águas.

“Ventos do norte/Que sabem de onde as gaivotas vieram/Peixes, golfinhos, sereias/Encantos que as águas trouxeram”. “Ventos do norte/Que trazem o perfume das algas do cais/Abre essa porta/ Pros sonhos que a noite nos traz”. Esta estrofe destaca-se de forma geopoética, entrelaçando a natureza com os sentidos que a memória guarda tanto no consciente como no inconsciente do ser. O vento abre caminhos onde a

paisagem natural é o alicerce para os devaneios poéticos que revelam desejos noturnos.

Com que finalidade?

A expressão “Vento Norte” tem originalmente vários significados, desde o científico-meteorológico, o mitológico até o místico. Nesta canção simboliza um ato de reverência e respeito ao vento, representado pelo elemento ar, que se reporta à mente: pensamentos, entendimento e conhecimento. O **elemento ar** também recorda-nos que a terra é tão mais fértil, quanto mais arejada pelos ventos que nela circulam.

O ar é o elo entre os mundos visível e invisível. No homem, implementa o movimento de renovação: o processo de respiração que transporta o oxigênio, essencial à sobrevivência e reprodução das células. Quanto mais renovado, mais capacidade funcional tem o plano mental (ideias, criatividade, imaginação). A filosofia, mitologia, e os mais diversos tipos de ciências, desde as suas origens tiveram sempre em conta os quatro elementos naturais como princípio simbólico da relação homem-natureza. Distintas culturas e tradições integram uma concepção semelhante do elemento ar. O vento norte simboliza “friagem”. Jung também associou a função psíquica do pensamento ao elemento ar.¹⁴⁰ O Poder de Deus é comparado ao vento e, algumas vezes, manifestado pelo vento.

6.22 Remos e Rumos (Rio São Francisco)

Compositor: Paulo Gabiru e Clebert Luiz

Arranjo: Paulo Gabiru e Bráulio Barral

Voz: Paulo Gabiru

Violão: Paulo Gabiru

Baixo: Armando Ramos

¹⁴⁰ Também vale ver: Disponível em: <http://www.revistaprogridir.com/blog-artigos-revista-progridir/os-4-elementos-a-unio-entre-a-natureza-e-a-humanidade> Acesso: fev/2016.

Viola 12 cordas: Luiz Danninghan

“Como a vida virada para oeste/E a sina na seta do norte/Inda tenho e remo que me deste/Pra que eu reme em seu rumo/Me aporte/Eu só tenho uma vida e não sete/Mas esfolo num fôlego a morte/Me afogo em um gole num teste/Pra saber do que agreste,sou forte/Sei nadar a favor e do contra/Pra chegar numa barra de saia/Ser um braço de rio que encontra/O seu fogo de mulher de arraia/E num banco de areia, é que espero/Que seu riso de sol inda raia/Vou nadar a favor do que quero/Pra viver no seu corpo de praia/Eu já trouxe de longe meu barco/Enrolei minhas velas e panos/Ei já fiz o meu mastro em cacos/Só pra não ir bater no oceano/Aprontei travessuras do arco/Sobre o Chico mais velho cem anos/Travessia de abismo e meu fraco/Só para ter um amor Franciscano”

Quem fala?

Compositor, interprete e instrumentista Paulo Gabiru (1944) é paulistano de nascimento criado na Baixada Santista. Desde cedo identificou-se com as águas barrentas e "cheias de segredos" do Rio São Francisco, indo e vindo nos "velhos gaiolas" junto com seus pais a cada tempo de férias. Aportou de modo definitivo em Bom Jesus da Lapa, na Bahia, por volta de 1974, trocando a água salgada pelo doce sabor de viver às margens do São Francisco. Paulo Gabiru foi agraciado com o título de "cidadão lapense", por decreto do Legislativo Municipal.

Entre viveu passagens por diversos grupos musicais no interior do Estado, destacando-se em Salvador, desde 1989, no "Quinteto Fred Dantas", que sob a regência do maestro Fred Dantas se apresentava por Salvador e todo o interior da Bahia.

Sua presença no campo musical é de fundamental importância, não só como componente de um quadro que se expande conquistando fronteiras, senão também por influenciar novas gerações de compositores que interagem para o fortalecimento da música popular em nosso país e, especificamente, para

promover a música regional: inesgotável fonte de transformações estilísticas, sobre sólida base rítmica.

Paulo Gabiru compõe com boa dose de dramaticidade o perfil épico da região São Franciscana, articulando acordes nos meandros de um contexto sociocultural. Seu trabalho musical apresenta estrutura nitidamente eclética, um trabalho onde a criatividade é tônica marcante. Basta atentar para os arranjos que evidenciam rico mosaico de variações. Não obstante a inserção de outros ritmos há um traço predominante, provavelmente originário das toadas regionais revigoradas pelas raízes do vale são franciscano.

Discografia

1993: lançou o álbum “Beiradeiro” em parceria com o músico Clerbet Luis, composto de canções autorais.

2001: lançou o CD Renascença que contém parcerias com Clerbet Luis e Orlando Fraga, conta ainda com a participação de Xangai como intérprete, na canção “Razão”, canção essa que fez parte da trilha sonora do filme “Espelho d’água” sob a direção de Carla Camuratti, sendo ainda a grande vencedora do I Festival de música da Rádio Educadora FM de Salvador em 2003.

2007: Lançou o CD “Um cantador do São Francisco”, tendo como diretor musical o músico Alisson Menezes. Com esse trabalho Paulo Gabiru reafirma o seu compromisso em contar e cantar as lendas e histórias do maior rio genuinamente brasileiro e do povo ribeirinho que vive à suas margens.

2014: Lançou o CD “E o Jogo Continua”, contemplado no edital *Calendário das Artes 2* de 2013, da FUNCEB. Neste novo trabalho o artista não está sozinho. Nomes como André Marques, Alisson Menezes e Ronaldo Maciel figuram entre os compositores parceiros. Completam a equipe músicos com João Omar, Horton Macedo e Luciano PP. A direção musical é de Cleriston Cavalcante.¹⁴¹

¹⁴¹ Vale ver: Disponível em: <http://paulogabiru.blogspot.com.br/2014/06/conheca-mais-sobre-paulo-gabiru.html> Acesso: fev/2016.

Sobre o Parceiro de Paulo Gabiru Clebert Luiz não encontramos nenhuma informação.

Para dizer o quê?

“Com a vida virada para oeste/E a sina na seta do norte”. Este verso expressa a oposição existente entre dois caminhos, na medida em que um aponta para o oceano e, o outro, para o rio São Francisco como veremos no enredo da canção.

“Inda tenho o remo que me deste/Pra que eu reme em seu rumo/Me aporte”. Nesta estrofe, é utilizada uma linguagem regional (*inda* significando ainda). O compositor ainda guarda o remo ganhado, que pode simbolizar o sentimento que o impulsiona e manobra a sua vida em direção a alguém que se ama.

“Eu só tenho uma vida e não sete/Mas esfolo num fôlego a morte/Me afogo em um gole num teste/Pra saber do que agreste, sou forte”. Embora a vida seja apenas uma, o personagem da canção não teme a morte e se sufoca só para provar que, mesmo sendo rude, é valente e tem força.

“Sei nadar a favor e do contra/Pra chegar numa barra de saia/Ser um braço de rio que encontra/O seu fogo de mulher de arraia”. Mesmo tendo que seguir em direções opostas, nada o impede de encontrar o ardor da mulher da fronteira, como um afluente se integra ao rio principal. Tal como a força da natureza, a força da emoção amorosa transpõe os obstáculos para encontrar o seu caminho.

“E num banco de areia, é que espero/Que seu riso de sol inda raia/Vou nadar a favor do que quero/Pra viver no seu corpo de praia”. Em uma elevação formada de areia no fundo do rio, ele aguarda que a alegria da mulher cobiçada desponte no horizonte. Ele vai à busca do seu desejo para existir no corpo praiano da mulher almejada.

“Eu já trouxe de longe meu barco/Enrolei minhas velas e panos/Eu já fiz o meu mastro em cacos/Só pra não ir bater no oceano”. Ele mudou o rumo da sua canoa, embrulhou seus tecidos e peças de lona destinada a receber

o sopro do vento, quebrou em pequenos pedaços a peça de madeira que sustenta sua embarcação, a vela, para garantir a sua permanência, onde o seu coração bate mais forte.

“Aprontei travessuras do arco/Sobre o chico mais velho cem anos/Travessia de abismo é meu fraco/Só para ter um amor Franciscano”.

O personagem aventureiro realizou algo espantoso, inacreditável, inverossímil nas águas do rio São Francisco, como cruzar despenhadeiros que são a sua fraqueza, apenas para possuir um amor e toda a geopoética percebida por ele da região São Franciscana.

Um outro intento desta música é ressaltar a geografia do afeto, a afeição que a região São Franciscana desperta no compositor, a ponto dele ultrapassar vários obstáculos para lá encontrar o seu amor.

Com que finalidade?

Na perspectiva da geografia da música esta canção abrange as influências mútuas entre os meios característicos da paisagem da região São Franciscana. Ou seja, o ator da paisagem (a pessoa em busca do seu amor) e sua interação com o ambiente natural (o rio São Francisco).

“Remos e Rumos (Rio São Francisco)” é um indicador geopoético de sentimentos, emoções, valores, declarações sensoriais e comportamentos sociais. (RAIBAUD, 2009). O autor distingue e institui sua realidade através da experiência de realizar o desejo, a vontade e a ambição de estar ao lado da pessoa amada (o amor de uma mulher ribeirinha). Este amor supera todas as dificuldades e os obstáculos do caminho (*“Sei nadar a favor e do contra/Pra chegar numa barra de saia/Ser um braço de rio que encontra/O seu fogo de mulher de arraia/Aprontei travessuras do arco/Travessia de abismo é meu fraco”*).

Esta canção também divulga que a ciência geografia replica o imperativo de construir o processo identitário por meio da memória (DARDEL, 2011). Neste sentido, “Remos e Rumos” possibilita a identificação e a percepção do sentimento de pertencimento. (ROCA E OLIVEIRA, 2002)

O tema “*paisagem humanizada*” conforme Claval (2010) aparece em “Remos e Rumos” em harmonia com a geografia que trata das paisagens, na qual se vivencia a amorosidade humana. Esta canção faz alusão a uma concepção do mesmo autor, na qual a geografia cultural destaca as pretensões humanas por meio de suas emoções. Neste sentido, o homem apaixonado confere sentido a sua vida ao lado uma mulher, sendo o rio a paisagem que busca habitar.

6.23 Ponto de Oxum

Essa canção, já analisada anteriormente, abre e fecha o CD “Espelho D’Água”. Este procedimento faz referência aos rituais da Umbanda, na qual um “Ponto” cantado serve para iniciar e fechar um trabalho, no nosso caso um trabalho artístico.

Afinal, aproximamos do terminar. Nesta obra viajamos por vereda, rios e mares e, é possível afirmar mais uma vez como foi marcante a trajetória luminosa de Dércio Marques. Contamos e encartamo-nos mais dele, alguém cuja histórias merece atenção, nas palavras de Lima 2016: “ assim como se cultua Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento e Taiguara. Seja no cenário universitário ou independente de shows sua mensagem foi cantada” - Cuidemos da mãe terra!!!

Agora seguiremos para o próximo item, para considerarmos sobre o conjunto de estudos que a tese teve como objetivo.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fazer dialogar a geograficidade do romancista e a geograficidade do geógrafo pode ser assim um exercício dos mais estimulantes para a reflexão em Geografia. Uma troca de experiência de espaço tempo das mais ricas. Um cruzamento de olhares deliciosamente produtivo. (MOREIRA, 2007)

Iniciamos as considerações aqui apresentadas, por meio de uma citação de Rui Moreira, onde ele afirma que a troca de experiência e saberes pode ser produtivamente enriquecedora e auxilia na finalidade de compreender os propósitos desta pesquisa: Um colóquio entre a Arte e a Ciência, por meio de uma leitura geopoética do teor das letras de músicas de Doroty e Dércio Marques.

Deste modo, o objetivo desta pesquisa, que propôs compreender por meio da Geografia da Música, as relações entre o fenômeno musical e o espaço geográfico, a partir de uma análise pautada nas categorias paisagem e identidade do repertório musical dos irmãos Marques, aprontamos que:

No campo dos bens populares e patrimoniais, a música pode ser considerada uma arte que cria e solidifica vínculos afetuosos e expressivos entre o homem, sociedades, espaços e lugares. A música institui-se como um indicador simbólico no modo como pessoas, comunidades, nações e povos constituem territórios. A afinidade entre a música e os espaços também é considerada como uma estrada de ida e volta, pois é uma influência na construção simbólica das vivências, desde a música religiosa a mais festiva e profana. Assim como, é também influenciada pelas percepções de novas paisagens. Deste modo, a direção que tratamos nesta pesquisa é aquela, que o geógrafo acercar-se do estudo de distintas categorias de criação literária e no nosso caso, de criações de letras de músicas dos irmãos Marques. Essas músicas integraram as influências de seus percursos de vida, e eles as transmitem ascendendo sensibilidades, ao cantarem suas percepções das

paisagens, clamando por uma visão extremosa, crítica e sustentável na relação homem-natureza.

Daí a importância da análise concomitante de quem fala, o que fala e com que finalidade. Deste modo, o objetivo desta pesquisa, que propôs compreender por meio da Geografia da Música, as relações entre o fenômeno musical e o espaço geográfico, a partir de uma análise pautada nas categorias paisagem e identidade do repertório musical dos irmãos Marques, contemplou o primeiro desdobramento deste escopo foi alcançado ao assimilarmos no primeiro capítulo, estudos que apontaram quando e quão intensamente a música tem se constituído como um tema-problema nos estudos da geografia cultural e humana, junto às suas implicações do ponto de vista conceitual e factual.

Nossa atenção em busca das relações entre o fenômeno musical e o espaço geográfico assumiu uma direção em que configura simbolicamente paisagens e identidades espaciais. E, através desta configuração, constituem-se em importantes fatores de atribuição de auto e alter identidades. Portanto, a geograficidade dos seus cancioneiros e das experiências contidas em suas carreiras artísticas é incontestável.

Os Marques auxiliam-nos a navegar de forma original em um sentimento de cuidado pela natureza, guardam aproximações com diversas paisagens e é abastada de conteúdo geoafetivo. Sobretudo, desenvolve uma transdisciplinaridade que leva em conta as dimensões sociais intersubjetivas e elucida as percepções de espacialidades, pautadas em uma geopoética presente no repertório de suas escolhas musicais. O que denominamos de uma *geopoética musical dos irmãos Marques* é a sua substância artístico-crítica, que revela uma forma de resistência sobre o viver e habitar em um mundo, reiterando o que é inapto para o desenvolvimento integral dos seres humanos.

O desdobramento seguinte também produziu o resultado que esperávamos, e assim, no quarto capítulo inventariarmos e registrarmos a vida-e-obra de Doroty e Dércio Marques, articulando-as com as obras de seus parceiros musicais. Para analisar a visão de homem e de mundo percebidas nas obras *Semente* e *Espelho D'Água*, destacamos os elementos terra e água. Deste modo identificamos seus posicionamentos discursivos visíveis nas letras de suas

canções, a partir de um movimento coletivo e pioneiro criado, vivido e cantado em nome da defesa da pessoa humana, da cultura popular e da natureza.

A vida e obra dos irmãos Marques, mostram grande potencial de diálogo com a ciência geográfica e podem ser reconhecidas pelo engajamento e pela aptidão refinada de grande criatividade e capacidade de escuta, porquanto foram capazes de ouvir ambientes e as culturas do povo, mas, sobretudo de tocar as pessoas pelo “arte-fato” sonoro. Dércio Marques, fala a este respeito:

O desafio é fazer com que os meninos criem músicas sem palavras, somente com sons e sentimentos. Queremos despertar nesses meninos a capacidade de ouvir o silêncio e tirar algo dele. O silêncio nosso, dos sons do Cerrado em movimento: das águas, do vento, etc. Empreender uma luta contra a ditadura do som que vivemos hoje, conta o músico entusiasmado.¹⁴²

Poetas, escritores e cientistas alimentam a fala de Dércio Marques sobre o Cerrado, suas potencialidades e fragilidades. Diante de um cenário pouco animador, os irmãos Marques manifestaram sua crença na capacidade de tocar as pessoas pela arte, literatura e poesia nos projetos que desenvolveram junto às crianças e adolescentes ao longo de suas vidas.

O terceiro e último desdobramento proposto foi obtido nos capítulos finais ao analisarmos o conteúdo de parte do repertório cantado pelos irmãos Marques e compreendermos como as relações do homem com o meio e seus desdobramentos identitários e afetivos se apresentavam em suas coleções de canções. Neste sentido, compreendemos como a letra de uma música “canta” uma geografia, por meio de uma simbólica de territórios, espaços de natureza, lugares de cultura percorrem no/do/por meio do discurso contido em diferentes letras de suas obras. As análises foram constituídas com base em uma leitura geopoética do teor das letras pautada nas categorias paisagem e identidade.

Nas análises das obras estudadas, frente a um prisma geopoético, cremos ter podido entrever múltiplas faces das paisagens naturais e de suas

¹⁴² Também disponível em:

<http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=42&id=512> Acesso: Mai/ 2016.

relações com identidades. E também acreditamos que sobressaltamos uma baliza presente nessas criações musicais: a profunda compreensão dos artistas referente à inseparabilidade entre a terra, rios e seus habitantes, sejam, minerais, bichos, vegetais ou humanos. A força da identidade de homens e mulheres do campo e cidades foi se revelando com seus admiráveis corações brasileiros e latinos americanos.

Apreendemos como os habitantes se afeiçoam ao meio em que vivem, não só porque se amoldam a eles, mas porque criam e são criados em um tempo-espço. Seja em amplas chapadas, em estâncias com criação solta, ou em fundos de vales onde nossas raízes vivem e se reproduzem. Seja onde os povos fazem suas casas, lavouras, caminhos, ou seja, onde se afeiçoam as paisagens, águas e terras se sentido e compreendendo-se como pertencentes e como parte própria da natureza.

Os irmãos Marques revelaram em suas obras e projetos de vida, nos conteúdos e nos próprios princípios, uma transcrição da riqueza cultural desses povos. Com a profunda compreensão das paisagens dos Cerrados, Mata Atlântica ou Amazônia, Rios e seus habitantes, minerais, bichos, vegetais ou humanos revelaram a força da identidade de homens e mulheres do campo e cidades com seus admiráveis corações brasileiros. Apreenderam como os habitantes se afeiçoam ao meio que vivem, porque também se harmonizaram com eles. Seja em amplas chapadas, em estâncias com criação solta, ou em fundos de vales, onde nossas raízes vivem, os povos fazem e se afeiçoam às suas casas, lavouras e se sentem e compreendem-se como parte inseparável da natureza.

Por fim, a pesquisa realizada constata a visão dos irmãos Marques a respeito de homem e de mundo, percebidas por meio de seus posicionamentos discursivos desvendados nas letras de suas canções, nos quais o homem e a natureza estão cointegrados em um conjunto unitário de memórias e sentidos, que se autoproduzem e se autorreproduzem na cultura.

Com base nesta reflexão podemos dizer que replicamos as questões em diferentes momentos da investigação e assim trabalhamos o objetivo central desta investigação. Afora de novas trocas e grandes aprendizagens a pesquisa

pode ser mesmo que um novel “barulho” da terra e d’água. Assim como, para outros que se interessam pela temática e vierem a ler esta pesquisa, temos a esperança que mais pessoas saibam o que estes irmãos representam, e o quão contribuíram de forma adorável à cultura popular, às crianças e jovens, aos companheiros de ideais e à preservação das tradições latino-americanas. E que Doroty e Dércio Marques abençoem este trabalho e todos os envolvidos.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Lucimar Magalhães e PEREIRA, Bernadeth Maria. **Reflexões sobre arte-homem-natureza**: conceitos discutidos por Berger e Luckmann, a cultura popular e a obra musical de Dércio Marques. Disponível em: <http://www.pucminas.br/imagedb/proex/publicacao//PUB_ARQ_PUBLI20151001102417.pdf>. Acesso: set/2015

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. Martins Fontes, São Paulo 2002.

BARTHES, Roland (1995, p. 18-19). **Aula**. Editora Cultrix, São Paulo, 1995, p. 18-19.

BORGES, Maristela Correa. **Entre as Folias do São Francisco**. Tese de Doutorado em Geografia. Universidade Federal de Uberlândia. 2015

BATISTA, Elizabeth. **Entre a literatura e a imprensa: Percorso de Maria Archer no Brasil**. Tese de doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, 2007.

BOUVET, Rachel. **Como habitar o mundo de maneira geopoética?** Cadernos de Educação. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas 2012, 9-15. Disponível em: < <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/search/authors/view?firstName=Rachel&middleName=&lastName=Bouvet&affiliation=&country=BR> >. Acesso: mar/2015

BRAGA, Rhalf M.. **O espaço geográfico: um esforço de definição** na revista de Geografia da Universidade de São Paulo- GEOUSP - Espaço e Tempo, São Paulo, Nº 22, 2007, 65 - 72.

<https://doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geousp.2007.74066>

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Viver um tempo, habitar um espaço: a visita de um antropólogo à geografia**, 2006. IN: BRANDÃO, Carlos Rodrigues, **No Rancho Fundo: Espaços e tempos no mundo rural**. Uberlândia/MG: EDUFU, 2009.

<https://doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-7078-169-7>

BRANDÃO, Carlos Rodrigues., Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Uberlândia, em 2005. **A transcrição uma aula lecionada**, por Andréa Maria Narciso de Paula.

CAMPOS, Rui Ribeiro de. A geografia da semi-aridez nordestina e a MPB. **Sociedade & Natureza**, Universidade Federal de Uberlândia, nº 35 vol. 18: p. 169-209, dez. 2006. Disponível em: <file:///C:/Users/Lucimar/Downloads/9256-35414-1-PB.pdf >. Acesso: fev/2015

<https://doi.org/10.14393/SN-v18-2006-9256>

CAMPOS E TURATO. **Análise de conteúdo em pesquisas que utilizam metodologia clínico-qualitativa: aplicação e perspectiva**. Revista Latino-americana de Enfermagem. 2009, março-abril; 17 (2). Disponível em: <www.cielo.br/pdf/rlae/v17n2/PT_19>. Acesso: fev/2015

CARDOSO, Eduardo. Schiavone. A metrópole na linha do baixo: Itamar Assumpção e a geografia da cidade de São Paulo. **Espaço e Cultura** 25, 2009, 31-40. Apud PANITZ, Lucas Manassi. Geografia e música: uma introdução ao tema. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 30 de mayo de 2012, Vol. XVII, nº 978. Disponível em: <http://www.ub.es/geocrit/b3w-978.htm>. Acesso: jul/2015

CAREGNATO, Rita Catalina e MUTTI, Regina. Pesquisa qualitativa: análise de discurso *versus* análise de conteúdo. **Texto Contexto**. Enferm, Florianópolis, 2006 Out-Dez; 15(4): 679-84. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tce/v15n4/v15n4a17> Acesso: mai/2015

<https://doi.org/10.1590/S0104-07072006000400017>

CARNEY, George O. Geography of music: inventory and prospect. **Journal of Cultural Geography** 10, 1990, 35-48. <http://tinyurl.com/3buzyh5>. [20 de julho de 2011]. Apud PANITZ, Lucas Manassi. Geografia e música: uma introdução ao tema. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 30 de mayo de 2012, Vol. XVII, nº 978. <http://www.ub.es/geocrit/b3w-978.htm>.

CARNEY, George O. Music geography. **Journal of Cultural Geography** 18, 1998, 1-10. Apud PANITZ, Lucas Manassi. Geografia e música: uma introdução ao tema. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 30 de mayo de 2012, Vol. XVII, nº 978. Disponível em: <http://www.ub.es/geocrit/b3w-978.htm>. Acesso: mai/2015

CASTRO, Daniel. **Heitor Villa-Lobos: a espacialidade na alma brasileira**. Dissertação de mestrado dirigida por Roberto Lobato Correa. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

CASTRO, Daniel de. Geografia e música: a dupla face de uma relação. **Espaço e Cultura** 26, p.7-18, Jul/Dez, 2009. Apud PANITZ, Lucas Manassi. Geografia e música: uma introdução ao tema. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 30 de mayo de 2012, Vol. XVII, nº 978. Disponível em:

<<http://www.ub.es/geocrit/b3w-978.htm>>. Acesso: mai/2015.

<https://doi.org/10.12957/espacoecultura.2009.3551>

CHAUÍ, Marilena. Brasil, **Mito Fundador e Sociedade Autoritária**. São Paulo: Fund.Perseu Abramo, 2000.

CLAVAL, Paul. **Contribuições de Claval à geografia brasileira**. Apud Kozel, Sousa, 2013 KOZEL, S. e SOUSA, L. 2013, 39-52. IN: *É geografia, é Paul Claval*. Org. Maria Geralda de Almeida, Tadeu Alencar Arrais. – Goiânia: FUNAPE, 2013.

CLAVAL, Paul. **A natureza e o objetivo da geografia política**. IN: *É geografia, é Paul Claval*. Org. Maria Geralda de Almeida, Tadeu Alencar Arrais. – Goiânia: FUNAPE, 2013, 74-91.

CLAVAL, Paul. **O Território na Transição da Pós Modernidade**. IN: *É geografia, é Paul Claval*. Org. Maria Geralda de Almeida, Tadeu Alencar Arrais. – Goiânia: FUNAPE, 2013, 122-143.

CORRÊA, Roberto Lobato. **Geografia, literatura e música popular uma bibliografia**. Espaço e Cultura, n. 6, p. 59-65, 2012.

CURBELO, S.A. e FARAGE, E. V. Espanofilia: Arquitectura y Vida en Puerto Rico, 1900 – 1950. San Juan, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 1998.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra: natureza da realidade geográfica**; tradução Werter Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011, 173 p.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix Mil Planaltos – Capitalismo e Esquizofrenia 2. Assírio & Alvim, Lisboa, 2007

DESMONDE, Willian. **A filosofia e os outros: modos de ser e do pensar**. Tradução de José Carlos Aguiar de Souza. Coleção Filosofia. São Paulo: Loyola. 2000.

DIFEL. **Espaço e Lugar – a Perspectiva da Experiência**. 1983, São Paulo, página 3, no começo da introdução.

DOZENA, Alessandro. **As territorialidades do Samba na Cidade de São Paulo**. Tese de doutorado, Departamento de Geografia da Universidade de São Paulo. 2009.

DUNCAN, James. The superorganic in American cultural geography. **Annals of the Association of American Geographers** 1980, 181-198. Apud PANITZ, Lucas Manassi. Geografia e música: uma introdução ao tema. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 30 de mayo de 2012, Vol. XVII, nº 978. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-978.htm>>. Acesso: mai/2015

<https://doi.org/10.1111/j.1467-8306.1980.tb01306.x>

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro: **Secretaria das Culturas**, 2001. Apud PANITZ, Lucas Manassi. Geografia e música: uma introdução ao tema. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 30 de mayo de 2012, Vol. XVII, nº 978. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-978.htm>>. Acesso: mai/2015

FERNANDES, Glaucio Vieira. Reterritorialização da cultura sertaneja em Luiz Gonzaga. **Cadernos de Cultura e Ciência**. Volume 3, n. 1. Universidade Regional do Cariri, 2009.

FERRETTI, Mundicarno Maria Rocha. **Na batida do baião, no balanço do forró: a música de Zé Dantas e Luiz Gonzaga**. 1983. 252 f. Diss. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) UFRN, 1983.

GIRONCOURT, Georges. Recherches de Géographie musicale dans le Sud Tunisien. **La Géographie**, v. LXXL, n. 6, 1939, 65-74. KONG, 1995. IN PANITZ, Lucas Manassi. Geografia e música: uma introdução ao tema. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 30 de mayo de 2012, Vol. XVII, nº 978. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-978.htm>>. Acesso: mai/2015

GHEROVICI, Patrícia. **A Síndrome de Porto Rico**. Editora Outro Press, LLC. 2003. 296p.

GHEROVICI, Patricia, (2003). **The Puerto Rican Syndrome**. New York, Ny: Other Press. 320 pp. Caribbean Studies, vol. 41, núm. 2, julio-diciembre, 2013, pp. 305-307. Instituto de Estudios del Caribe. San Juan, Puerto Rico. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39230911024>. Acesso: jun/2014.

<https://doi.org/10.1353/crb.2013.0037>

GODELIER, 1992. IN: RAIBAUD, Yves. **Comment la musique vient aux territoires**. Bourdeaux: MSHA, 2008.p.3. Apud PANITZ, Lucas Manassi. Geografia e música: uma introdução ao tema. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 30 de mayo de 2012, Vol. XVII, nº 978. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-978.htm>>. Acesso: jun/2014.

GODOY, Arilda Schmidt. **Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades**. RAE – *Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63, 1995.

<https://doi.org/10.1590/S0034-75901995000200008>

GORÉ, Olivier. *L'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne*. Thèse de doctorat dirigé par Jean Pihan. Rennes: Université de Rennes, 2004. 421p. <<http://tinyurl.com/3cl4fux>>. [20 de julho de 2011]. Apud PANITZ, Lucas Manassi. **Geografia e música: uma introdução ao tema**. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 30 de mayo de 2012, Vol. XVII, nº 978. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-978.htm>>. Acesso: jun/2014.

HEIDEGGER, Martin. El arte y el espacio. *Revista Eco*. Bogotá. Tomo 122, junho de 1970, p. 114. Tradução para o espanhol de Tulia de Dross. Apud BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Viver um tempo, habitar um espaço: a visita de um antropólogo à geografia, 2006. IN: BRANDÃO, Carlos Rodrigues, **No Rancho Fundo: Espaços e tempos no mundo rural**. Uberlândia/MG: EDUFU, 2009. 244 p.

KEARNEY, Daithí. **Crossing the River: Exploring the Geography of Irish Traditional Music**. In *Journal of the Society* 2008. <<http://tinyurl.com/3g45y8g>>. Apud PANITZ, Lucas Manassi. Geografia e música: uma introdução ao tema. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 30 de mayo de 2012, Vol. XVII, nº 978. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-978.htm>>. Acesso: jun/2014.

KONG, Lily. Popular music in geographical analyses. *Progress in Human Geography* 19, 1995, 183-183. Disponível em: <<http://profile.nus.edu.sg/fass/geokongl/pihg19.pdf>>. Acesso: jun/2014.

Apud PANITZ, Lucas Manassi. **Geografia e música: uma introdução ao tema**. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 30 de mayo de 2012, Vol. XVII, nº 978. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-978.htm>>. Acesso: jun/2014.

<https://doi.org/10.1177/030913259501900202>

KOZEL, Salete. Geopoética das paisagens: olhar, sentir e ouvir a “natureza”. In: **Caderno de Geografia**, v.22, n.37, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/geografia/article/view/3418>> Acesso: jan/2016

KHOURI, Mauro M. El. **RIZOMA E EDUCAÇÃO: Contribuições de Deleuze e Guattari, Anais de trabalhos completos - XV ENCONTRO NACIONAL DA ABRAPSO. Maceió. 2009.** Disponível em: <http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/images/Anais_XVENABRAPSO/198.%20rizoma%20e%20educa%C7%C3o.pdf> Acesso em mai/2015.

LASWELL Apud.MORAES, Roque. **Análise de Conteúdo.** Revista Educação. Porto Alegre. N. 37. Março 1999. Disponível em: <http://cliente.argom.com.br/~mgos/analise_de_conteudo_moraes.html> Acesso: fev/2016

LECLAIR, Madeleine. Journal de la Société des océanistes. Vol. 100. N. 1. P. 248-249. 1995. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/jso_0300-953x_1995_num_100_1_1971_t1_0248_0000_2> Acesso: fev/2016.

LEYSHON, Andrew. MATLESS, David. REVILL, George. **The place of music.** New York: Guilford Press, 1998. Apud PANITZ, Lucas Manassi. Geografia e música: uma introdução ao tema. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 30 de mayo de 2012, Vol. XVII, nº 978. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-978.htm>>. Acesso: jun/2014.

LÉVY, Jacques. **Le tournant géographique.** Paris: Belin, 1999. Apud PANITZ, Lucas Manassi. Geografia e música: uma introdução ao tema. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 30 de mayo de 2012, Vol. XVII, nº 978. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-978.htm>>. Acesso: jun/2014.

LIMA, M. A. D. S. **Análise de conteúdo: estudo e aplicação.** Rev Logos 1993; (1): 53-58

LIMA, Marcelino. **Galeria do Sr. Brasil entroniza Dercio Marques (MG) ao lado de músicos notáveis como Noel Rosa e Tom Jobim Barulho.** D'água -857, 2016. Disponível em: <<https://barulhodeagua.com/2016/04/14/857-galeria-do-sr-brasil-entroniza-dercio-marques-mg-ao-lado-de-musicos-notaveis-como-noel-rosa-e-tom-jobim/#more-7984>>. Acesso em abr/2016

LÍNGUA BRASIL. Não tropece na língua. Instituto Euclides da Cunha. 2011. Disponível em:<<http://www.linguabrasil.com.br/nao-tropece-detail.php?id=111>> Acesso: mai/2016.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A arte como encantaria da linguagem. São Paulo:** Escrituras Editora, 2008. Apud KOZEL, Salette, Sousa Lucilely de. Contribuições de Paul Claval à geografia brasileira. IN: É geografia, é Paul Claval. Org. Maria Geralda de Almeida, Tadeu Alencar Arrais. – Goiânia: FUNAPE, 2013

MAIA, Maria Izabel Cardoso. Os sentidos do espaço na estética musical. In: *Territorial - Caderno Eletrônico de Textos*, Vol.3, n.5, 20 de setembro de 2013.

MARIANO, Neuza de Fátima. Sobre as águas do rio Tietê a Festa do Divino em Laras-SP. Cadernos CERU – Centro de Estudos Rurais e Urbanos, v. 24, n. 1. 2013 Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/68595/71113>> Acesso: fev/2016.

MARINHO, Samarone Carvalho. **Um homem, um lugar:** geografia da vida e perspectiva ontológica. Tese de doutorado. Departamento de Geografia da USP. São Paulo, 2010

MARQUES, Dércio. **Espelho D'Água.** Independente.1999. 1 CD.

MARQUES, Dércio. **Terra, Vento e Caminho.** Marcus Pereira.1978. 1 disco de vinil.

MARQUES, Doroty. **Semente.** Marcus Pereira. 1979. 1 disco de vinil.

_____. **Erva Cidreira.** Marcus Pereira. 1980. 1 disco de vinil

_____. **Criança Faz Arte.** Independente. 1984. 1 disco de vinil

MELLO, João Baptista Ferreira de. Geografia Humanística: A Perspectiva da Experiência Viva e Uma Crítica Radical ao Positivismo. **Revista Brasileira de Geografia.** Rio de Janeiro, v. 52, n. 4 p. 91-115, 1990.

MELLO, João Baptista Ferreira de. Símbolos dos lugares, dos espaços e dos deslugares. **Espaço e Cultura**, UERJ, RJ, Edição Comemorativa, p. 167-174, 2008.

MESQUITA, Zilá. A geografia social na música do Prata. **Espaço e Cultura.** 3, 1997, 33-41. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-978.htm>>. Acesso: jun/2014.

MINAYO, M.C.S. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. São Paulo (SP). HUCITEC, 1993

MORAES, Roque. **Análise de Conteúdo**. Revista Educação. Porto Alegre. N. 37. Março 1999.

MORALES, L. A. **A Feira de São Cristóvão: um estudo de identidade regional**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993, p. 143.

MOREIRA, Rui. **Pensar e ser em Geografia**. São Paulo: Contexto, 2007.

MORIN, Edgar. Cultura de Massas no Século XX: O espírito do tempo – Neurose. 9 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

NASH, Peter. CARNEY, George. The seven themes of music geography. **Canadian Geographer** **40**, 1996, 69-74. Disponível em: <<http://tinyurl.com/3qbz5ac>>. Acesso: jul/2011. Apud PANITZ, Lucas Manassi. Geografia e música: uma introdução ao tema. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 30 de mayo de 2012, Vol. XVII, nº 978. <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-978.htm>>.

NETA, Maria Amélia Vilanova. **A dimensão espacial do movimento mangue e a construção de uma identidade territorial**: visões sobre o urbano e os locais de moradia. Terr@ Plural, Ponta Grossa, 1(2):29-40, ago.-dez., 2007.

NICOLESCU, B. **O Manifesto da Transdisciplinaridade**. São Paulo: Triom, 1999.

PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma geografia da música**: as representações do espaço geográfico na música popular platina. Dissertação de Mestrado dirigida por Álvaro Luiz Heidrich. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. 200p. Disponível em: <<http://tinyurl.com/4ycfdmz>>. Acesso: nov/2014.

PANITZ, Lucas Manassi. Geografia e música: uma introdução ao tema. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 30 de mayo de **2012a**, Vol. XVII, nº 978. [Serie documental de *Geo Crítica. Cuadernos Críticos de Geografía Humana*] [ISSN 1138-9796]. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-978.htm>> Acesso em dez/2014.

PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma geografia da música: um panorama mundial e vinte anos de pesquisas no Brasil**. Para Onde?. Volume 6, Número 2, p. 110, jul./dez. **2012b**. Instituto de Geociências, Programa de Pós- Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/paraonde/article/view/36474/23889>> Acesso: jan/2015

<https://doi.org/10.22456/1982-0003.36474>

PEREIRA, Marcus. **Texto Contracapa**. 1979. Apud. MARQUES, Doroty. Semente. Marcus Pereira. 1979. 1 disco de vinil.

QUEIRÓZ, A. 1948. **Pouso Alegre: origem da cidade e a história de sua imprensa**, Imprensa Oficial, Belo Horizonte.

RAIBAUD, Yves (dir). **Comment la musique vient aux territoires**. Bourdeaux: MSHA, 2008. Apud PANITZ, Lucas Manassi. Geografia e música: uma introdução ao tema. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 30 de mayo de 2012, Vol. XVII, nº 978. Disponível em:<<http://www.ub.es/geocrit/b3w-978.htm>> Acesso: jan/2015.

RANCO, Sérgio. **O domínio público no direito autoral brasileiro. Uma obra em domínio público**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2011, p.2. Disponível em: <<https://www.meudireitoautoral.com/quando-uma-obra-vira-dominio-publico/>> Acesso: jun/2015.

REIMER, Mark U. Preciosa: O Povo, História e Música de Porto Rico. Christopher Newport University. **Anais da Conferência da Consciência Global International Society**, em San Juan, Puerto Rico. Maio de 2010.

RELPH, E. Place and placelessness. London: Pion, 1976. IN: FERREIRA DE MELLO. João Batista. Símbolos dos Lugares, dos Espaços e dos “deslugares”. **Espaço e Cultura**, UERJ, RJ, Edição Comemorativa, p. 167-174, 1993-2008.

REVISTA CAROS AMIGOS. **Série Compositores - 31 - Dércio Marques**. Por: Adalberto Carvalho Pinto e Eduardo M. M. Silveira. Revisão: Maria do Carmo da Gama Nogueira. Disponível em: 2000. <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/musicabrasil/conversations/messages/2476>>. Acesso: abr/2016

RIBEIRO, M. A. Bené Fonteles: **um artista em defesa do “inteiro ambiente”**. Rev. UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.2, p. 164-169, jul/dez. 2013. Disponível em: <http://www.catalogodasartes.com.br/Detalhar_Biografia_Artista.asp>. Acesso em: fev/2016

<https://doi.org/10.35699/2316-770X.2013.2695>

RIBEIRO DE CAMPOS, Rui. **A geografia da semi-aridez nordestina e a MPB.** Sociedade & Natureza, Universidade Federal de Uberlândia, nº 35 vol. 18: p. 169-209, dez. 2006.

<https://doi.org/10.14393/SN-v18-2006-9256>

ROCA, Zoran & OLIVEIRA, José António. **A paisagem como elemento da identidade e recurso para o desenvolvimento.** Disponível em: <http://www.apgeo.pt/files/docs/CD_X_Coloquio_Iberico_Geografia/pdfs/019.pdf>. Acesso: mar/2016.

ROMAGNAN, Jean-Marie. **La musique: un nouveau terrain pour les géographes.** Géographie et cultures 36, 2000, 107-126.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas.** 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço:** Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 4. ed. 2006.

SANTOS, Milton. **A urbanização desigual.** Vozes, Petrópolis, 1982, 2ªed.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização - do pensamento único à consciência universal.** São Paulo: Record, 2000.

SCHMITT, M. A. **O rádio na formação musical.** Porto Alegre, 2004. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/6781/000446897.pdf?sequence=1>> Acesso em mar/2015.

SILVA, Telma Domingues da. **Pouso Alegre do Mandu.** Revista REUNI. Disponível em: <http://reuni.univas.edu.br/Edicoes/201012/PDF/Pouso_Alegre>. Acesso: fev/2016

SOUZA, Marquessuel Dantas. **Geografia, Literatura e Música:** O Simbolismo Geográfico na Arte. Revista de Geografia (UFPE) V. 30, No. 1, 2013

STEENBOCK, Paulo Roberto. **O Hino Nacional Brasileiro e suas Possibilidades Discursivas nas Linguagens Escrita e Visual.** Dissertação de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE. 2012. Disponível em: <http://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/dissertacoes_2012/_Dissertacao_Paulo.pdf> Acesso: Abr/2015

SUERTEGARAY, D. M. A. **Espaço geográfico uno e múltiplo.** Scripta Nova - Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona - ISSN: 1138-9788. Depósito Legal: B. 21.741-98 - Nº 93, 15 de julio de 2001. Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit/sn-93.htm>> Acesso: nov/2015

TRONCARELLI, Maria Cristina. **O povo Yudja**. In Tawaiku Juruna et al. Atxua Seha = Nutrição. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG: Literaterras, 2012. Disponível em: <[http://projetoXingu.unifesp.br/cms/media/OSDownloads/1421063087_Atdua %20seha%20-%20Yudja.pdf](http://projetoXingu.unifesp.br/cms/media/OSDownloads/1421063087_Atdua%20seha%20-%20Yudja.pdf)>. Acesso: fev/2016.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

TUAN, Yi-Fu. **Space and Place. The Perspective of Experience**. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2003.

VASCONCELOS, Eduardo Mourão. **Complexidade e pesquisa interdisciplinar: epistemologia e metodologia operativa**. Petrópolis: Vozes, 2002.

VALIENTE, Silvia. **Discursos de Identidad Territorial según el Cancionero Folklórico**. ACME: An International E-Journal for Critical Geographies, v. 8, n. 1, p. 46-68, 2009.

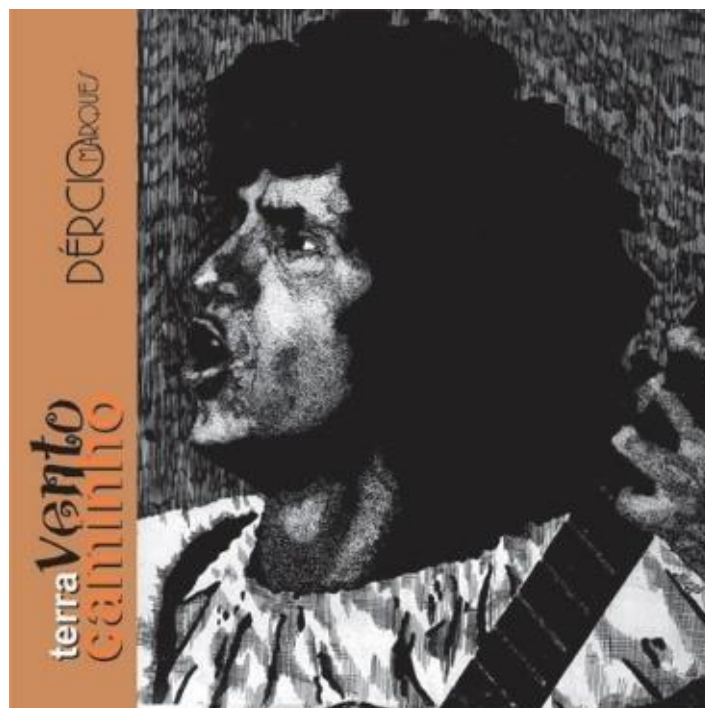
VIVONI FARAGE, Enrique e ÁLVAREZ CURBELO, Sylvia. **Hispanofilia: Arquitectura y Vida en Puerto Rico, 1900-1950**. San Juan, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 1998. Page 258. Disponível em: <www.puxminas.br/imagede/proex/publicacao//PUB_ARQ_PUBLI20151001102417.pdf>. Acesso em mar/2015.

WHITE, Kenneth. Lecture de Laperouse. In: **Cahiers de Géopoétique** n.1, automne 1989. Traduzido por Marcia Marques Disponível em: <<http://institut-geopoetique.org/pt/apresentacao-do-instituto>>. Acesso em dez/2015

<https://doi.org/10.1515/9782760542662-002>

APÊNDICE

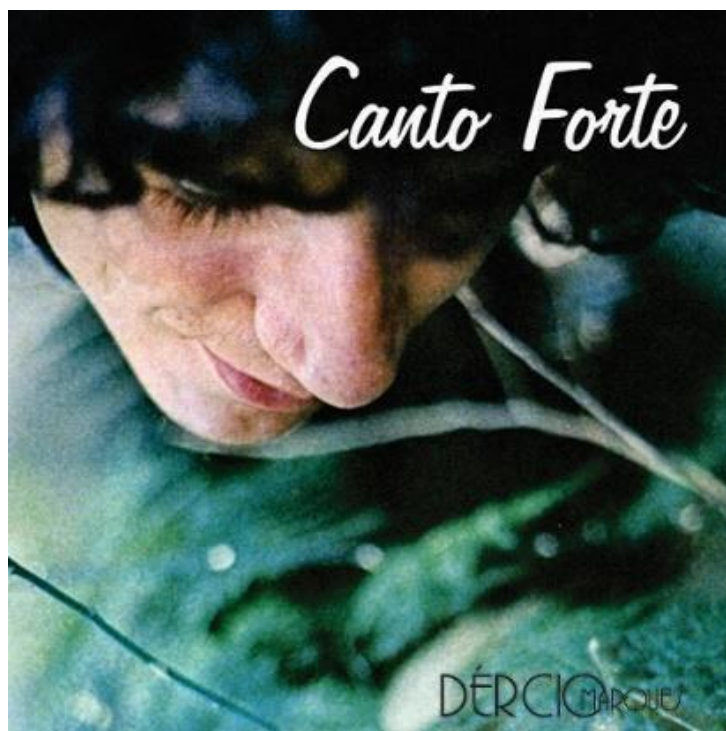
DISCOGRAFIA DE DOROTY E DERCIO MARQUES



Álbum	Ano	Gravadora	Faixas
TERRA VENTO CAMINHO DÉRCIO MARQUES	1977	Marcus Pereira	01 Tributo (Volta em Si)
			02 Sexta-feira
			03 Le Tengo Rabia al Silencio
			04 Gloria de Sá
			05 O Menino (El Niño)
			06 As Curvas do Rio
			07 Malambo - dança crioula
			08 Folia do Divino Espírito Santo
			09 Aquíén no Justifica
			10 Árvore



Álbum	Ano	Gravadora	Faixas
SEMENTE DOROTY MARQUES	1978	Marcus Pereira	01 Canção Cansada
			02 João Semente
			03 Eterno Como Areia
			04 Vento Vadio
			05 Caminhada (Minha Historia)
			06 Lamento Barincano
			07 Giramundo
			08 - João Semente
			09 Mourão de Cerca
			10 - Não Mande a Geada Não
			11 Tonta
			12 Salário Nânico
			13 Estrêla Do Norte



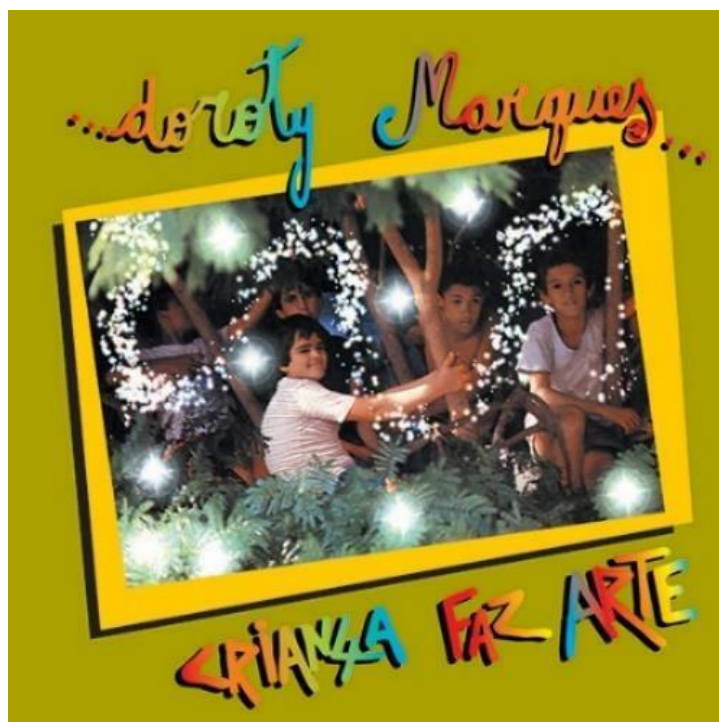
Álbum	Ano	Gravadora	Faixas
CANTO FORTE / CORO DA PRIMAVERA DÉRCIO MARQUES	1979	Copacabana	01 Raso de luz Ouvir
			02 Era uma vez Ouvir
			03 Cantiga de embalar Ouvir
			04 Que força é essa Ouvir
			05 Acontecer Ouvir
			06 Companheiro (Tonta) Ouvir
			07 Pobre do cantor Ouvir
			08 Decisão Ouvir
			09 Leito do Gavião Ouvir
			10 Arrumação Ouvir
			11 Natureza Ouvir
			12 Relvas Ouvir
			13 Sabiá Ouvir
			14 Vim de longe Ouvir



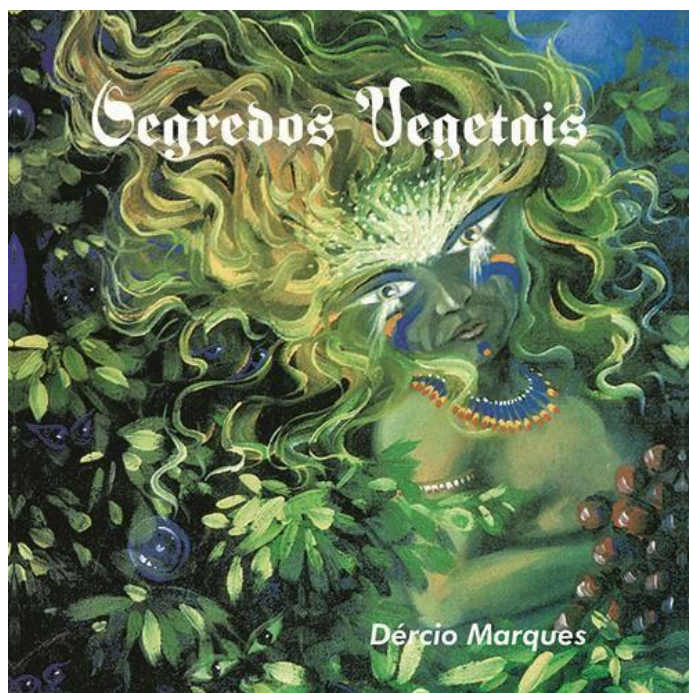
Álbum	Ano	Gravadora	Faixas
ERVA CIDREIRA DOROTY MARQUES	1980	Marcus Pereira	1 Arreuni
			2 Mineirinha
			3 Lua sertaneja
			4 Umbuzeiro
			5 Cavalo cansado
			6 As flores do meu jardim
			7 Inté as porteiras do céu
			8 Parcelada
			9 Vim de longe
			10 Pequeninina



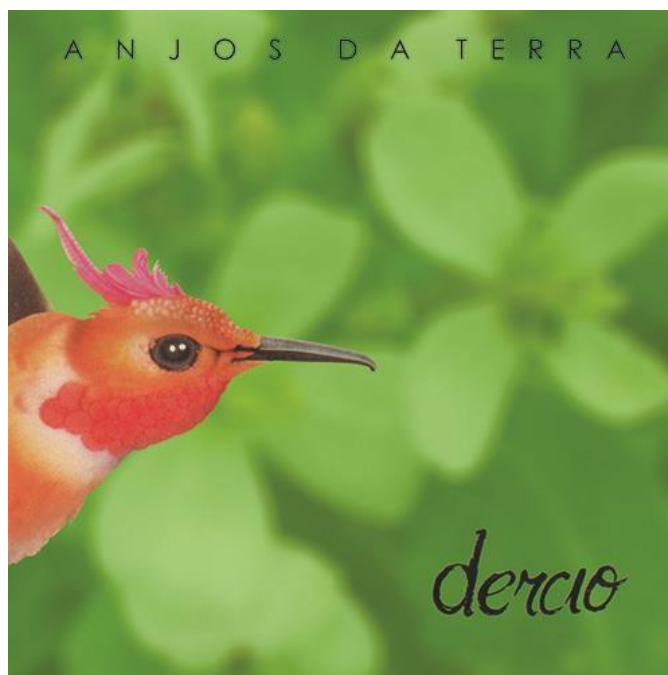
Álbum	Ano	Gravadora	Faixas
FULEJO DÉRCIO MARQUES	1983 (Obs: Músicas Mourão de Cerca e Certeza Enluarada não estão no vinil).	Independente	01 Mourão de cerca
			02 Certeza enluarada
			03 Riacho de Areia
			04 Serra da boa esperança
			05 Você vai gostar (Casinha branca)
			06 Ranchinho brasileiro (Brasil sinfonia)
			07 Lua sertaneja
			08 Flores do vale
			09 Disco voador
			10 Namorada do cangaço
			11 Fulejo
			12 Malambo
			13 O pinhão na amarração (Canto de amarração)
			14 Cantiga da serra
			15 Brasil caboclo



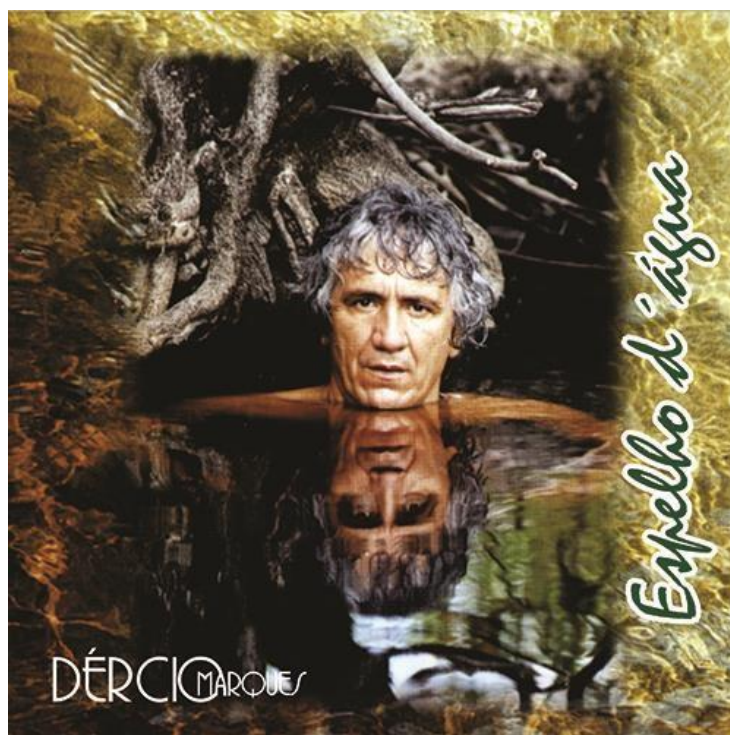
Álbum	Ano	Gravadora	Faixas
CRIANÇA FAZ ARTE DOROTY MARQUES & DÉRCIO MARQUES	1984	Independente	01 Tema do cantor
			02 Tema do namoro
			03 Pastorinha
			04 Tema do Bicho Froxo
			05 Lamento do Vaqueiro
			06 Miquelina
			07 Tema do Papa-Figo
			08 Janaina
			09 Urro... Urro...
			10 Boi Encantado
			11 Boi de janeiro
			12 Era uma vez
			13 Fundo da mata
			14 Taparary
			15 Cantigas de brincar
			16 Pega-Pega
			17 Lagartixa



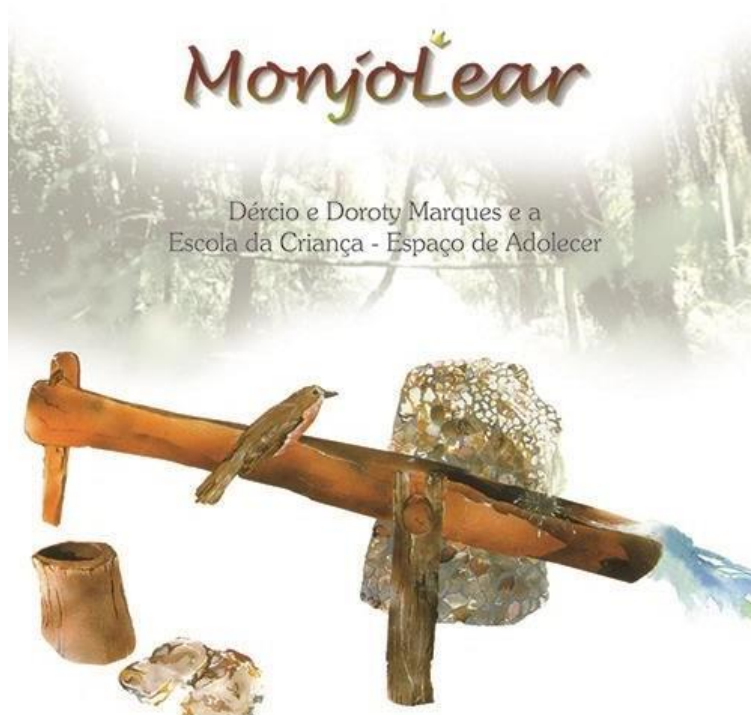
Álbum	Ano	Gravadora	Faixas
SEGREDOS VEGETAIS DÉRCIO MARQUES	1986	Girassol	01 Tema da flor da noite [Segredos]
			02 Tema do Canindé
			03 Tema do milho
			04 Palhas de milho
			05 Lambada de serpente
			06 Avati-Deus do milho e das flores
			07 Amarela flor do dia
			08 Tema dos segredos
			09 Campo branco
			10 Natureza oculta - Arco-íris
			11 Bela pessoa
			12 Segredos vegetais
			13 Umbela de Umbelas I
			14 Umbela de Umbelas II
			15 Tema das ervas
			16 Circo das ilusões
			17 Tirana [Salamanca do Jarau]
			18 Marianinha
			19 Segredos vegetais II
			20 Vão noturno
			21 Jojobaleia
			22 Cantiga de ninar Arícia
			23 Tema dos meninos de volta ao mar
			24 Concerto de arames e pássaros [Passaramedonho]
			25 Tema da Jurema I
			26 Peleja do sisal
			27 Canto do ipês amarelos



Álbum	Ano	Gravadora	Faixas
ANJOS DA TERRA DÉRCIO MARQUES	1990	Independente	01 Circo da greve
			02 Cantiga pra te levar
			03 Leilão de jardim
			04 Ser criança / Maravilha maravilha
			05 Namoro
			06 A língua do nhem
			07 Era uma vez
			08 Largatixa
			09 Ser criança II e maravilha maravilha
			10 Leilão de jardim II
			11 Girabelinhas
			12 Razinhas blues
			13 Cantiga pra te levar
			14 Brisa
			15 Os carneirinhos
			16 O circo da greve
			17 O menino e mar inst
			18 O menino e o mar vox
			19 Canção de ninar
			20 Colar de carolina
			21 Maravilha maravilha III / Cuitelinho
			22 Canção de ninar
			23 Sinal de sos amazonica



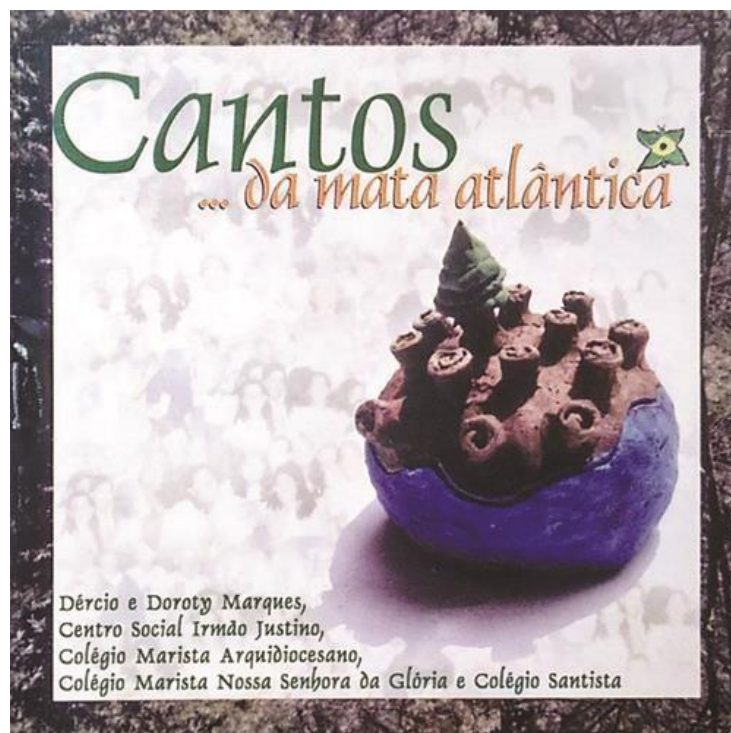
Álbum	Ano	Gravadora	Faixas
ESPELHO D'ÁGUA DÉRCIO MARQUES	1993	Independente	01 Ponto de Oxum
			02 Feito borboleta
			03 Mandú (Riachinho Mandú)
			04 Espelho de água
			05 N Águay
			06 O canto das águas serenas
			07 Estrelas d água
			08 Onde navega o ser
			09 Água
			10 Rio-mar (Rio Amazonas)
			11 Salvem a Chapada Diamantina
			12 Ju Paraná (Trecho)
			13 Sete penas de Imyra
			14 Aamamata na kaukauaro
			15 Origens (Rio Paraíba)
			16 Riacho de areia (Rio Jequitinhonha)
			17 Anel
			18 Berço de todos os azuis
			19 Dá-me cá os braços teus
			20 O menino e o mar
			21 Ventos do norte
			22 Remos e rumos (Rio São Francisco)
			23 Ponto de Oxum
			24 Trecho de águas serenas
			25 (Agradável) Porta da misericórdia



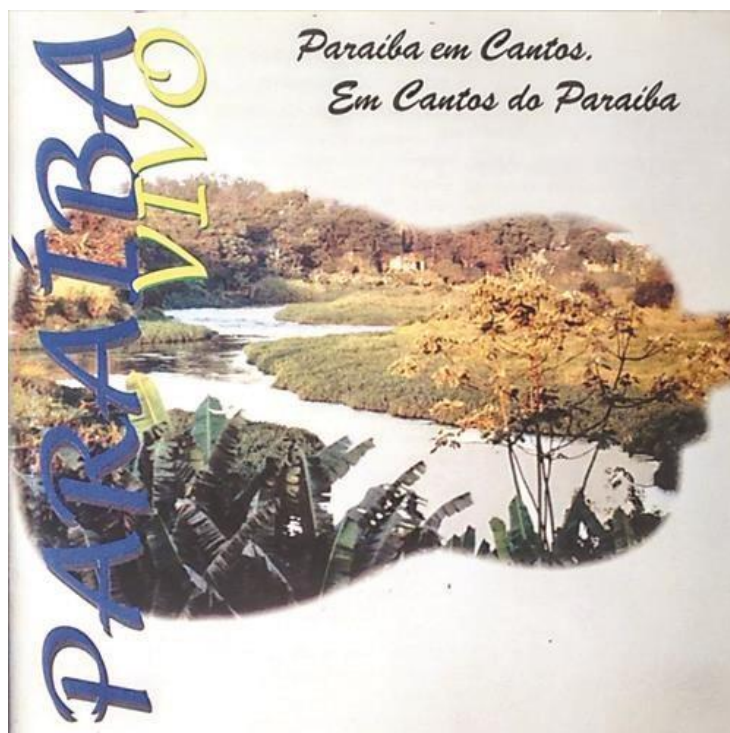
Álbum	Ano	Gravadora	Faixas
MONJOLEAR DOROTY MARQUES & DÉRCIO MARQUES	1996	Independente	01 Meninos / Sabiá laranjeira
			02 Duerme negrito / Cantiga de ninar
			03 Projeto beija-flor
			04 Os carneirinhos
			05 Bem-te-vi / Passarinho de amor
			06 Fazenda maluquinha / Era uma vez
			07 Batuque dos meninos do cerrado
			08 Formiguinha
			09 Rap do Cerrado
			10 Rap do adolecer
			11 Não jogue lixo no chão
			12 Congo (Tá caindo fulô)
			13 Dois cantos de caiapó
			14 Embola embola
			15 Ciranda
			16 Ser criança
			17 Os carneirinhos
			18 Tributo a um casarão
			19 Folia de reis
			20 Monjolear (A poesia do Monjolo)
			21 Meninos II / Sabiá laranjeira
			22 Cânticos (Vozes) / Recolher



Álbum	Ano	Gravadora	Faixas
CANTIGAS DE ABRAÇAR DÉRCIO MARQUES	1998	Independente	01 Por que não me vês
			02 Cantada
			03 Barbyton
			04 Ou... me ensine
			05 Esperança passarim
			06 Cânticos
			07 Cânticos
			08 Madre Luna
			09 Ciranda lunar
			10 Minas da lua
			11 As manhãs
			12 Como o pão nasce do trigo
			13 Pequeninina
			14 História do Cavaleiro Sertanejo e a Princesa do Clarear
			15 Anjos da terra
			16 Retinas
			17 Além de Olinda
			18 Peleja do sizal
			19 Canção da vida
			20 Santo Reis
			21 Folia de Baependi
			22 Arreuni
			23 Aboio



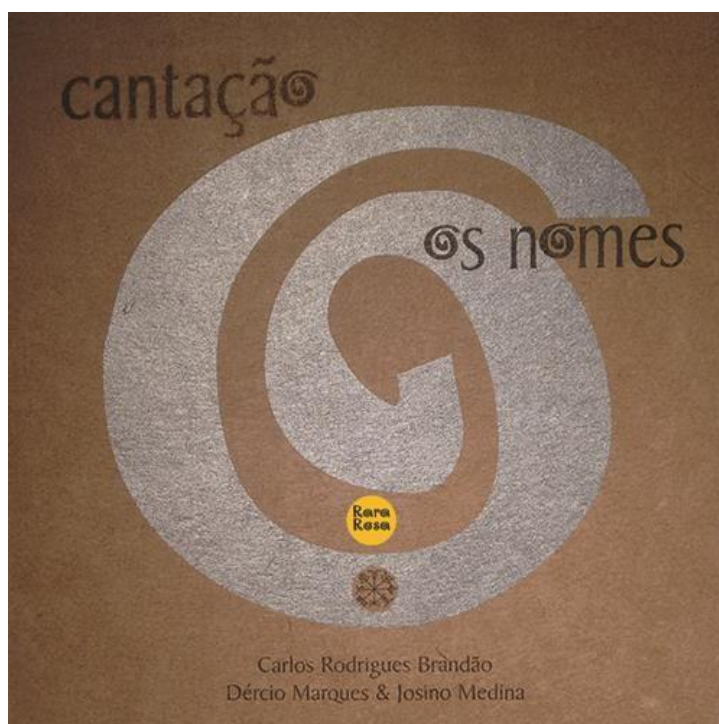
Álbum	Ano	Gravadora	Faixas
CANTOS DA MATA ATLÂNTICA DOROTY MARQUES & DÉRCIO MARQUES	1999	Independente	01 Orelha de Pau
			02 Mata Atlântica
			03 Ave Maria do Mato
			04 Matança
			05 Os Grilos são Astros
			06 Sons da Mata
			07 Beira-Mar, Beira de Rio
			08 Sem Graça Não Tem Graça
			09 S.O.S. Atlântica
			10 Encanto Caiçara
			11 De Mar em Mar
			12 Sempre Viva
			13 Pocinho dos Cristais
			14 Manacá da Serra
			15 Chia, Pia, Canto Agora
			16 Bicho do Mato
			17 O Homem Arvoredo
			18 Aguariana
			19 Não Jogue Lixo no Chão
			20 Bate na Madeira
			21 Depende de Nós
			22 Tema da Juréia
			23 Da Cor da Brasa



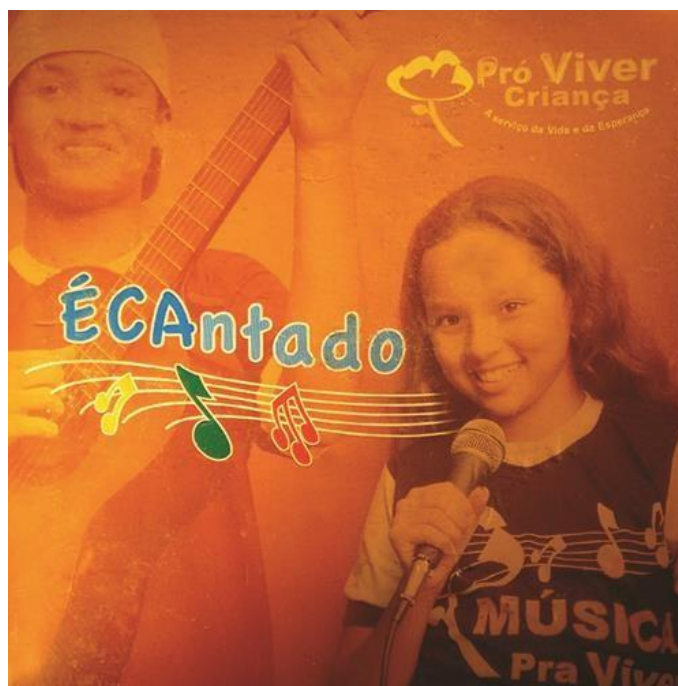
Álbum	Ano	Gravadora	Faixas
PARAÍBA VIVO DOROTY MARQUES	2000	Independente	1 Água é vida
			2 Cantiga do Paraitinga
			3 Cantiga do Paraibuna
			4 Árvores e flores do Paraíba
			5 Rio menino
			6 Aves
			7 Filho da gota
			8 Alfa apagada
			9 Origens
			10 Lambari rio abaixo
			11 Meninos
			12 Caminhos de um vale triste
			13 Escorrega no barranco
			14 Lavadeiras do Paraíba



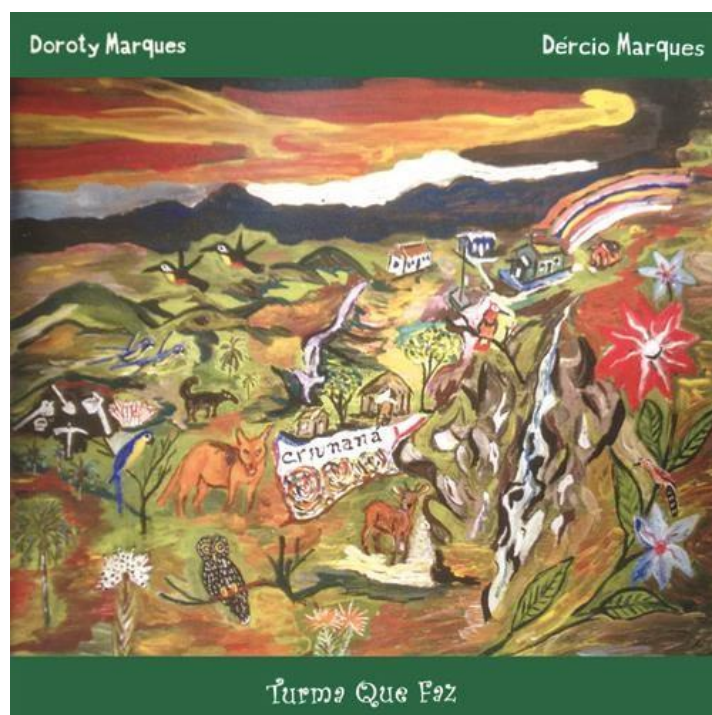
Álbum	Ano	Gravadora	Faixas
FOLIAS DO BRASIL DÉRCIO MARQUES	2000	Independente	01 Saída dos Cavaleiros
			02 Cantilena de Lua Cheia
			03 Cantiga de Acalentar o Menino
			04 Terno de São Benedito
			05 Folia do Bem Querer
			06 Reizada
			07 Folia do Divino Espírito Santo
			08 Noite de Santo Reis
			09 Louvor a Santo Reis
			10 Folia de Baependi
			11 Reizado à São José
			12 Terno de Nossa Senhora do Rosário
			13 Folia dos Duartes
			14 Beijai o Menino
			15 Folia dos Santos Reis
			16 Folia de Reis de Valente
			17 As estrelinhas lá do céu
			18 Folia Pena Branca
			19 Cântico ao Menino
			20 Folia do divino de Ubatuba
			21 Folia de Patos de Minas
			22 Santo Reis
			23 Viva o Povo Brasileiro - Encontro das Bandeiras
			24 A Retirada
			25 Saída dos Cavaleiros - Despedida do Divino



Álbum	Ano	Gravadora	Faixas
CANTAÇÃO OS NOMES DÉRCIO MARQUES & JOSINO MEDINA CARLOS BRANDÃO	2008	Independente	01 Ricardo Viola e São Francisco Franciscano
			02 Homero e Jorge Luiz Borges
			03 Moacir Laterza e Tonho Cijo
			04 Abelardo
			05 O Quixote
			06 Marco Pólo e Ulisses
			07 Gramani
			08 Heráclito
			09 Tobias e Zeca Afonso
			10 Vizinhança de Manoel de Barros
			11 Maria Antônia, Os Reis Magos e Bastião Bento
			12 Manoelzão
			13 Woodworth
			14 Odilon
			15 Dito
			16 Agenor
			17 Lira Marques
			18 Adélia Prado
			19 Marcolino



Álbum	Ano	Gravadora	Faixas
<p>ÉCANTADO</p> <p>DÉRCIO MARQUES & CORAL PRÓ-VIVER</p>	2008	Independente	01 Boi Verde
			02 Ser criança é...
			03 Tira a canga do Boi
			04 Feito Borboleta
			05 Semear
			06 Vaca estrela, boi fubá
			07 Criança de rua
			08 Palmas D'Água
			09 Pequeno Sonhador
			10 Mudança Já
			11 Aline, Willian, Vitor e João
			12 Vamos mudar o mundo
			13 Criança - Faça a coisa certa, quer amar
			14 Criança Feliz
			15 Tapajari
			16 Boi Verde (acústico)



Álbum	Ano	Gravadora	Faixas
CRIUNARÁ DOROTY MARQUES & DÉRCIO MARQUES	2009	Independente	01 Rarasá
			02 Prututu
			03 Marurê
			04 Gaporim
			05 Ainei
			06 Moromariri
			07 Tutumoia
			08 Tombe
			09 Quemanai
			10 Quinaná
			11 Catamarriá
			12 Criunaná
			13 Tecamaíá